

V. Sahnovski

NÄITEJUHTIMINE

JA

SELLE

ÕPETAMISE

METOODIKA

R

NÄITEJUHTIMINE

JA SELLE

ÕPETAMISE

METOODIKA



V. SAHNOVSKI

NÄITEJUHTIMINE

JA SELLE

ÕPETAMISE
METOODIKA

RK

„ILUKIRJANDUS JA KUNST“

TALLINN 1947

NSVL RKN-i juures oleva Kunstide Komitee Koolide Peavalitsuse
poolt soovitatud õppevahendina teatrikoolide õpilastele.



98536

A-16709



EESSÕNA

Käesolevat raamatut tuleb vaadelda kui näitejuhtimise kunsti kohta käivate mõtiskluste järjestikulist esitust. Need on ladestunud rea aastate kestes ega sisalda puudutatud küsimuste alalt mitte alati lõplikke kokkuvõtteid. Ent kõik need mõtted on näitejuhtimise praktikas esile tõusnud ja nad nõuavad lahendamist.

Töötades üksikute lavastuste kallal iseseisvalt või viibides selliste tähelepanuväärsete meistrite nagu K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko lavastus-alalise töö juures ja töötades korduvalt ühes nendega, jõudsin ma näitejuhtimise kunsti olemuse kohta teatavaile tulemustele. Kuid mu järeldused on alles kaugel sellest, et võiksin pretendeerida näitejuhtimise süstemaatilise kursuse koostamisele. Need on ainult põgusad ülestähendused ja tulemused, mis puudutavad ainult üksikuid, näitejuhi töö täiesti konkreetseid nähtusi.

Siia on võetud ka need tähendused ja märkmed, mis ma tegin enesele, töötades raamatute ja artiklite kallal, mis aitasid mul selgusele jõuda mineviku ja oleviku näitejuhtimise kunstis nii Lääne-Euroopas kui ka meie omal maal.

Lõppeks on sellesse raamatusse võetud ka kõik need kogemused, mis ma olen kogunud, tegeldes näitejuhtimise

probleemidega töös Riikliku Kunstide-Akadeemia Teatri-Sektsiooni liikmetega, Üleliidulise Teatriühingu Näitejuhtimise Laboratooriumi kaastöölisega, „Vhutein'i" dekoratsiooniosakonna üliõpilastega ja peamiselt minu õpilastega, A. V. Lunatšarski nimelise Riikliku Teatrikunsti-Instituudi näitejuhtimise fakulteedi üliõpilastega.

Käesolev teos on katseks määratella näitejuhtimise mahtu ja sisu, ta sisaldab näitejuhtimise kunsti peamiste protsesside vaatlust ja kirjeldust, aga ta taotleb ära märkida ka menetlusi, mida tuleb võtta juhendiks, õpetades üliõpilastele näitejuhtimise kunsti.

Käesolev raamat ei nõudle mingil juhtumil seda, et teda võetaks esiteks teaduslik-uurimusliku tööna. Ta ei sisalda distsipliini rangelt-süsteematilist esitust. Näitejuhtimise kunst nõuab veel üksikute protsesside hoolikat ja selget kirjeldamist, näitejuhtide poolt konkreetsete töikade ja töövõtete kogumist. Teatriteadus on alles kujunemisel ja meil ei ole veel selle teaduse väljatöötatud meetodid; seepärast on loomulik, et käesoleval raamatul jääb palju puudu sellest, et ta võiks pretendeerida teadusliku uurimuse nimele.

Teiseks, seda raamatut ei saa vaadelda õpikuna, sest õpikus peab materjal, peale selle korduvat proovimist õpilaste käes, olema järjestatud kava kord-korralise läbivõtmise järjekorras lihtsaimast keerulisemale, mis soodustab üliõpilastele selle materjali õigemat ja kergemat omandamist.

Et minu katse osutuks kasulikuks teistele töötajatele näitejuhtimise alal, olen ma teosesse võtnud peatüki, millest saavad selgeks nõuded, mis on seatavad näitejuhile, ja üliõpilaste valiku teostamise viis, kes minu arvates omavad näitejuhtimise kunsti loomingulist kallakut. Ma olen näida-

nud võtteid, mida ma olen kasutanud üliõpilaste, tulevaste näitejuhtide loomingulise kujutlusvõime arendamiseks, samuti olen ma kirjeldanud praktilisi töid üliõpilastega.

Kuid vaatamata sellele, et eelolevas raamatus leidub järjestikune esitus kõigist osadest, mida ma loen tarvilikuks tutvustamiseks üliõpilastele nii näitejuhtimise teooria küsimustega kui ka praktika alal, siiski ei pretendeeri teos sellele, et teda võetaks lõplikult läbitöötatud õpikuna, vaid ta võib olla vaid materjali süstematiseerimise esimeseks katseks.

Kolmandaks, see raamat pole vaba mitteteaduslike terminite tarvitamisest. Ma kasutan seda nomenklatuuri ja neid termineid, mida tavaliselt tarvitatakse teatripraktikas. Need „tööterminid“ on enamikus välja kasvanud lavalise elu tavast. Teatris harjutustel kasutavad neid näitlejad, näitejuhid ja teised lavatöölised; need sõnad on siirdunud ka teatri-instituutide üliõpilaste ja teatrikoolide sõnastikku.

Mõnikord olen ma oma esituses kasutanud termineid, mis on laenatud naaber- või teatrikunstile kaasnevaist distsipliinidest. Korduvalt olen ma neid võtnud kirjandusteooriast, muusikast, kujutavaist kunstidest.

Muidugi juhtub sageli, et termin, mis on võetud muusika- või kirjandusteooriast, ei tähenda teatritele kohandatud kaugeltki mitte seda, mis neis valdkondades tema all mõistetakse, kuid väljatöötatud terminoloogia puudumise tõttu teatriteaduses tuleb siiski neid termineid kasutada. See pärast tulebki sageli teoreetiliste formuleeringute asemel, mida mul pole veel õigust anda näitejuhtimise distsipliini väljatöötamatuse tõttu, kasutada selle distsipliini valdkonnas nähtuse, protsessi või mõiste kaudset kirjeldamist.

Ma kaalutlesin kaua mõttes näitejuhtimise kursuse ja selle raamatu sisu moodustavate märkmete ja mõtiskluste plaani ning jõudsin lõpptulemusele, et see peab koosnema reast etüüdidest, mis jagunevad peatükkideks, ja näitejuhtimise kunsti põhiprotsesside iseloomustusest.

Kui asuda näitejuhtimise kursuse esitamisele või mõtiskella näitejuhi töö olemuse üle, kerkib kõigepealt esile küsimus näitejuhi asendist kollektiivses teatrikunstis ja sellest, millal tõusis esmakordselt vajadus näitejuhi järele teatris, mis ainult Euroopas kestab juba üle kahe ja poole tuhande aasta.

Vastusega neile küsimustele ma alustangi oma raamatut.

Seejärel pean ma vajalikuks selgitada, mida kujutab endast näitejuht kunstnikuna. Millised jooned on talle omased, milles seisneb tema loova fantaasia, mälu, tema kunstiteoste tajumise iseärasus. Sellesamaga me vastame küsimusele, milles väljendub näitejuhi loominguline suunitlus ja kuidas teostada üliõpilaste valikut näitejuhtide fakulteti.

Seejärel nõuab tungivalt lahendust küsimus selle kohta, mis peab kuuluma näitejuhi õpitegevuse koosseisu tema loomingulise tegevuse ettevalmistamiseks. Oma olulises osas see viimane määratellakse näitejuhi-plaani koostamise oskusega, mille tuumaks on näitejuhi kavatsus, aga samuti ka etenduse kompositsioonikunsti arendamine. See moodustas raamatus rea etüüde ja peatükke, mis võimalikult sügavalt avastavad näitejuhi põhiomadused.

Lõppeks on antud järjestikuline esitus sellest, mida kujutab endast näitejuhi töö, milles seisnevad näitejuhi teadmised, missuguseid meetoodilisi võtteid ma kasutasin oma tegevuses üliõpilastega nelja-aastase kursuse kestel selleks, et neid ette valmistada iseseisvaks näitejuhitööks.

Oleksin täiesti rahuldatud, kui see mu näitejuhikunsti ise-loomustuse katse osutuks kasulikuks näitejuhtide fakulteedi üliõpilastele kui ka noortele näitejuhtidele nende töös, samuti kui see aitaks edaspidi nõukogude teadlastele luua tõeliselt teaduslik teos näitejuhtimise teooria, näitejuhtimise kunsti praktika ja selle õpetamise metoodika küsimuste alal.

SISSEJUHATUS

Näitejuhtimine on peale näitleja loomingu teatrikunsti tähtsaim ja vastutavaim osa. Seepärast tuleb pühendada selle uurimisele ja tema ees seisvate ülesannete selgitamisele suurt tähelepanu.

Võiks arvata, et näitejuhtimise kunsti analüüs või näitejuhi töö kirjeldus ei nõua mingeid selgitavaid märkusi, sest et laialt on levinud kolm järgnevat vaatekohta, millede pooldajad kitsendavad näitejuhi loomingu valdkonda, vaatlevad näitejuhtimist kui teatrikunsti abistavat ala, andmata sellele iseseisvat kohta.

Viimasel ajal ilmunud kirjutiste ja väljenduste suures enamikus kinnitatakse, et näitejuhi peamiseks funktsiooniks on — olla näitleja abistajaks, kasvatajaks, õpetajaks.

Kahtlemata ei või teatrikunsti sel tasemel, millel asuvad praegu nõukogude teater, Lääne-Euroopa ja Ameerika parimad teatrid, olla sellist näitejuhti, kes ei omaks vajalikke teadmisi ja tehnikat ega oleks eneses kasvanud kunstniku-lavaõpetajat, kes ei mõistaks töötada näitlejaga.

Muidugi on töö näitlejatega — millisel etenduse kujundamise astmel tahes — üks haaravamaid, aga võib-olla koguni haaravaim osa näitejuhi tegevuses. Kuid näitejuhi

funktsioonide piiramine ainult tööga näitleja kallal on ebaõige ja talumatu nõukogude teatris.

Teine seisukoht, mis on ka nõukogude teatri praktikas levinud ja millega tuleb võidelda, puudutab näitejuhi tööd näitekirjanikuga.

Mõned autorid väidavad, et kuna näitekirjanikud ei tunne küllalt hästi etenduse tehnoloogiat, ei ole küllaldaselt määral tuttavad sellega, kuidas teostatakse selle ettevalmistust, siis on vajalik, et näidendi loomisest, millega tegutseb näitekirjanik, võtaks osa ka näitejuht. Selle arvamusel pooldajad toetavad seda väitega, et edaspidi ikkagi, nagu näitavad lavastuse töö kogemused, tuleb näitejuhil tegutseda tekstiga, selle eksemplari koostamisega (nõndanimetatud etteütleja-eksemplariga), mille järgi teatav näidend lavale viiakse.

Näitejuhi kui näitekirjaniku abistaja seisukoha pooldajad põhjendavad seda sellega, et näitekirjanikule on näiteks sageli tundmatu, kuidas tuleb jaotada tegevus selleks, et see üksikuis osades suurepäraselt avaneks, kuna näitejuht seevastu lavastajanduse tehnika tundjana võib hõlpsasti näitekirjanikku oma näpunäidetega abistada.

Vaevalt keegi teatris tegelikult töötajast hakkab eitama, et näitejuht, mitte ainult töötades kaasaege kirjaniku näidendiga, vaid ka klassikalisse repertuaari kuuluva teosega, kulutab teatava aja autori tekstile. Kuid ei tule unustada, et nii kasulik kui näitejuht ongi näidendi loomisel, oleneb teater ikkagi kõigepealt näitekirjanikust. Leiutagu näitlejad ja näitejuhid milliseid tahes trikke, ilma huvitava, sügava ja sisuka draamateoseta ei ole teatri elu siiski mõeldav.

Et käesoleval ajastul teatrid janunevad kaasaege näitekirjanikud järele, mis aga ei rahulda alati lava vajadusi, siis juhitakse sageli tähelepanu sellele, et näitejuhi tegevus

peab seisnema peamiselt koostöös näitekirjanikuga näiden-
dite teksti viimistlemisel, s. o. määratakse kindlaks, et näi-
tejuhi üheks olulisemaks ülesandeks on — abistada näite-
kirjanikku näidendi loomisel.

Näitejuhile seatakse ülesandeks abistada oma teadmiste
ja kogemustega näitekirjanikku, valmistada näidendi need
teisendid, mis rohkem vastaksid kaasaegse lava nõudeile.

Me näeme, et näitejuhi ülesannete selliseги käsituse juu-
res osutub tema töö vaid abistavaks, ning näitejuhi tähtsust
teatris piiratakse ülemäära.

Kolmas seisukoht, mida küll vähema selgusega, ent siiski
viimasel ajal kirjanduses esile tõstetakse, osutab kunstniku
vastutavale tähtsusele teatris, suurile eelisele, kui näite-
juhiks on kunstnik-dekoraator ja kui etenduse kujundami-
sel, misanastseenide ülesehitusel ja voolimisel on tunda
kunstnikku-dekoraatorit, kes läheneb lava tegevusele oma
plastiliste kujutluste kaudu, mis reguleerivad etenduse vä-
lise vormistuse loomist.

Need väljendused on dikteeritud asjaolust, et näitejuht,
kutsudes kunstnikku-dekoraatorit, pahatihti ei suuda vää-
rata viimase kitsalt-vormistamise huvisid. Näitejuhi kavat-
sus jääb varju, etenduse sotsiaalne mõte moonduv näidendi
näitejuhipoolse interpretatsiooni mittekokkulangemise taga-
järjel teose ainelise või dekoratiivse kujundamisega. On
täiesti arusaadav, et vaatlejani jõuab etenduse mõte selge-
malt või ähmasemalt sõltuvalt sellest, kuidas teos on
kunstniku poolt kujundatud. Võib isegi veendunult öelda, et
etenduse väline kujundus võib vaatleja eksiteele viia, juh-
tida selliseile mõtteile, milliseid polnud näitejuhi kavatsuses.

Meie päevil seisab kunstnik N. Akimov Leningradis Ko-
möödiateatri eesotsas ja on enamiku selle teatri etenduste
näite- ja kunstiliseks juhiks.

Minevikus (ja vist osalt praegugi) Gordon Craig, olles eeskätt kunstnik, lavastas näitejuhina rea näidendeid. Alexandre Benois esines samuti teatris näitejuhina. Analoo-gilisi näiteid võiks tuua ka saksa näitejuhtimise ajaloost, isegi enne Otto Brahmi esilekerkimist.

Ja ikkagi kandis ja kannab nende näitejuhtide-kunstnike režii selgelt väljendatud plastilise maitse jooni.

Kahtlemata oleneb paljuski näitejuhi-käsitus sellest, kuidas on kujundatud etendus, millised on üksikute kujude grimm ja kostüümid, millised võimalused on andnud kunstnik näitejuhile selleks, et kasutada talle esitatud tarastust misanstseenide kujundamiseks. Siiski ei ole näitejuhile kohustuslik olla kunstnik-dekoraator ning näha arenevat tegevust ainult neis või teistes värvilistes või plastilistes ühendites ja nihutada esiplaanile kujundust — etenduse loomise abistavat osa.

Vaadeldes näitejuhi tegevust kaasaegses teatris ja õppides tundma näitejuhtimise ajalugu minevikus võib kindlasti öelda, et näitejuhtimine on viimase viiekümne aasta kestel kujunenud täiesti viimisteldud kunstiliseks distsipliiniks. Seda distsipliini võib teoreetiliselt uurida, ja kuigi meil pole praegu veel olemas näitejuhtimise teooriat, siis kahtlemata see töötatakse lähemal ajal välja. Näitejuhi töö meetoodiliste võtete alal pidev vaatluste kogunemine, kogemuste ja näpunäidete ülestähendus, toovad meile näitejuhtimise teooria loomise aja lähemale.

Näitejuhi töö loeteldud kolm valdkonda, milledest teater on elavalt huvitatud, on nimelt: näitejuhi töö näitlejatega ja näitlejate kaadrite kasvatamine, tema töö näitekirjanikuga ja töö kunstniku-dekoraatoriga etenduse õige vormi leidmiseks, mis avaks näidendi sotsiaalse ja filosoofilise mõtte; kõik need näitejuhi töö kolm valdkonda ei kata näitejuhti-

mise põhimist — näitejuhi kavatsuse loomist ja, öeldes leppelise väljendiga, etenduse näitejuhulist kompositsiooni.

Kui heita pilk üle näitejuhi kogu töö — nii teatri kunstilise ala valitsemise kui ka repertuaari organiseerimise ja juhtimise alal, samuti ka käsilolevate etenduste, näitlejaskonna, töökodade ja lõppeks ka etenduste organiseerimise ja teostamise järelevalve alal — siis me näeme, et näitejuhi loomingus peamine on — lavastamiseks valitud teose mõtestamine, selle lavaline interpretatsioon, idee edasiandmine näitlejaile ja kunstnikule.

Kõik näitejuhid teavad, et idee vormistub vaid sel juhtumil teravalt ja küünib vaatlejaini, kui näitejuhil on mitte ainult fantaasiat ja andekust, vaid ka teadmisi lavastuse ülesehitamise, omamoodi fabuleerimise, etenduse kompositsiooni alal.

Võib kaua vaielda selle üle, milliste vahenditega näitejuht saavutab maksimaalset reljeefsust ja teravust oma mõtestuse edasiandmises vaatlejaille. Et aga tema ees seisab ülesandena etenduse eriosade koondamine sel viisil, et need muutuksid ühiseks tervikuks, selles pole mingit kahtlust. Näitekirjaniku tekstist, näitlejate loomingust, etenduse kujundamisest, muusikast, müra, valgusest jne. ühise kunstilise terviku loomine on näitejuhi käes.

Etenduse komponentidest loob näitejuht ühise kunstilise terviku, millel on teatav poliitiline, sotsiaalne, psühholoogiline ja filosoofiline idee. Järelikult peab näitejuht mitte ainult omama võimet komponeerida etendust, vaid ka teadmisi selle kohta, kuidas seda tuleb teha teiste näitejuhtide varasemate kogemuste põhjal.

Meie ajastu annab teatrile määratu tähtsuse. Täiesti seaduslikult mängib teater suurt poliitilist osa kodumaa elus. Tegutsevais kujudes, kunstilises vormis aitab ta vaatlejate

laiadel hulkadel ammutada meie aja juhtivaid ideid. Näitejuht peab valitsema kunsti lavaliselt kehastada ja komponeerida seda ideoloogilist sisu, mis vastab teatrile asetatud ülesandele.

Niisiis, kui meie nõukogude tingimustes teatri tähendus on nõnda suur, ja näitejuht on teatri kunstiliseks juhiks, siis on loomulik, et mõeldes näitejuhtimise kunsti küsimustele ja selle metoodika õpetamisele tuleb pöörata maksimaalset tähelepanu peakanaleile, mida mööda näitejuhtimise loomingu voolab. Näitejuht peab tundma vastutust selle töö eest, mida ta juhib. Meie maa ideoloogilisest ülesehitamisest on ta reaalne osavõtja, meie kultuuri ideoloogiat väljendavate etenduste organiseerija.

Sellest järgneb, et peakanaliks, mida mööda näitejuhi loomingu voolab, on tema võime luua etenduse idee, mis sisaldaks eneses nõukogude kultuuri järjekordseid teemasid, realiseerida see idee näidendi ülesehituses, s. o. omada võimeid ja teadmisi, mis on vajalikud ühise kunstilise teraviku loominguks komponeerimiseks.

Järelikult ei seis näitejuhi töö ainult selles, et abistada näitlejat, näitekirjanikku, kunstnikku, vaid ka teatri kogu kunstilise töö juhtimises. Näitejuht organiseerib seda ja peab olema etenduse loojaks, kes oskaks heita sügava pilgu teosesse, mida ta lavastab, ja teha kirjanduslikust teosest lavaline. Selleks peab ta omama teadmisi ja komponeerimise annet.

Teatrikunst on kollektiivne kunst.

Teater on selline kunst, milles selle teosed, s. o. etendused, luuakse nendest etendustest kõigi osavõtjate kollektiivse loomingu kaudu.

Kui ei ole näidendit, mille on kirjutanud näitekirjanik, ei ole näitlejail midagi mängida. Kui on olemas näitlejad ja näidend, aga ei ole näitejuhti, ei saavutata etendust, mis oleks kõigis üksikasjades organiseeritud ja läbi mõeldud ning seisaks lavakunstile esitatavate kaasasgsete nõuete tasemel. Kui on olemas näitejuht, näitlejad ja näidend, siis on tingimata vajalik ka dekoraator ja viimasega seotud lava teenindavad töökojad jne. Lühidalt, laskumata ajalooliste juurdluste sügavustesse, vaid vaadeldes seda teatrit, mida me oma silmade ees näeme, peame ütleva, et teatri looming koosneb kogu kollektiivi pingutustest.

Vaevalt on mõtet näitejuhi asendi selgitamiseks teatrikunstis laskuda keerulisse vaidlusse selle üle, kellele kuulub etenduse loomisel esikoht. Oluline on, kordan, vaid üks: et teatrikunstis kaasasgsetel tasemel ei ole mõeldav etenduse loomine ilma näitejuhi aktiivse osavõtuta sellest protsessist.

Muidugi ei vähene sellega sugugi näitekirjaniku ega näitleja osa ega ka laialises mõttes ansambli tähtsus etenduse loomise kollektiivses kunstis. Kui me kõneleme, et teater on kollektiivne kunst, siis mõistame selle all, et ühiselt töötavad kunstnikud, kes igaüks oma asja omal alal suurepäraselt tunnevad, on veendunud vajaduses töötada, kohandudes üksteisega ja ette juba arvestades, millisel määral igaüks võib segada ühise kunstilise terviku loomist, kui ta hakkab hoolitsema vaid oma ala huvide eest.

Nii näiteks taipab iga teatrikollektiivi hästikasvatatud liige vägagi, et kuigi tema peamine huvi seisneb selles, et leida sügav, tõeline, huvitavaist kujudest ja ideedest rikas näidend, aga et seegi näidend peab tingimata rahuldama lava spetsiifiliselt teatraalseid nõudeid. Seepärast ei pea näitekirjanikule mitte ainult teada olema, millisel määral

lavaliselt võib edasi anda ühte või teist olukorda näitleja meisterlikkuse kaudu, vaid see peab teda ka huvitama.

Järelikult näitleja meisterlikkusele omased lavaseadused ei pea ainult näitekirjaniku poolt hästi kontrollitud olema reas katseis, mis ta võib saavutada teatrit küllastades, vaid ka arvestatud, täpselt silmas pidades kõiki neid iseärasusi, mis talle kirjanikuna isiklikult on omased, kui ta oma algupärasel kujul edasi annab tema poolt avastatud elu sisu.

Kui näitlejad oma kogus või igaüks üksikult on eranditult huvitatud ainult sellest, mis nende kunstiharus on kogemuslikult kontrollitud, kui neid ei huvita uued teed ja otsingud, mida igaüks neist võib väljendada, asudes erineval viisil oma elamuste, sisemiste seisundite, tegutsemiste eritlusele algupärase, järelikult kõigepealt mitte banaalse näidendi põhjal, sellised näitlejad ei ole huvitatud ka uute etenduste loomisest, teatri liikumisest edasi, ja järelikult osutuvad nad etenduse kollektiivse loomingu käigus tõkestuse põhjuseks.

Küllalt palju on räägitud ja kirjutatud viimasel ajal sellest, et näitejuhtimine surub alla näitlejate algatuse, et nõndanimetatud näitejuhtivuslik teater võib üllatada vaatlejaid, kes otsivad teatris meelelahutust, väljamõeldistega, huvitavate leiutistega, isegi vigurdamisega. Selline näitejuht, kes ei tööta kooskõnaliselt näitlejate kollektiiviga, kes nõuab ainult tema poolt väljamõeldu teostamist, ei lase näitlejate andeil end avaldada.

Ei soodusta kunstilist loomingu teatris ka selline režissuur (näitejuhtimine), mis ise on näitlejate kollektiivi pärlus, tegeleb ainult sellega, et asetab näitlejaid laval nende kohtadele, püüdes sellega luua tegutsemise mulje. Ei soodusta kollektiivi loominguulist kasvu ka „ettevaatlik“ režiin,

mõistes piiratult näitejuhi-pedagoogi ülesandeid etenduse sünnil. Sellised näitejuhid ei soodusta kunstilist loomingu sellepärast, et näitejuht neil tingimustel isikuna, kellele on ülesandeks tehtud organiseerida etenduse tööd, kellele on asetatud teatri kollektiivi poolt ülesanne mõelda läbi, kuidas teos, mis kirjanikult on vastu võetud, näeb välja lavaliselt, keeldub väljendama oma initsiatiivi, ei tõsta esile ettekande plaani, ei kooskõlasta tolle määratu terviku, mis on teater, tegevustikku selleks, et kollektiivi kõigi liikmete töö areneks produktiivselt näidendi sügavalt läbimõeldud ja õigesti leitud läbiva tegevuse alal.

Ja lõppeks kõigile on selge, et kunstnik-dekorator võib oma loominguuga abistada kogu kollektiivi ja vastuoksas: võib hävitada kogu etenduse, kui kõik tema hoolitsused on suunatud sellele, et juhtida maksu mis maksab vaatleja kogu tähelepanu enesele, kui näidendis haarab teda peamiselt see, milles ta ennast võib näidata kõige kasulikumast küljest, olgu kas koloristina või terava väljamõeldise kunstnikuna või jälle julge inimesena, kes mängib mõõtude ja kontrastidega, kuid mitte oma ala meistrina, kes lähtub proovide ja teostuse meetodilt, millest peab kinni näitlejate kollektiiv.

Võiks loetella etenduse loomise kõik vastutavamad ja vähem vastutavad osalised. Ja võrdsel määral, ükskõik kellest tulekski rääkida, peaks lisandama, et igaühe tegevus on teatris kasulik ainult siis, kui ta selgesti mõistab, milleks ta töötab antud kollektiivis ja et tema töö on pidevalt seotud etenduse loomisega. Ei ole mingeid eri huviseid ei elektrotehnisel töökojal, ei mööbli-rekvisiitide, ei õmblejate, ei dekoratiivsete ega teiste alade omadel. Kõik nad teevad seda, mis nad nii etenduse ettevalmistamise kui ka selle teostamise alal täitma peavad, eesmärgiga säilitada

loomingulise ühtluse kunstilist terviklust, mida kujutabki endast etendus.

Ei ole liialdus öelda, et teatrikunst on juba oma olemuselt puhtal kujul kollektiivne kunst, ja selles suunas tulebki kasvatada tema loojate hingeelu.

Mis on näitejuhtimine (režissuur)?

Näitejuhtimine tähendab etenduse organiseerimist ja loominguulist juhtimist. Näitejuht organiseerib kogu etenduse loomise käigu ja juhib seda tööd.

Näitejuhi etenduse loominguulise töö aluseks on tema idee-kavatsus (mõtend), s. o. selle teose, mille ta on lavastamiseks valinud, sisu ja lavalise tõlgitsuse kaalutluse tulemus. Näitejuhi poolt mängimiseks valitud teose idee-kavatsuse läbimõtlemise eel käib selle hoolikas uurimine näitejuhi poolt, olgu see draama, ooper, ballett, pantomiim või muu teatricalane liik; tutvumine, aga veelgi sagedamini hoolikas töö kirjanduslike, ikonograafiliste, olustikuliste materjalide kallal, mis kuuluvad näidendi kirjutamise ajastusse, ja selle teose sotsiaal-filosoofilise ja poliitilise tähtsuse uurimine.

Näitejuht oma töös kirjaniku tekstiga või komponisti klaviiriga määrab kindlaks, mida autor oma teoses väljendab ja kuidas ta seda teeb, s. o. ta määratleb teose põhimised ideed ja stiili ning nende ideede väljendamise võtted elavais, konkreetseis kirjanduslikes või muusikalistes kujudes.

Näitejuht mõtleb läbi teose kompositsioonilise külje, otsib selle lavalise tõlgitsuse. See töö juhib näitejuhi läbiva tegevuse, s. o. tegevuse peateema leidmisele.

Siiski leidub teoses ka paralleelseid teemasid. Töös autori teksti kallal määratellakse, kus on tegevuse sõlmpunktid, mis on esmajärguline ja mis teisejärguline, millel peab asetuma lavalise tegevuse rõhk ja mis peab olema mõõduv.

Autori teksti tundmaõppimise käigus muutuvad teatraalselt elavaks autori loodud kujud, kellede kallal näitejuht edaspidi asub töötama näitlejatega ja kunstnikuga.

Kui repliigid või muusikalised fraasid sisaldavad eeldusi tegevuseks või nad osutuvad arenevate sündmuste lõppakordideks või nad on põhimine tegevus (ükskõik — kas nad väljenduvad väliselt või jälle on suletud isikute siseelamustesse), asub näitejuht tööle drama või klaviiri lugemisekäigus autori teksti ülekandmisele lavakujudeks, s. o. tegevuseks.

Töö sel perioodil kujutleb näitejuht endale kõige üldisemais joonis tegevuse paika, s. o. tulevaste dekoratsioonide iseloomu, planeeritud kohti, tegelaste asendeid jne. Töö sel perioodil ei ole näitejuhile sunduslik teha ligikaudse planeerimise visandeid ega tule tal umbkaudu kavastada, missugused repliigid langevad sellesse või teise mängupunkti, kuigi terve rida näitejuhte toimib ka nii. Töö sel perioodil märgib näitejuht mustandis vaid nii üksikute etteastete kui ka kogu etenduse põhimise lavalise rütmi.

Samuti nagu autori teose aluseks on teatav idee, millele alluvad kogu tegevus ja elavad kujud, samuti peab näitejuhil olema etenduse loomise töö aluseks lavastuse idee, millele alluvad tegelaste kogu tegevus ja kõik näitejuhtimise lülid.

Töötades autori tekstiga teostab näitejuht osade jaotuse, lähtudes trupi omadustest, ja otsustab ka, missuguse kunstnikuga ta kavatsetavat etenduse lavastab.

Järgmine etapp näitejuhtimises on töö näitlejatega. Kõigepealt taotleb näitejuht seda, et näitlejaile oleks kõik arusaadav teoses, milles nad kaasa mängivad. Seejärel näitejuht abistab osalisil õigesti tegutseda, väljudes ühest küljest näitleja enese eeldustest, teisest küljest aga neist olusuhetest, niinimetatud antavaist oludest, kuhu on asetatud iga üksik tegelane. Siit järgneb tahe ühte või teist mõtet või olukorda, milles tegelased asetsevad, õigesti edasi anda partnerile. Nende kavatsuste kogusummast kasvavad välja füüsilised toimingud. Tegeldes sageli näitlejate füüsiliste toimingutega on näitejuhil kergem esile kutsuda neis vastavaid hingelisi seisundeid.

Kogu see töö teostub enne harjutusi laval. Mõnikord toimub see suuremas osas lugemisproovil, mõnikord kombineeritud meetodil: lugemisproovil ja prooviruumis „esialgseis misanstseenides“.

Enne üleminekut lavale võib näitejuht prooviruumis misanstseene, etteasteid, mida dikteerib lavastuse kava. Kuid lõplikult töötatakse välja näitejuhtimise lüürid, s. o. stseenide osad, mis annavad vaatlejaile ühe või teise kujutluse näitejuhi kavast, alles laval.

Üle minnes lavale töötab näitejuht näitlejatega tarastustes või mitte täiesti väljatöötatud dekoratsioonides, edaspidi läheb ta üle montaažproovidele näitlejatega ja pea-proovidele.

Etenduse peaosaliseks on näitleja, seepärast tuleb näitejuhi loomingu põhimiseks momendiks lugeda tema tööd näitlejatega. Näitejuhi ülesandeks on ehitada etendusele oma kava, teostada autori tõlgitsus enda poolt näitlejaliku meisterlikkuse kaudu. Töös näitlejatega näitejuht, algul lähtudes ainult enesest ja enesesse, end avades kunstnikuna-inimesena, aitab näitlejal teostada õigesti

rolli kõiki tegevuse jooni, ja alles selle töö tulemusena, algul kobades, hiljem õigesti haarata kuju, liginedes sellele sisemise ja välise iseloomulikkuse kaudu.

Töötades näitlejatega individuaalselt, igaühega üksikult, kahekaupa, näitlejate rühmaga, kogu ansambliga (massistseenid), taotleb näitejuht seda, et jäädes näitleja õigeks peegliks, olles talle vajalikuks abiliseks ja juhiks tema või kogu etendusest osavõtjate koosseisu otsinguis, lõpptulemusel jääda võimalikult tähelepandamatuks vaatlejatele.

Näitejuht püüab saavutada seda, et vaatlejad etenduse ajal jälgiksid näitlejate lihtsaid, tõelisi, veenvaid tegelusi, ilmekat esinemist ja usuksid laval toimuvat, siiski teades, et see on kunstiline väljamõeldis. Näitejuht peab olema nii osav, et etenduse kunstiline tervik, ettekantuna näitlejate poolt, oleks nii veenev, et vaatlejal ei tekiks küsimust, kes ja kuidas on seda teinud, organiseerides näitejuhtimise keerulisi käike.

Näitejuhi ülesannete hulka etenduse loomisel kuulub ka tema töö kunstniku-dekoraatoriga. Esimene, mis seob näitejuhti ja kunstniku-dekoraatorit etenduse kuju leidmisel, see on lavastamiseks valitud teose ja lavastuse idee arutelu. Töö tulemuseks kunstnikuga on lõplik makett või eskiis, mille alusel teatri tehnilised jaoskonnad ja töökojad asuvad etenduse kujunduse valmistamisele.

Rööbiti selle tööga arutleb näitejuht koos kunstniku-dekoraatoriga kostüümide ja grimmi leidmise küsimust. Kunstnik, kes valmistab kostüümide ja grimmi eskiisid, peab jälgima, kuidas osalised harjutavad kõnealust näidendi, kuidas neil tekib vihje kujule, kuid mõnikord ka terve rida põhimisi jooni, mis mõnede osaliste juures ilmnevad juba õige varakult.

Üheaegselt kunstilise kujundamisega näitejuht, aga sageli ka kunstnik-dekorator, tunneb huvi valguse iseloomu vastu. Näitejuhi ülesannete hulka kuulub ka organiseerimine ja töö ettevalmistus valgustusala osakonnas. Ta jälgib üldise valguse ja värviliste laikude asetust.

Lõppeks kuulub ka niinimetatud valguse partituuri kindlaksmääramine valgustuse lõplikul monteerimisel näitejuhi ülesandesse.

Draamateatris omavad näitejuhitöös erikohta tema otsingud komponistiga. Ühtaegu muusika mõtte ja iseloomu kindlaksmääramisel drama lavastuses otsib näitejuht paika laval, kust peab kostma see või teine muusika.

Peagu sama tähtsus on draamateatrite komplitseeritud etendustes tööl müra alal, s. o. müraefektide (vihmasadu, äike, liikuv rong, merelained, möödasõitev voor jne.) organiseerimisega.

Peale loominguliste ja organisaatorlike võimete peab näitejuht, kes töötab kollektiiviga, omama ka näitejuhi-pedagoogi võimeid. See käib peamiselt näitejuhi töö kohta näitlejatega, kuid peab kanduma üle ka tööle kogu etendust kandva kollektiiviga.

Ei piisa ainult sellest, et näitejuht omab erialalisi teadmisi ja on igakülgsest haritud inimene, vaid ta peab seisma ka ideeliselt Lenini-Stalini ajastu tasemel.

Näitejuht peab olema väga leidlik, oskama üles ehitada selliseid lavalisi teoseid, mis kajastaksid tööpärasel, lihtsal, selgel kujul ümbritsevat tõelisust, seda mitte aga naturalistlikult jäljendaval viisil, vaid sotsialistliku realismi kõrgeis kunstilistes kujudes.

Näitejuht peab abistama näitlejat sotsialistliku ühiskonna uue inimese sisemaailma arvamisel, ta peab oskama eten-

dust tõsta põhimõttelisele kõrgusele ja täita seda sügava sisuga. Näitejuht organiseerib teatris kogu tööd etenduse kallal ja selle ümber.

Mõningaid märkmeid näitejuhtimise ajaloo alalt.

Näitejuhtimine etenduse organiseerijana ja loomingulise juhtijana on eksisteerinud teatris alati, ja milline tahes etendus kogu teatri ajaloo kestel on ikka olnud kellegi poolt organiseeritud ja lavastatud. Kuid mitte alati pole olnud näitejuhi kutseala, ja sageli on selle ülesandeid täitnud kas esimene näitleja, näidendi autor või teatri direktor.

Adolf Winds, tuntud näitejuhtimise ajaloolane, näeb näitejuhi-funktsioonide olemasolu juba antiikse teatri etenduste loomise ajastul. Ta arvab, et koori tegevuse korraldamine, samuti ka ettekantavate numbrite iseloomu ning liikumiste ja tantsude kindlaksmääramine kuulus koorijuhi ülesannete hulka. Ja seda juhti nimetab ta näitejuhiks.

Winds arvab, et koorijuhi ülesanded ei seisnenud vaid selles, et olla koorijuhiks, vaid ta oli ka omamoodi orkestrijuhiks, samuti ka kõnelemise iseloomu õpetajaks, sest koor kõneles laulvalt, liikudes ja tegeldes kindlas rütmis. Windsi oletuse järgi antiikses tragöödias see isik (kui ta ei olnud teose autoriks) valmistas etenduse tehnilise varustuse alal kõike seda vajalikku, mis pidi ilmuma „skene’le“.

Rooma teatris, kus dekoratsioonid olid märksa keerulisemad hiliskreeklaste omadest ning kostüüm ja parukad olid rohkem evolutsioneerunud võrreldes sellega, mis leidis vana-kreeka teatris, kus oli massistseene, võitlusi, lahinguid vee peal, kolossaalseid tsirkuse protsessioone, kus tegevust saatsid pantomiimid, kus igasuguseid kavalisi efekte ja

masinad oli tohtul arvul, kerkis samuti esile lavalise tegevuse organisatsioon, kuigi tal rooma teatris ei olnud erilist nimetust.

Oleks naiivne oletada, et keskajaste müsteeriumide etenduste lavastamisel, millest võttis osa kuni viissada inimest, ei olnud kogu tegevuse organisatorit ning juhti. Need keerulised mängud ehitati üles mitte ainult kultuste luulele ja kiriklik-mungalikule kirjandusele, vaid need kasutasid oma vahenumbris ka rahvalaule, tantse, žonglööride veiderdusi, akrobatikat, klaunlikkust, kus võrdselt kristlik-mütoloogilist iseloomu teemadega, teemadega rüütliromaanidest, armatsemise lüürikast, jutustavast kirjandusest olid sisse põimitud koomilised pildikesed, mis kajastasid kodanike iseloomu ja olustikku.

Pärast seda kui oli valmistatud tekst, pidi „mängu“ juhtaja — režissöör — kasutades müsteeriumist enesest rida variantide montaaži, koostama eeloleva pidustuse reklaamimise süsteemi. Nagu teada, korraldati linnas juba mitu kuud enne etendust teatraalseid rongkäike, kus teadustaja kuulutas rahvale, et on kavatsusel lavastada teatav müsteeriumi teisend ja et osa võtta soovijail tuleb ilmuda rae-kotta. Mõni päev enne mängu toimus kõigi müsteeriumist osavõtjate „näitamine“ kostüümides ja vastavate aksessuaaridega.

Ettekande päeval pidid heerolid risttänavail kuulutama etenduse algusest. Oli vaja organiseerida vaatlejaskonna tähelepanu ligitõmbamise võtteid. Tuli tegelda liikuvate elavate piltide tehnilise rakendamisega, ehitada dekoratsioonide üks või teine tüüp, organiseerida efekte, näiteks lend õhus, liikuvate loomade kujutamine, efektsed kostüümid; viimaks õpetada osade ettekandjaile tegevuse teatavaid võtteid. Kõike seda tegi etenduse näitejuht, kes,

nagu see on teada rea miniatuuride põhjal, asus ettekande ajal tegevuse keskel, sau ühes ja näidend teises käes. Ta kandis pikka mantlit ja kõrget kübarat. Oma sauaga ta näitas näitlejaile või muusikantidele, millal nad peavad alustama ja kunas oma esinemised lõpetama.

Edasi me teame, et Prantsusmaal oli rida organisatsioone, mis tegelesid jantide lavastamisega. Nad ühendasid käsitöölisi või kindla eriala ametnike liitu, või nad olid ülelinnaliseks organisatsiooniks. Et nende farsside lavastamisel oli vaja ka eelolevate etenduste tutvustamiseks karnevali-rongkäike maskeraadi-kostüümides ja et need farsid kandsid satiirilise kallaletungi iseloomu linna patriitside ja feodaalide vastu, siis oli vaja seda kõike osavasti organiseerida. On kindel, et sellega tegeles teadlik inimene, kes korrates selliseis lavastusis traditsioone, viis neisse ühtlasi algupärase satiiri jooni, mis olid huvitavad teatava koha ja aja tingimustes.

On kindel, et ka feodaalsete pidustuste korraldamisel oli vajalik organisaator, selleks et korraldada muusikalis-tantsulise iseloomuga stseene. Maskeeritud ja kostümeeritud aristokraatide esinemisi muusika ja laulude saatel organiseeris kindlasti eri-inimene. „Intermeediumide“ korraldamine eeldas samuti dekoratiivseid seadeldisi ja efektseid väljasõite ning esinemisi rüütli-saalides, lavapoodiumi ehitamist eesriidega, mitmesuguste embleemide ilmumist, mida kujutasid asjaarmastajad. Pidustuste ja teatraalsete toimingute korraldamisest võttis kahtlemata osa näitejuht.

Renessansiajastul hakkasid kutselised näitlejad organiseerima sõprusühinguid. Teater kisti ära kiriku käest. Nii oli see Prantsusmaal, Itaalias, Inglismaal. Sellise artelli eesotsas seisis kogemuslik, kutseline esimene näitleja või direktor. Teatri ajaloo sel perioodil ei teki kelleski enam

kahtlust, et kutseliste etenduste organiseerimisel on vaja inimest, kes hästi orienteeruks selles, milline repertuaar võiks osutada sobivamaks kohale ja ajale, kus ja millal selle artelli etendused toimusid. Järelikult ei olnud see isik mitte ainult osade teostaja, vaid ta hoolitses repertuaari, tagasihoidliku garderoobi, rekvisiidi jne. eest.

Kas arutleme renessansiajastu itaalia teatri nähtusi, uurides etenduse, repertuaari, lavaehituse iseloomu, kas arutleme erilist žanri, mille nimeks on maski-komöödia, ehk commedia dell'arte, barokiajastu teatris, XVI ja XVII sajandi hispaania teatris, kus etendus ei koosnenud ainult näidendist, vaid ka vokaalseist numbreist, tantsudest, deklamatsioonipaladest — proloogidest, ühevaatuselistest jantidest muusika ja tantsuga, balletistseenidest maskides, kas kõneleme Shakespeare'i teatrist või tema eelkäijaist, XVI ja XVII sajandi prantsuse teatrist, kas arutleme rangelt etenduse ehituse tehnoloogiat, — alati on meile täiesti ilmne, et etenduse organiseerimises ja selle väljatöötamises kuulus väärikas koht näitejuhile.

Nagu teada, oli lava Palais-Royale'is Corneille' ajal ehitatud itaalia tehnika reeglite järgi, kuid tollest ajast säilinud montaaž-märkmed tõendavad, et nii Corneille' kui ka Racine'i tragöödiats eksisteeris tegevuse mängu koha kujutamiseks omamoodi standard väga väikesearvulise rekvisiidiga. Näitejuhi töö oli väga piiratud ja koosnes deklamatsiooni õpetamisest, värsside muusikaalsest lugemisest. Ent siiski oli ka klassitsismiajal Prantsusmaal näitejuhi töö olemas.

Üldtuntud on Molière'i osa tema komöödiade lavastamisel, tema võitlus „loomulikkuse“ eest, „deklamatsioonitsemise“ vastu, tema tähelepanu muusikale ja tantsudele, kui ta tegeles niinimetatud „komöödia-balleti“ žanri väljatöötamisega.

Näitejuhtimine teatrikunsti eriharuna, teatraalse erikutsena kujunes lõplikult alles XVIII sajandi viimaseil aastail ja peamiselt Saksamaal. Vist koguni esimesena kasutab „režissööri“ nimetust Goethe.

XVIII sajandil kujunevad Saksamaal näitejuhi kaks tüüpi: üks näitejuht, kes pöördub peamiselt näitleja intellekti poole ja nõuab üksikasjalist, mõnikord algusest peale pedantlikku väljatöötamist, ja teine, kes asetab vaatenurga tipuks näitleja loominguilise intuitsiooni ja arvab, et näitejuhi ülesanne seisneb peamiselt selles, et äratada näitlejas seda intuitsiooni. Esimesse tüüpi kuuluvaks peab Winds näitejuht Eckhofi, kes töötas Karoline Neuberi näiterühmas, aga teise -- näitejuht Schröderit.

Goethe näitejuhina juhtis esimesena tähelepanu lavateose lavalise üldpildi, tervikluse ja ühtsuse tähtsusele. Goethe tahtis mõjutada vaatlejat etenduse kindla stiiliga. Ta arvas, et näitleja peab õppima skulptorilt, ja nõudis maalilist rühti ja žesti. Ta püüdis mõjutada vaatlejaid mitte ainult üksikute näitlejate mänguga, vaid ka läbimõeldud, kunstiliselt tervikulise etendusega, etenduse lavalise pildiga, arvates, et see võib teataval määral korvata ande puudumist tema näitlejate hulgas.

Goethe pidas teksti lugemist töös näitlejatega erakordselt tähtsaks elemendiks. Tema arvamuse järgi (tuleb meele pidada, et see oli XVIII sajandi lõpp) oli vajalik teostada mitte vähem kui kaks-kolm lugemisproovi, sest need võimaldavad näitlejal põhiliselt tungida osa vaimu ja mõttesse. Selline töö tekstiga viib selleni, et näitleja harjub end valitsema, esitab osa õigesti, on kõnelemises selge ja täpne.

Goethe arvas, et laval ei pea leiduma tühja pinda, mis ei oleks kasutatud etenduses. Ta töötas välja keerulisi misanüstseene, moodustas osavõtjaist mitmesuguseid rühmi-

tusi, asetades näitlejaid poolringi (tema armastatum võte), taotles nende rühmituste dünaamilisi muutusi.

Ta nõudis, et kostüümid, valgus ja dekoratsioonide värv vastaksid üksteisele, oleksid lülitatud etenduse taotlusse vaatleja kindlate mõjutamisvahenditena.

Näitejuhtimise alal kerkib XIX sajandi algul esile Viini „Burgtheater“ („Õueteater“), kus leidis koguni eriline näitejuhtide kolleegium. Schreyvogel, „Burgtheater'i“ tolleaegne juhataja, taotleb kooskõlastatud ansamblit. Õigupoolest tema esimesena näitejuhtidest kuulutas teatris ansambli-mängu vajadust.

Schreyvogeli õpetajaks oli Sonnenfels. Viimane esitas näitlejale selliseid nõudeid: näitleja meisterlikkust kontrollitakse pausiga; mängitava osa iseloomu peab näitleja kindlaks määrama kogu näidendi tundmise põhjal; kuju peab kõigis väljendustes olema läbi imbunud ühtsusest osalise kõigis toiminguis kogu etenduse kestel.

Sonnenfels väitis, et näitlejad ei saa mitte rolle, vaid ter-viku löikeid, ja sellepärast peab näitejuht olema etenduse tegevuse organisatoriks.

Erikoht näitejuhtimise ajaloos kuulub saksa näitejuhile Immermannile, kes ühes Johann Tieck'iga oli Shakespeare'i teatri rajajaks Saksamaal.

Immermann taotles laval edasi anda Shakespeare'i luu-lelist mõtet, avastada autori teksti sügavat sisu. Ta oli naturalismi vastu laval. Tema arvates on draamas pea-mine — inimlik tegutsemine. Operi tinglikkuse elemendid tuleb kõrvaldada draamateatrist, mille põhimiseks üles-andeks Immermann pidas näitleja poolt vaatlejate vahendit mõjutamist. Suurt tähtsust omistas ta massistseenide tähelepanelikule läbitöötamisele, tegeldes iga osalisega üksikult.

Immermann kasutas kindlaid lavastuslikke efekte. Ta tõi dialoogide vahele vokaalseid stseene, tarvitas müraefekte, kasutas vahel kaemuslikke keerulisi muinasjutulist tüüpi ehitisi, nagu näiteks lossi kokkuvarisemisi vaatlejate silme all.

XIX sajandi saksa näitejuhtide hulgas kuulub silmapaistev koht Laubele. Winds nimetab teda „sisemise näitejuhtimise“ esindajaks.

Laubele oli teatris põhimiseks sõna. Nagu Goethegi, osutas tema suurt tähtsust lugemisproovile. Töös näitlejatega kasutas Laube näitamist. Siiski ei sundinud ta näitlejaid kopeerima näitejuhi „näitamist“. Laube võitles deklamatsioonilise ülespuhutuse vastu teksti esitamisel näitlejate poolt. Ta nõudis, et näitleja kõne oleks läbimõeldud mõtete tulemuseks, ainult siis oleks see loomulik. Ta juhtis tähelepanu kõne läbitöötamisele, diktsioonilisele küljele ja tööle näitlejatega hääle alal; mõistelised rõhud, kõne tõus ja langus, selle selgus ja täpsus, ilmekas žest olid Laube alaliseks hoolitsuseks. Tema arvamuse järgi võib loomulikkust teatris saavutada ainult näitlejate kooskõlastatud ansambli olemasolul. Väline vormistamine tähendas Laubele väga vähe.

Järgmiseks suureks etapiks näitejuhtimise arenemises on Meiningeni teatri praktika. Meiningeni teatri reformaatorlik tegevus väljendus peamiselt rahvastseenide tõlgitsuses ja väljatöötamises. Meiningenlaste etendustes mass lakkas olemast staatiline ja ilmetu, nagu see tavaliselt oli tolle aja lavastustes. See individualiseeriti. Näiteseltskonna esmajärgulised näitlejad võtsid osa rahvastseenidest kõrvuti teise ja kolmanda järgu näitlejatega. Näitejuhid jälgisid massi meeleolude tõusu selle esitamise järgi. Eriti väljendus see selliseis suurlavastustes nagu „Julius Caesar“, „Wallenstein“, „Orleani neitsi“.

Meiningeni teatri lavastustes on vaja märkida kostüümide toredust ja butafooria rikkalikkust. Mitte ainult dekoratsioonid, vaid ka lavastuse heliline külg oli läbi töötatud eriti detailselt.

Meiningenlased taotlesid etenduste kostüümides ja olustikus ajaloolist täpsust. Ometi oli neil liiga suur kalduvus naturalismi. Nad pöörasid ülemäärast tähelepanu olustikulise külje ebaoluliste üksikasjade jäljendamisele.

Meiningenlased panid suurt rõhku eelproovidele, nõudsid kõigi osaliste sisemist koondumist ja distsiplineeringut. Oli välja töötatud range distsipliin igapäevaseks tööks nii kuliside taga, etendustel kui ka proovidel.

XX sajandil kerkib näitejuht lõplikult esikohale nii draamateatris kui ka operis. Sel ajastul esitatakse teatris eriti teravalt kogu etenduse tervikliku mõju probleem.

XX sajandi algul kuulub Saksamaal näitejuhtide seas üks esikoht Otto Brahm'ile. Ta tuli teatrisse kirjandusest. Enne oma näitejuhitööd oli ta arvustajaks.

Brahm astus välja ereda dekoratiivsuse, lavastuslikkuse, s. o. selle vastu, mida Winds nimetab „väliseks näitejuhtimiseks“. Tema etenduse loomise meetod ei hõlmanud üksikasjaliselt väljatöötatud näitejuhtiplaani. Lugemine laua taga ei etendanud tema juures suurt osa. Peamine oli — lavaproov. Näitleja ei pidanud enne proove õppima osa ega sellesse süvenema. Ta pidi alles proovil leidma oma osa esitamiseks tooni, leidma tegevuse põhimised jooned, looma kontakti partneriga. Vahetus kokkupuutes partneriga pidi näitleja leidma kõik oma osa jaoks. Ei ole vaja mingeid eelkäivaid „vestlusi“. Näitejuht peab oskama näitlejaid kokku viia ja luua õhkkonda elava tegevuse tekkimiseks. Otto Brahm arvates võis ainult sel teel hoiduda kättepõpitud intonatsioonidest ja väljapiinatud misantseenidest.

Brahm lavastas Ibseni („Nora“), Hauptmanni („Kangrud“, „Michael Kramer“) näidendeid elulisis, lihtsais toonides, hoidudes eredaist teatraalseist värvidest nii etenduse välises vormistuses kui ka näitlejalikus esituses. Brahm oli „sisemise näitejuhtimise“ pooldaja, kuigi ta ei eitanud, nagu seda tegi Laube, näitejuhi käes olevate „väliste“ vahendite tähtsust.

Näitejuhiks, kelle töös eriti alla kriipsutati „teatraalsust“, on Reinhardt. Ta tõi teatrisse palju uusi võtteid ja vaatlajate mõjustamise vorme. Oma teatritegevuses ta tegi läbi suure evolutsiooni, käies ära tee kammerteatri lavasttsirkuseni.

Reinhardt lõi tavaliselt oma ettevalmistavas töös üksikasjaliselt väljatöötatud näitejuhi-partituuri. Tema näitejuhi-eksemplarides on kommenteeritud iga fraas, on antud üksikasjaline ekspositsioon, on näidatud, milline peab olema näitlejate mäng, või õigemini, m'list ülesannet peab näitleja täitma ühes või teises mängulises punktis.

Reinhardt määras tavaliselt iga lavastuse jaoks terve kogu näitejuhte ja assistente, kes täitsid tema plaani järgi rea näitejuhtimise ülesandeid. Need näitejuhid lavastasid üksikuid rahvastseene, töötasid näitlejatega läbi osi, valmistasid Reinhardti ülesandele ette terveid akte. Reinhardt aga sidus kõik need üksikud läbitöötatud momendid üheks etenduslikuks kompleksiks.

XX sajandi suurimate näitejuhtide hulgas tuleb mainida ka Gordon Craig'i, kelle isikus ei esine ainult näitejuht, vaid ka kunstnik-dekoraator, väsimatu lavakunsti eksperimenteraator.

Oma näitejuhitöös lähtub Gordon Craig peamiselt lavastusplaanidest, eri tüüpi dekoratsioonide kavandest, mis lahendavad lavaruumi probleemid kord kuupide abil, mis

on üle tõmmatud mitmesuguste riidematerjalidega ja värvitud ühte või teist värvi, kord ümberpaigutatavate sirmide või kardinasüsteemi abil.

Gordon Craig on tingimusliku, sümboolse teatri isa. Tema arusaamise järgi on näitejuhi kunst ammendamatu. Näitejuht on poeet, kes ehitab lavale iseseisvaid kompositsioone. Tema käes muutub näitleja marionetiks ja talt võetakse iseseisva loomingu initsiatiiv. Selline Craig'i suhtumine näitlejasse on seotud tema üldiste filosoofiliste lähtekohtadega, milledes esineb tugev müstiline tendents.¹

Gordon Craig'i peatöö seisneb tohutute makettide ehitamises, kuhu ta paigutab tema enese poolt valmistatud figuurid. Sellises eeltöös ta näebki näitejuhi vajalikku ettevalmistust etenduse lavastamisel. Oma praktilises teatritöös ta lükkab ka näitlejaid lava poodiumil, nagu ta lükkab oma marionette enda poolt kokkukleebitud maketil. Gordon Craig'i töös on leidnud äärmusliku väljenduse näitejuhi-diktaatori teooria etenduse ainuloojana, kes oma loomingus neelab ära näitlejate ja näidendi autori individuaalsuse.

XIX sajandi lõpul tuleb Prantsusmaal näitejuhtimise alal märkida vanade lavavõtete reformaatorina André Antoine'i, kes 1887. aastal asutas „Vaba Teatri“, mis töötas 1896. aastani. See teater võimaldas enamikul väljapaistvail prantsuse näitekirjanikel XIX sajandi lõpul esineda publiku ees ja tõmmata endale tähelepanu.

Esinedes pärast meeningelasi, kuid täiesti iseseisvalt, tutvus Antoine hiljem viimaste põhimõtetega, peamiselt just massistseenide lavastamistehnikas. Ta oli oma aja

¹ Vene keelde on tõlgitud tema raamat „Teatrikunst“, mis koosneb üksikuist artikleist. Ent see on vaid väike osa tema töödest näitejuhtimise teooria ja praktika küsimuste alal.

novaator, kes avaldas suurt mõju kogu Euroopale. Tema eeskujul asutati „vabu teatreid“ Saksamaal ja Inglismaal.

Ta lõi laval kindla aluse realismile, s. t. kunstipärase kooskõla tegeliku eluga. Lähenedamine tõsielule näidendite lavastamisel lõi ka näitleja mängu uue tehnika. Ja ses mõttes Antoine pani aluse ka interpreteerijate uuele koolile, mis otsiskles loomulikkust ja lihtsust, vältis tingimuslikkust, deklamatsiooni, žestide ja lavaliste asendite teatrailsust. Antoine'i poolt tõsteti esile ja teostati tema näitejuhtimisel lavastatud etendustes ansambli printsiip.

Käesoleval ajal on näitejuhtimine Prantsusmaal, olles läbi teinud rea kõrvalekaldumisi sümbolistliku teatri suunas, tõstnud esile näitejuhi-realisti M. Baty, kes oma teatri-stuudios, samuti ka teatris „Comédie Française“ lavastuste näitejuhivõtteis ja näitleja-meisterlikkuse printsiipides järgib Moskva Kunstiteatri süsteemi.

Näitejuhtide niinimetatud „Avangarde“ rühm Pariisis, kelle eesotsas seisab Jacques Coppot ja kes käesoleval ajal töötab teatris „Comédie Française“, on oluliselt oma töös näitlejatega ja realistliku lakonismi lavalisis võtteis lähedane Moskva Kunstiteatri süsteemile, selle viimases vormis, milleni Moskva Kunstiteater on jõudnud oma pikaajalise praktika kaudu.

Vene teatris ei kujunenud näitejuhtimine kaua aega iseisvaks kutsealaks, kuigi see Venemaal oli tegelikult olemas muidugi juba teatri algpäevadest alates. Näitejuhi funktsioone täitsid ka esimesed teatritegelased Gregori ja Kunst (XVII—XVIII sajand), kes tegelesid näitlejate väljaõpetamisega ja lavastasid näidendeid, mis mõnikord olid lavastustehniliselt üsna keerulised.

Näitejuhitööd tegi ka vene teatri „asutaja“ Fjodor Volkov ja rida teisi teatritegelasi. Tol ajal oli näitejuhtimine Vene-

maal nagu Lääne-Euroopa teatriski koondatud esimeste näitlejate või näidendi autori kätte. Nii täitsid näitejuhi ülesandeid XIX sajandil Štšepkin, Šahhovskoi (tol ajal populaarsete komöödiate ja vodevillide autor) ja teised.

Iseseisvaks elukutseks kujuneb näitejuhtimine vene teatris alles möödunud sajandi 70. aastate lõpul Moskva Väikeses ja Peterburi Aleksandriini teatris. Ent tol ajal piirdus näitejuhi töö puhtadministratiivsete ülesannetega: lavastatava näidendi näitlejate koosseisu määramine, osade jaotamine, puhttehniline ettevalmistus kõigeks, mis oli vajalik etenduse lihtsaks vormistamiseks. Näidendi tõlgitsemise töös osatähtjatega oli nende näitejuhtide osa minimaalne. Suuremalt jaolt nad ainsult „paigutasid“ või saatsid laiali teatavate käikude kaudu või näitasid osalistele kätte mängupunktid, kus viimased pidid rääkima mahavastavad tekstilõiked. Selliste näitejuhtidena tuleb märkida Jablotškini, Fedotovit, Agramovit ja Tšernjavskit.

Pööre näitejuhitöös saabus 80. aastate lõpul, millal Meiningeni trupi võõrusetendused eesotsas näitejuht Chronegk'iga avaldasid tohutut mõju Venemaa tolleaegsele teatritegelastele. Meiningenlaste mõju avaldus Kunsti ja Kirjanduse Seltsi lavastustes ning peamiselt K. S. Stanislavski teatri- ja näitejuhitegevuses. K. S. Stanislavski, A. P. Lenski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko edaspidised näitejuhilased katsetused tõid olulise pöörde näitejuhtimise kunsti Venemaal.

Moskva Kunstiteatri asutamine 1898. aastal avab uue etapi näitejuhtimise kunstis. Esmakordselt vene teatris muutus näitejuht etenduse tõeliseks ideeliseks juhiks ja organiseerijaks: ta mõtleb hoolikalt ja sügavalt läbi etenduse põhijoone ja teostab selle suures koostöös näitlejatega lugemis- ja lavaproovidel. Tänu näitejuhi sellisele tegevusele

tekkis näitlejate ansambl, milles iga näitleja mäng on alistasatud ühtlasele kavatsusele ja milles ei ole niinimetatud „väikesi osi“. Näitejuht hakkab etendama suurt osa teatris. Ta muutub näitleja kasvatajaks, kõigis osades sügavalt läbimõeldud etenduse loojaks.

Terve rea suurimate näitejuhtide ilmumine Venemaal, kes avaldasid mõju Euroopa näitejuhtimisele, on seotud selle edusammuga näitejuhtimise kunsti alal, mis kujunes Kunstiteatri asutamise momendist. Näitejuhtimise arenemine ja loominguliste suundade kogu mitmekesisus sel alal sai võimalikuks ainult seetõttu, et näitejuhtimise positsioonid teatrikunstis vallutati Moskva Kunstiteatri asutajate poolt.

Allpool ma peatun pikemalt K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näitejuhtimise printsiipidel seoses nende tööga ühes näitlejaga.

Näitejuhi erinevus teistest teatritöölolistest.

Missugused omadused peavad olema näitejuhil?

Oma raamatus „Näitejuht“ kirjutab Carl Hagemann, et näitejuhi isikus peavad olema koondunud esteetilised ja praktilised teadmised koos armastusega asja vastu. Ent sellest on vähe selleks, et luua tõeline etendus. Näitejuhil peab olema „esteetiliselt taipu“ ja arenenud maitse. Ta peab omama teoreetilisi teadmisi näitekirjanduse, samuti ka teatri mitmekülgsete abivahendite alalt.

Ta peab olema poeet, nagu kirjutab Hagemann, ja temas peab olema midagi maalikunstnikust, nimelt värvi- ja ruumitunne. Pealeselle peab tal olema peen muusika- ja kõnetunne.

Näitejuht peab omama suuri ajaloolisi teadmisi ja ta peab suutma läbi imbuda ajavaimust, tundma inimese psühholoogiat, hästi tundma näitlejat ja tema loomingut.

Näitejuhi võime on eriomane võime. Näitejuht peab juba näidendit lugedes plastiliselt nägema ja kuulma teost selle lavalises väljenduses. See on vajalik selleks, et ta „näeks“ teost, mida ta hakkab lavastama.

Näitejuhi üheks peaülesandeks on kooskõlastatud etenduse kompositsiooni loomine laval, mis on läbi imunud ühtlasest eesmärgist. See ühtlus saavutatakse peamiselt sellega, et näitejuht igale tähtsamale psühholoogilisele momendile annab vastava ilmeka misanstseeni. Siin ta tegeleb, järgides dramaatilise tegevuse lavalise kompositsiooni seadusi ja juhindudes ühtlasi elavate isikute-tegelaste psühholoogiast, keda kehastavad näitlejad. Näitleja tõelise ja põhjaliku tundmiseta, oskuseta töötada koos näitlejaga, aidates tal luua osa, ja oskuseta avastada tegelaste kujusid kooskõlas autori mõttega, pole olemas näitejuhtimise kunsti.

Enam kui ühelegi teisele näitejuhile esitatakse nõukogude näitejuhile nõue olla maksimaalselt leidlik, osata üles ehitada selliseid lavateoseid, mis tõetruus, lihtsas ja selges vormis kajastaksid ümbritsevat tõsielu, ent mitte naturalistlikult seda kopeerides, vaid kunstipärase realismi kõrgeis eeskujudes.

Näitejuht peab aitama näitlejal avada kapitalismi hävingu ja kommunismi sünniajastu uue inimese sisemaailma. Ta peab oskama tõsta etendust põhimõttelisele kõrgusele ja täitma seda sügava sisuga. Pealeselle on vaja meeles pidada, et näitejuht organiseerib teatris kogu tööd näidendiga ja selle ümber. Näitejuht peab olema taktiline, energiline ja julge organisator, kultuurne ning peenetundeline pedagoog.

Elementaarne psühholoogia õpetab, et iga kutse vajutab inimesele erilisi jooni, mis on omased sellele kutsele. Iga spetsialist erineb rangelt teisest oma apertseptsiooni iseärasuste poolest, tajudes ümbrust peamiselt selle kutse märgi all, millega ta tegeleb. Samas elementaarpsühholoogias kuuleme ka kutselise mälu olemasolust.

On täiesti ilmne, et mälu iseärasused, järelikult ka ümbritseva elu tajumise iseärasused spetsialisti juures kujunevad aja jooksul, olenedes sellest, kuivõrd pingeliselt ja süstemaatiliselt ta oma kutse alal töötab.

Kuid samuti tuntakse ka seda: juhtub, et elu sunnib inimest töötama erialal, milleks tal pole kalduvusi. Ja selliste inimeste juures on vähem teritatud kutseline mälu, ning mälu iseloom võib-olla on seotud hoopis teissuguste apertseptsioonidega kui see kutse, millega vastav isik tegeleb.

Kahtlemata peavad näitejuhid omama nende kutsele omast apertseptsiooni ja see nende apertseptsiooni omadus peab olenema nende kutselise mälu iseloomust. Mälu iseloom aga määrab kindlaks fantaasia selle või teise suuna, aitab täita näitejuhi loomingulisi akte nende või teiste kujudega.

Siit järgnevad mõtiskluse kaks haru näitejuhi erinevusjoonte kohta, võrreldes teiste teatritegelastega.

Esimene — missugused võivad olla näitejuhi andekuse näitajad, kui see ilmnes tema varases lapsepõlves või varases nooruses? Missuguste tunnuste järgi, missuguste meie teatrinoorsoo elu ning tegevuse tõikade järgi võib aimata kalduvust näitejuhi loomingu poole?

Teine haru — missugused erinevused eraldavad väljakujunenud, vajalikke kogemusi omavat näitejuhti kui eten-duse kunstnikku-loojat näitlejast, dekoratsioonist jne.? See küsimus on omal kohal sellepärast, et esiteks on võimalik,

et mitte igaüks, kes kutseliselt tegeleb näitejuhtimisega, pole olemuselt näitejuht, samuti nagu seda juhtub ka teistes kutsetes. Näiteks kutseline arst võib osutada kutsumuselt näitlejaks või kirjanikuks. Seejuures on väga tähtis, et ta võib jätkata tegevust oma kutse alal, nagu seda näiteks tegi Borodin — kutselt keemik ning samal ajal oivaline helilooja.

Nii arvatavasti on võimalikud juhtumid, et näitejuhid, tegeldes kutseliselt näitejuhtimisega, õigupoolest teevad seda tööd käsitöölisena, korrates külgepoogitud oskusi või jäljendades kindlaid eeskujusid. Tõeliselt aga nad ei ole kunstnikud-loojad sel oma erialal.

On võimalikud ka sellised juhtumid, et olles valinud enesele selle eriala, omandanud sel alal erihariduse ja hankinud oskusi ning teadmisi, isik, kes on valinud selle elukutse, jääbki näitejuhiks ainult nime poolest, ilma et tal oleks selleks vähimaidki omadusi.

Agas tuleb ette ka vastupidiseid juhtumeid. Väga sageli kerkib näitlejate hulgast esile kunstitegelane, kes, olles näitlejana ühekülgne ja üsna väikese loomingulise ulatusega, omab just selliseid jooni etenduse organiseerimiseks, selle loomingulise tuuma leidmiseks, oskust koostada jne., nii et tema õige tee teatrisse on täiesti ilmne: temast peab esijoonel saama just näitejuht.

Ühe sõnaga, kõneldes näitejuhtidest teatris tuleb kõigepealt vastata küsimusele: missugused nende elukutse ja eriala jooned on neile kohustuslikud, et töö, millega nad tegelevad, ei satuks diletantide kätte? Diletantism näitejuhtimises võib teatrikunstile tuua suurimat kahju.

Me kõik teame, et nõukogude teatris on määratu suur nõudmine näitejuhtide järele. Seetõttu pole teatriinstituutidel võimalik olnud vastuvõtmisel näitejuhtide fakulteeti

teostada küllalt hoolikat selektsiooni. Olen veendunud, et kui näitejuhtide pöud riigis on kas või minimaalselt vähenenud, on võimalik vastuvõttu teostada suurima selektsiooni ja hoolega, võttes vastu sajast või sadadest soovijaist võib-olla ainult kümmekond, mitte rohkem.

Olen veendunud, et isetegevusringides, teatreis, sealjuures mitte ainult näitlejate koondistes, vaid ka näitelava teenindavates tehnilistes koondistes, leidub inimesi, keda nii oma näitejuhiande ja juba ilmnenuid huvide ja kalduvuste tõttu võib täiesti seaduslikult vastu võtta näitejuhtide fakulteeti.

Kuidas aga otsida neid tulevase näitejuhte-kunstnikke ja milles ilmnevad minu arvates suunitlus näitejuhi loominguks ja need jooned, mis eraldavad tulevase näitejuhi teiste teatrikunstilistest hulgast? Et mitte olla paljasõnaline ning väljendada arvamusi, mida ei saa kinnitada tõikadega, vaid mis jääksid ainult vagadeks soovideks või teoreetilisteks arutlusteks, toon mõningaid näiteid.

Näitejuhi töö on peamiselt kunstniku tegevus. Näitejuhiks võib olla ja peab olema ainult see, kellel on olemas vastav kunstiline anne, loominguiline suunitlus ja kes on tõeliselt kunstiinimene.

Järelikult näited selle ala silmapaistvate inimeste elust võivad olla eeskujuks, mille järgi tuleb joonduda.

K. S. Stanislavski raamatust „Minu elu kunstis“ on teada, et tema kaldumus teatri poole ja tema loominguiline suunitlus etenduste korraldamiseks ilmnis tema juures väga varakult.

Aleksejevi ringi* asjaarmastajate teatrietendused, etendused klubilavadel, millest võttis osa noor K. S. Stanislavski algul näitlejana, hiljem korraldajana ja näitejuhina — see

Märkus: Stanislavski õige nimi oli Aleksejev.

kõik on K. S. Stanislavski noorusperiood, iga, millal tavaliselt üliõpilased astuvad teatriinstituutidesse.

Andekas noor inimene võib eriti meie nõukogude oludes küllaldaselt ilmutada oma võimeid dramaringides, koolis ja isetegevusringides. Meie Liidus pole peaaegu ühtegi paika, kus poleks olemas kutselist või isetegevuslikku teatrikollektiivi. Kui teataval noorel inimesel on kalduvus teatri poole, ta kas tegutseb teatriringides, kleebib ise makette või aitab teha dekoratsioone, kostüüme, parukaid jne.

VI. I. Nemirovitš-Dantšenko raamatust „Minevikust“ ja tema isiklikest jutustusist teame, et juba gümnaasiumi nooremate klasside õpilasena kleepis ta kartongist oma toa aknal makette, tegi kastikestest pisilavasid, mida ta ise dekoreeris, võttis osa asjaarmastajate etendustest ja samadel noorusaastail hakkas kirjutama näidendeid ning paistis oma sõprade hulgas silma etenduste juhina, s. t. näitejuhina.

Elu viis tema kauaks ajaks lavast eemale. Temast sai arvustaja, näitekirjanik, ajakirjanik. Alles hulga aastate pärast, kui Moskva Väike-Teatri ja Peterburi Aleksandriini Teatri lavastati juba tema näidendeid, asus Nemirovitš-Dantšenko näitejuhi ja pedagoogi tööle Filharmoonia koolis. Ning tema näitejuhianne ilmnis uue jõuga.

Samuti võib mainida üldtuntud tõika, kuidas väike Goethe, nähes nukuteatris rahva-nukudraama „Faust“ etendust, oli hämmastunud selle fantastikast, aga ühtlasi ka selle lihtsusest ja tõepärasusest, kuidas Goethe lapsekujutluses puhkes kujundeis õitsele see fantastiline legend, kuidas ta ise hakkas kodus meisterdama nukuteatri kasti ja innustus terve rea stseenide loomiseks, mida ta ise välja mõtles ja juhtis. Goethe ise lõi süžeed, mõtles välja tegevuse stsena-

riumid ja hiljem teostas need mitmesuguseis planeeringuis oma nukuteatris.

Pole kahtlust, et lapses ilmnes tulevase näitejuhi anne, mis hiljem avaldus Weimari teatri rajamisel, kus Goethe oli direktoriks ja näitejuhiks ja kus ta lõi teatrirežiimi täpsed reeglid, koostas näitejuhi käitumise põhijooned, — ühe sõnaga, nagu teada, määras selgesti, milles seisneb näitejuhi tegevuse olemus teatris.

Kas on vaja meenutada, et Jaroslavlis esimene vene näitleja Volkov samuti igasuguse abita korraldas terve rea etendusi, asutas trupi ja oli mitte ainult vene teatri esimene näitleja, vaid ka esimene näitejuht. Ning hiljem oli ta fantastilise mass-etenduse „Võidutsev Minerva“ stsenaariumi autoriks ja lavastajaks-näitejuhiks.

Siirdudes meid ümbritseva elu vaatlusele tuleb märkida järgmisi näiteid, mis selgesti ja kindlalt väljendavad võimalike tulevaste režissööride näitejuhiandeid.

Me sõidame mingis kohalikus rongis mitmekümne kilomeetri taha ja näeme, kuidas pool vagunit on täis noorsugu, kes sõidab puhkepäeval ekskursioonile. Kõik noored inimesed on lõbusad, suurem osa neist oskab laulda, paljud sõidavad mingisuguste muusikariistadega. Ent üks neist paistab tingimata silma. See on „eestvedaja“. Mitte too igav, labane, klišeeks muutunud kutseline, kes on organisatoriks kultuur- ja puhkeparkide massilistel lõbustustel, vaid inimene oivalise initsiatiiviga, tõepoolest teravmeelne, kerge mõttelennuga, sütitava temperamendiga, organisatori võimetega, kes tunni jooksul, kuni sõidab rong, oskab korraldada mängu, anekdoote isikuis, väikesi omapäraseid šaraadi tüüpi stseene.

Sel inimesel on kahtlemata tulevase näitejuhi eeldusi, mis, tõsi küll, avalduvad äärmiselt elementaarselt ja antud olu-

korras väljenduvad mitte kui professionaali, vaid kui inimese omad, kellel on vaid teatavaid kalduvusi näitejuhtimiseks.

Sellest ei tule muidugi järeldada, et kõik sellised „lõbusad semud“, keda pealegi on hakatud nimetama „seltskonna hingeks“, tingimata eranditult võivad saada sõna tõsisel mõttes näitejuhtideks. Kõige tõenäolisem on, et kõik selletaolised primitiivsed omadused jäävad arendamata. Kui aga need kalduvused oleksid tõesti tugevad, siis leiaks vastav isik koha ja vormi nende rakendamiseks.

Pöördun teisele näitele.

Oleme tihti tunnistaajaiks, kuidas noorsugu, jagunedes kahte rühma, harrastab kogu õhtu šaraadide lavastamist. Peaaegu alati igas rühmas, kui see seltskond koguneb süstemaatiliselt šaraadimänguks, leidub varjatud näitejuht, kes oskab nakatada kaaslasi oma maitse ja improviseerimisandega lavastada kiiresti rida ilmeke tegevusega stseene. Mida teravamalt, originaalsemalt, tegevusrikkamalt, ma ütleksin — lavalisemalt, arenevad sellised stsenariumid-šaraadid, seda andekam on nende lavastaja.

Mäletan selgesti, kuidas ma, olles seitsme aastane, proovitsis oma isa majas, mis põrmugi polnud seotud kunstiga, veel vähem teatriga, tegelesin sellega, et suures kuivikute kastis lavastasin stseene kuubikuist, papist, kuuseoksist ja liivast, sidusin oksa külge šokolaadi hõbepaberist tehtud pooli, asetasin ühele oksale riidest ja paabulinnu sulgedega tindipühkijast tehtud tulilinnu ning riputasin hõbepoolid kuldõunteks; paberist lõikasin välja ja värvisin kuningatäri ja Ivan-Totaka ning lavastasin stseene tulilinnust ja kuldõuntest. Samas kastis lavastasin ma kuni gümnaasiumi astumiseni rea stseene, millede süžeeks olid peamiselt muinasjutud.

Gümnaasiumi esimesest klassist alates mängisin ma algul grimmi ja kostüümidega, väikesis näidendeis, mida me gümnaasiastid mängisime ladina keeles. Klassikalises gümnaasiumis ergutati seda väga ladina keele omandamiseks.

Juba kolmandast klassist alates oli meil kirjandusring, kus algul lavastati Turgenevi „Rahapuudust“, hiljem Gogoli „Naimist“. Neid etendusi ma juba juhtisin. Nii kestis see kuni gümnaasiumi lõpetamiseni, ning üliõpilasena olin juba ehtne näitejuht ja lavastasin maal, oma isa elukohas asjaarmastajate etendusi küla tuletõrjekuuris.

Ühe sõnaga, ma tegin läbi kõik asjaarmastaja-näitejuhi ja näitleja astmed, alates lapsepõlvest, gümnaasiumi ja üliõpilaste ringidest, šaraadidest, igasuguste pidustuste ja asjaarmastajate etenduste korraldamisel, kuni hakkasin töötama draamastuudios.

Tahan sellega ütelda, et kalduvus näitejuhtimisele, see, mida ma nimetasin loominguliseks suunitluseks, avaldub kindlasti väga varakult, ja eriti nende juures, kel on võimalus külastada teatrit, ning omades kalduvust, on nad loomulikult sellest innustunud. Need kalduvused avalduvad teatavas maitstes ja arvamustes, mis kujunevad noore inimese hinges.

Järelikult kollokvium, mis on tingimata tarvilik selleks, et otsustada võimaluse üle üliõpilasel astuda näitejuhifakulteti, selgitab, kas tema nooruses teater, näitejuhtimine tõepoolest evivad nii tähtsat kohta. Mida ta on teinud, kuidas on avaldunud tema huvi näitejuhtimise vastu, milliseid näidendeid ja kuidas ta on lavastanud, kuidas ta on loonud misanstseene, milliste esemetega ta on täitnud lavaruumi, kuidas ta võib otsekohe improviseerides korraldada šaraadi, s. t. milline on tema tegevuslik fantaasia, kuivõrd ta tegevuses ja olukordades oskab edasi anda tema poolt

illustreeritud mõtet. Pealeselle loetud raamatute valik, nende lugemise erinevus, huvi näitekirjanduse vastu paljastavad tingimata sisseastuja üliõpilase isiku tolle külje, mis huvitab eksaminatoreid.

Pole oluline, kas ta oskab kleepida makette. Ent väga tähtis on teada, milles on avaldunud lapsepõlvest saadik ja hiljem nooruses anne näha etenduse käiku. Vestluses tulevane näitejuht kaitseb tingimata oma arusaamist tegelestest ja avaneva tegevuse mõtet. Tal on loetud näidendist „oma nägemus“.

Lõppeks pole mingit kahtlust, et kui raske olekski sisseastujale üliõpilasele lavastusplaani kavand, see, mida nimetatakse näitejuhtimise eksplikatsiooniks, siiski planeeritavate kohtade organiseerimisel, iseloomude tõlgitsuses, jutustuses sellest, milline on lavastuse kavatsus, millist mõtet ta kavatseb edasi anda tegevuses ja kuidas ta näeb vormistatuna ning mängituna antud näidendit, selles ilmneb tema näitejuhi-temperament ja avalduvad tema näitejuhi-võimed.

Niisiis näitejuht peab kõigepealt omama elementaarset lavalist kirjaoskust, juhindudes oma töös näitlejatega minu poolt esitatud süsteemi põhimõtteist ja reegleist.

Omades selliseid teadmisi ja töötades näitlejatega nii, et näidendi tekst muutuks järk-järgult kõigile osalistele täiesti loomulikuks tingimuseks nende lavaelus, seab näitejuht enesele veel rea teisi ülesandeid. Need ülesanded kerkivad esile osalt sellest, kuidas näitlejad on näidendi omaks teinud, kuidas nad on sellest aru saanud ja tõlgitsenud seda elavais tegevusis, osalt ka sellest, kuidas näitejuht ise on aru saanud autori tekstist, millistele järeldustele ta on jõudnud enne töö algust näitlejatega, kuidas ta on formuleerinud endale läbiva tegevuse olemuse, kuidas ta on

määratelnud pealisülesande ja kuidas tööprotsessis näitlejatega kujunesid tal näitejuhtimise lülid, tegevuse tõus kuni teatava kulminatsioonini jne.

Töötades näitlejatega, püüdes kogu aeg, et alltekst, näidendi mõte, see, mida kutsutakse rollide „veealuseks vooluks“, oleks tegevuses maksimaalselt selge, näeb näitejuht väga hästi, mis kuulub niinimetatud sisemisse tegevusse ja mis välisesse. Ja puht-näitejuhtimise ülesanne seisneb selles, et osata jagada tegevus kindlasse rütmidesse ja saavutada seda, et rütmiline elamus ühes või teises lülis annaks õiged tingimused sisemise ja välise tegevuse väljendamiseks.

Kas võib öelda, et need rütmilised lülid, millede kallal näitejuht töötab, on kuuldavad või nähtavad? Muidugi on nad nii kuuldavad kui ka nähtavad. Aga kui näitejuht püüab saavutada talle vajalikku rütmi näitlejatega, siis on ta vaid sel juhtumil rahuldatud saavutatud tulemustega, kui näitlejad veenvalt, õigesti ja usutavalt enda jaoks elavad nende rütmidega. Sel korral oleneb kõik õigesti juhindatud tööst näitlejatega.

Kuid näitejuhile on selge ka järgnev asjaolu. Näitlejad leidsid antud lüli loomuse või tuuma omade elamuste kaudu, lahendades õigesti need või teised ülesanded, ja nimelt teatavais kehalistes tegevustes nad saavutasid rütmiliselt selle joonise, mida soovis näitejuht.

Aga näitlejad tegutsevad kindlalt „antavais oludes“, tolles olustikus, mis kõige rohkem iseloomustab õhkkonda, mida ma ülalpool mainisin. See olustik on nähtav, selle võib luua kas väga üksikasjaliselt või väga napilt väljatöötatud dekoratsioonil abil. Ühel juhtumil püüab näitejuht saavutada omamoodi ülekoormamist, mis tema kavatsuse järgi peab aitama luua „umbset õhkkonda“, milles tegut-

sevad näitlejad, aga teisel juhtumil, seadeldades lava, püüab näitejuht saavutada lakonismi.

Nii ühel kui teisel puhul püüab näitejuht saavutada talle vajalikku rütmi nii esemete lavale paigutamise, valguse, mööbli ja kostüümide abil kui ka dekoratsioonide iseloomu või stiili kaudu jms. Järelkult muutub kõnesoleval korral rütmiline külg ka juba nähtavaks.

Aga võimalik on, et näitejuhil tekib soov alla kriipsutada vaikust ja inimlagedust mingi ühetoonilise heliga: kella tiksumisega, öise linna hüüetega, kaugelt kostva la-suga, koera haukumisega jne. Või tal tekib vajadus edasi anda elu erakordselt segast ja katkestatud rütmi. Siis ta võtab kasutamisele linna iseloomulikud kõlad: viadukte läbivate rongide müra, trammi kellahelina, autode tuututamise, inimhulga sumina jne. Siis on tegevuse rütmiline külg kuuldav.

Tavaliselt näitejuht, lugedes näidendit, näeb teost tegevuses. Ja see tegevus asetub esialgu tema kujutluses väga üldiselt, aga siiski sel viisil, et abistab temas esile kutsuda nagu ähmaset nähtava etenduse sisemise kaju.

Selles ongi näitejuhi näidendi lugemise tüüpilised jooned. Ta kujutleb jalamaid, kas etenduses on massitseene, kas võib neist hoiduda selle teksti põhjal, mis ta näidendis loeb, või leidub vajadus tükeldada neid üksikuiks lüli-lõikudeks, mida mitte-näitejuhilik silm näidendis ei märka, kuidas on osad kujutatud lavalises mõistes, lähtudes sellest kunstilisest tervikust, mida ta leiab teost lugedes. Näitejuht kujutleb ensele selgesti, missugust kohta peab omama käesolevast näidendist sündinud etendus teatri repertuaaris, mis käesolev lavastus maksuma läheb sellele kulutatud vahendite ja aja mõttes.

Töötades autori teksti kallal peab näitejuht olema tuttav mitte ainult lavastatava kirjaniku loominguga, vaid ka kirjanike selle ringi omaga, kelle suunda kuulub antud kirjanik, järelikult näitejuht peab tundma kirjanduslikke koolkondi, suundi, juhtivaid ideid, mis arenevad nii kirjanduses kui ka filosoofias ja ajakirjanduses, — näitejuht peab olema kirjanduslikult haritud inimene.

Järelikult, valides teost või valmistudes selle lavastamiseks, näitejuht loomulikult ei või oma teadmistelt ja üldiselt arengult sõrkida trupi sabas, vaid peab sammuma selle ees või asuma ühel joonel eesrindlike näitlejatega. Tähendab, tema iseloomustavaks jooneks peab samuti olema vaadete ulatuslikkus, kirjanduslik maitse, oskus mõista repertuaari võetud teose taset, ja nimelt seda, mil määral see teos rahuldab meie aja tõsisemaid nõudeid.

Vähe sellest, näitejuht peab teatri kunstilise juhina ette nägema, milliseid ideede-assotsiatsioone tekitab see etendus, mille kallal ta töötab.

Näitejuht töötab ühtlasi koos kunstnikuga ka etenduse kujundamise kallal: järelikult peab ta kodus olema ka dekoratiivses maalikunstis, lavalise kujundamise mitmekesisis võtteis, olema suuteline eraldama epohhe, kostüümide iseloomu, olustikulisi üksikasju, tarbeesemete ja mööbli stiili, mis kuuluvad kindlaile ajastuile.

Läbi mõeldes etenduse ühte või teist vormi, mis vastab näidendi sisemisele mõttele ja mis avab tema näitejuhkavatsuse, s. o. seda, kuidas ta kavatseb oma lavastusega tõlgitseda kirjaniku teatavat teost, peab ta kõigist talle tuntud asjadest valima antud juhtumiks kõik vajaliku.

Niisiis oskus ligineda teosele nii selle vormistamise välises kui ka kirjandusliku sisu küljes, aga samuti ka antud lavastusega ümbritsevasse ellu mingi kultuurilise väärtuse

sissetoomise mõttes, iseloomustab näitejuhti teatri töölisenä, kes valdab hoopis erilisi apertseptsioone.

Näitejuhil seisab ees üsna keeruline järelduste tee lavastamiseks valitud teose suhtes. Ta, nagu nähtub eespooltoodust, kas üksi või koos näitejuhtide kolleegiumiga, kui selline teatris on olemas, mõtleb läbi terve rea kitsalt näitejuhilikke teemasid, mille eest on vastutav ainult näitejuht kui etenduse autor ja isik, kes kannab vastutust kõigi tööde eest, mis teatris teostatakse.

Kõneldes näitejuhi iseloomustavaist joonist, mis eraldavad teda teatri teistest töelistest, tuleb märkida ka järgmist. Näitejuht ei või olla ebanusikaalne, selle sõna laiemas tähenduses. See ei tähenda, et näitejuhil peab tingimata olema muusikaline eriharidus. Ent reaalsuse tajumisel näitejuhi iseloomu eristavaks jooneks, reaktsiooniks selle tajumisel peab tingimata olema näitejuhi loomupärane muusikaalsus.

Ma ei suuda meenutada ainsatki suurt näitejuhti, kes õigusega kannab seda nimetust ja kel poleks seda omandust.

Juba nimetus rütm, mida me teatri suhtes tõlgitseme müüdugi vägagi omavoliliselt, on võetud muusikast. Vaevalt võib leida näitejuhti, kes poleks suuteline muusikas tajuma rütmi ja kes lavalises tegevuses ei taotleks rütmi.

Kahtlemata tähendab näitejuhi muusikaalsus midagi veelgi ulatuslikumat. Kutseliselt on see seotud oskusega tajuda intonatsiooni varjundeid, abistada ühe või teise ülemtonaalse värvingu esilekutsumist. Näitejuhi muusikaalsus annab talle võimaluse ulatuslikumalt ja sügavamalt tajuda ümbritsevat tõelisust, eriti kui ta tunneb ja armastab nii sümfoonilist kui ka kammermuusikat.

Me kõnelesime algul sellest, et spetsialist paistab silma ainult temale omaste mälu ja fantaasia iseärasuste poolest, et tema ümbritseva maailma tajumine on ilmtingimata seotud tema apertseptsiioonide iseärasustega. Et näitejuhikunst on kogu ulatuses ehitatud sisemise ja välise tegevuse organiseerimisele, et seda tegevust laval ta mõistab kõige paremini loominguliselt kujundada, kui ta oskab seda tähele panna reaalses tõelisuses, ja et see näitejuht on kõige ilmekam, tulemuslikum ja nakatavam oma loomingus, kes laval on maksimaalselt konkreetne, — siis tema mälu, tema fantaasia haaravad eelistavalt tegevuste erinevaid liike, omadusi ja mõisteid. Ta näeb suurepäraselt elu erinevaid lõikeid, intiimseid, ühiskondlikke, massilistes väljendustes, ühe isiku käitumises, looduse elus jne. jne., milles väljendub tegevus.

Järelikult tegevus jääb püsima tema mälus, tegevuse erinevad liigid elavad tugevalt tema mälus, tegevus ühtedes või teistes kujudes, kujutlustes täidab tema fantaasia. Ta on leidlik, leidurlik, tema loominguline fantaasia hõlmab maksimaalselt tegevuse eri liike, mis täidavad reaalsel elu.

Ex bibl. univ

**Metoodilisi juhendeid iga üliõpilase individuaalsusele
juurdepääsemiseks tema ande subjektiivsete joonte
kindlaksmääramisel.**

Tavaliselt on nii, et esimesele kursusele vastuvõetud üliõpilaste rühmale määratakse oma kunstiline juht. See juhibki oma rühma (või omamoodi näitejuhi ateljeed) viimase kursuseni, arendades igas üliõpilases näitejuhi võimeid. See kunstiline juht ei juhi ainuüksi põhilist spetsialiteeti — näi-

tejuhtimist instituudis kestva töö nelja aasta vältel, vaid ta võtab osa ka komisjonist, kelle ees üliõpilased peale instituudi lõpetamist oma diplomitöid kaitsevad.

Kursuse kunstiline juht peab jälgima mitte ainult näitejuhtimise ala olulisima — näitleja meisterlikkuse — käsitlust, vaid ka abidistsipliinide, nagu lavakõne ja lavaliikumise omandamist; ta peab jälgima, kuidas näitejuhi individuaalsus end nende distsipliinide kaudu ilmutab ja mille poolest rikastuvad üliõpilased kõnetehnika, hääleseadmise, diktsiooni või rütmika ja tantsu õpinguil.

Üheaegselt nimetatud ainetega tuleb üliõpilastel väljaspool õpetajatega töötamist iseseisvalt praktiliselt läbi võtta näitejuhi spetsialiteedi sellised olulised ained nagu lavaline vormistamine, lava tehnoloogia, etenduse muusikalise külje kujundamine ja grimm. Jälgides tähelepanelikult mitte ainult üliõpilase edukust, vaid ka tema vastuvõtlikkuse iseärasusi ning tema arusaamise erilast, või siis võtteid, mis ilmnevad üliõpilase juures kõigi nende ainetega praktilisel tegutsemisel, võib koostada tulevase noore näitejuhi loova isiksuse karakteristikata. Kunstiline juht peab kõigi nelja õppeaasta kestel süvenema iga üksiku üliõpilase töösse ja tegevusse kõigi nende spetsialiteetide alal.

Kunstilise juhi pedagoogiline takt ütleb talle, kuidas vastavalt iga üliõpilase individuaalsusele tuleb viimasel töötada ühel või teisel alal, mis on ülitähtsad näitejuhi spetsialiteedile. Praktika näitab, et iga üliõpilane asub täiesti erinevalt nende alade õpinguile, ja et tihti on vaja kunstilise juhi mõjutamist, et panna üliõpilasi töötama sellistel aladel, mis neile huvi ei paku või näivad üleliigseina.

Kuid kuidas korraldada siis tutvumist üliõpilastega, kes asuvad instituudis esmakordselt õpitööle?

Vaevalt võib nõuda kindlat plaani esimese õppetunni

jaoks. Juhtub, et õpinguid alustatakse omalaadi vestlusega, milles kunstiline juht kirjeldab näitejuhi põhilist tegevust teatris ja märgib ära õppetöö üldplaami nelja eelseisva õppeaasta kohta instituudis. Juhtub ka, et vestlus koosneb kunstilise juhi küsimustest igale tema ateljee koosseisu kuuluvale üliõpilasele.

See tutvumine on kunstilisele juhile materjaliks, mille varal ta teeb esimesed sissekanded üliõpilaste iseloomustamiseks sellesse päevikusse, mida tal kogu nelja aasta vältel tuleb pidada. Aegamööda võimaldab selline karakteristik, mida kunstiline juht tarvilikkude märkmete lisamisega korduvalt täpsustab, tal tulevaste näitejuhtide kasvatamisel vähem vigu teha.

Kuidas selline tutvumine tavaliselt kulgeb? On loomulik, et üliõpilane, eriti veel esimeste nädalate ja kuude kokkupuuteil, oma kunstilist juhti ja seltsilisi alati häbeneb. Siin on kunstilise juhi ülesandeks mitte ainult informeeruda lühidalt sellest, kust üliõpilane tuli, millises olukorras ta üles kasvas, millised olid teda ümbritsevad olud, mis tõukasid tema mõttele tegutseda kunstilise, eriti näitekunstilise alaga, vaid et üliõpilane täiesti sundimatult skitseeriks elava pildi tollest perekondlikust ja olustikulisest laadist, milles ta arenes ja elas. Siis tekib kunstilisel juhil elav pilt täis elulisi üksikasju.

Tuleb märkida, et kui vähehaaval kõik üliõpilased enesest on andnud selliseid teateid, hakkavad nad kunstilise juhi küsitluste mõtet ja sihti taipama ja jutustavad edaspidi meeleldi, eriti kui on käimas arutlused lavastuste projektidest, näitejuhi eksplikatsioonidest, näitejuhi-etüüdidest ja kujutus-etüüdidest, jutustavad nad terveid lehekülgi oma elust, seletades, miks neis tekkis just selline maitse ja mis selle on põhjustanud.

Juba esimese õppeaasta lõpul hakkavad üliõpilased oma maitse puudulikkusest aru saama ja vajadusest võidelda nende puudulikkustega, isegi kui nad ei oska veel täie selgusega vormistada oma nende eneste meelest õigeid, looduse poolt õigesti dikteeritud tundeid, millede täpses ja ilmekas esiletoomises neid tuleb aidata.

Esimese tutvumise perioodil jutustavad üliõpilased, kas individuaalseis või kogu kursusega peetavais konsultatsioonides, mis toimuvad kindlail tundidel, väljaspool näitejuhtimise ala jaoks õppeplaanis reserveeritud tunde, nende poolt läbiloetud raamatuid. Siis koostatakse ühisel jõul nimistu nende raamatute kohta, mis esimese õppeaasta lõpuks tuleb läbi lugeda, nende hulgas ka põhimised eriala teosed ja raamatud, mis tutvustavad maailmakirjandust tähtsamate teostega.

Üliõpilastega tutvumise perioodil tuleb olla väga ettevaatlik, et mitte riivata neis seda loomulikku kunstilist arglikkust, mis on tihti omane enestes ebakindlale, ent enese-armastajatele isikuile. Sest üliõpilastega tutvumise lõppeesmärgiks on see, et võida neid julgelt ja avalikult kritiseerida, ja seda mitte õppejõu, vaid inimese õigusega, keda üliõpilased armastavad, austavad ja usaldavad. Eesmärgiks on veel see, et üliõpilased võiksid julgelt pöörduda iga liiki palvetega ja nõuküsimistega oma kunstilise juhi poole. Ühtlasi juhib selline tutvus õigeisse raamidesse üliõpilaste omavahelise koostöö, s. t. nende vastastikuse tutvuse loomingu liinil. See vabastab nad edaspidiseks väärist tagasihoidlikkusest ja kinnisusest, mis ei võimalda enesekriitika ja vastastikuse kriitika tekkimist.

Tuleb siiski märkida, et üliõpilastega tutvumise kogemustes esineb korduvalt juhtumeid, kus tuleb kohtuda usumatult enesekindlate ja kõrkidega, väljakutsuvalt enesesse

armunud noortega, missugune asjaolu põhineb sageli piiratud mõistusel, algelistegi teadmiste puudumisel ja ilmsel arenematusel.

Selline enesekindlus, ebatavaline kergus kõike arutada, kritiseerida, kinnitada kergemeelselt midagi, mille eest vastutada ei suudeta, see nõuab kunstiliselt juhilt pingelist tööd, esiteks selgitamiseks sellise vaatevinkli kahjulikkusest ateljeetöös, teiseks, et säärane käitumine elus, eriti aga sellise kollektiivse kunsti elus, nagu seda on teater, võib omada laostavat mõju. Näitejuhil tuleb kindlasti nõuda ja jälgida, et selline üliõpilane ümber kasvaks ja et ta leiaks teise käitumisviisi. Kui aga pedagoogilise kollektiivi püüded jäävad viljatuks, siis tuleb selline üliõpilane, võimalikult varakult välja heita, mitte hiljem kui peale esimese kursuse lõppu.

Ettevaatlikult lähenedes iga tulevase näitejuhi individuaalsusele, tuleb kunstilisel juhil juba esimesel õppeaastal selgitada, kas üliõpilane on küllaldaselt terane; kas ta märkab kas või tollegi olustiku iseärasusi, milles ta enne instituuti astumist kasvas ja arenes. Üliõpilaste tähelepanu tuleb juhtida sellele, et näitejuht peab omama vastavat vaatlusvõimet teda ümbritseva elu kohta, millest ta ammutab sisu laval loodava elu jaoks.

Samuti tuleb selgitada, kas üliõpilasel on tähelepanelikkust looduse vastu, kas ta märkab vastavaid värve, siluette, varje, perspektiivi, kontuure, eredaid ja kahvatuid laike; kas ta paneb tähele pilvise taeva ebaühetaolist ilmekust, tuulemühina erinevaid värvinguid; mis ta võib jutustada metsa, mere, stepi või juurviljaaedade või suurepäraste tänavate, magasinide, pealinna väksalite või jälle provintsilinnade hoonetevaheliste tühikute, uulitsate või põiktänavate muljeist.

Üliõpilastelt tuleb nõuda, et nad süstemaatiliselt külastaksid pildigaleriisid või muuseumi, kuhu on koondatud kujutavate kunstide teosed, ning hiljem tuleb korraldada vestlusi, milledes üliõpilased jutustavad oma muljeist, mis üks või teine pilt neisse jättis.

Kogu nelja õppeaasta kestel on vajalik, et kunstiline juht korraldaks vastastikuseid vestlusi väljapaistvate etenduste kohta, mis tema kursuse üliõpilased peavad läbi vaatama. Oleks ekslik piirduda vaid üliõpilaste draamaetenduste külastamisega. Tuleb arendada neis maitset ja oskust mõista ka balleti, ooperi, tsirkuse ja kinofilmide etendusi.

Kunstiline juht on kohustatud järk-järgult arendama üliõpilastes teatrikunsti spetsiifika-tunnet. Ta peab neile selgitama, mil määral tüüpilised kino tegevusvõtted ja tegevusvormid teatri jaoks osutuvad ebakohasteks; mil määral teatri eri žanrid — draama, ooper, ballett, grotesk, operett — nõuavad erisuguseid etenduse ülesehitamisvõtteid, teostamise maneere, lavaavaruste organiseerimist ning lavakujundamisvõtteid dekoratsioonide, konstruktsioonide või teiste esemeliste seadeldiste abil.

Samasuguselt tuleb läbi arutada, mil määral erinevad tsirkuse pantomiimi või mingisuguste kupletistide, võimlejate, ratsurite, žonglööride, klaunide žanride, samuti ka masslavastuste etenduste esinemisvõtted teatri omadest, kus nõutakse komplitseeritult psühholoogiliste kujude avamist. Antiikse tragöödia, Shakespeare'i teoste ja tema inglasedest kaasasgete või hispaania näitekirjanike lavastuste näidete varal tuleb need erilised ülesanded, mis näitejuhul seda laadi teoste juures ületada tuleb, üliõpilastega läbi arutada.

Neil vestlusil jõuavad tavaliselt nii üliõpilased kui ka kunstiline juht seisukohale, et muusika omab suurt tähtsust

näitejuhile. Siin tuleb kõigepealt selgitada, mil määral keegi on musikaalne, kes muusikat armastab, kes seda kuulata oskab, kes ise mängib muusikariistadel, kes tunneb sümfoonilist muusikat ja on külasthanud vokaal-, kammermuusika- ja sümfooniakontserte. Kunstiline juht peab üliõpilastes äratama huvi kontsertidel käimise vastu ja peab üliõpilasil aitama oma muljeist jagu saada.

Kogemused näitavad, et üliõpilased õige pea, olenemata kunstilise juhi seletustest, kiiresti huvituvad muusikast ja maalidest ning lähevad omal algatusel kontsertidele, näitustele ja muuseumidesse.

Nagu teada, võtavad üliõpilased koos spetsiaalala kursusega läbi rea üldhariduslikke aineid, mis osutavad tohutut abi spetsiaalala käsitlemisel. Üldine kodanlik ajalugu, filosoofia, kirjandus-, teatri-, maali- ja muusikaajalugu ja keelte õppimine kujundavad üliõpilases seda, mida kunstiline juht ainult erialaga — näitejuhtimise õpetamisega ei suuda.

Kunstiline juht peab kursis olema üliõpilaste üldhariduslike ainete õpingutega, ta peab teadma, kuidas iga üliõpilane õpib ja milles tal tekivad lüngad.

Kunstilise juhi otseseks ülesandeks on tuletada üliõpilastele alatasa meelde, mida meie maa kultuurne näitejuht peab teadma; ja kõige otsustavamalt peab ta võitlema selliste vaadete vastu (kui need mõnel üliõpilasel peaksid tekkima), et terve rida kõige andekamaid näitejuhte tõusid juhtivaiks sellest hoolimata, et nad ei omanud neid teadmisi, mida taotleb praegu nõukogude kõrgem erikool. Tuleb rangelt võidelda selliste kahjulikkude vaadete vastu, nagu koormaks või lämmataks teaduse ja laialdase hariduse taotlus loomulikku artistlikku emotsiooni ja nagu kõrgkooli loova ande siirus teadusliku ettevalmistamise ja töötamise

põhiolemusse kuuluvate ainetega, nagu hääle-, akrobaatika-, tantsu-, laulu- ja lavaharjutuste õpingutega.

Peaks vist piisama viitest sellele, et säärased vaimuhiiglased, põhiliselt emotsionaalsed kunstnikud, nagu Goethe, Schiller, Puškin, Salvini, Dmitrevski, Štšepkin, Riccoboni, Michel-Angelo, Leonardo da Vinci ja paljud teised polnud mitte ainult üllatavaks kunstnikeks ja suurimaiks spetsialistideks, vaid ka laialdase haridusega ning suurte teadmistega inimesed. See avaldus mitte ainult luules, maalimis, näitleja-meisterlikkuses, näitejuhtimises ja dekoratsioonimaalimises, vaid ka nende traktaatides, teaduslikes teoseis, kirjades ja ülihuvitavais märkmeis raamatuil.

Kunstilise juhiga peetavate vestluste ja õpingute tulemusena peavad üliõpilased saama teadlikeks, et näitejuhtimise arendamine on nende otseseks ülesandeks teatriinstituudi näitejuhtimise fakulteedi töös ja et õpetamine on selliselt koostatud, et anda neile maksimaalne ettevalmistus näitejuhi iseseisvaks tegevuseks ja et üliõpilas-ajajärgul on peaarõhk pandud näitejuhtimise õppimisele, töötamise oskusele näitlejatega ja oma ande või vähemalt etenduse ülesehitamisvõime arendamisele. Üliõpilased peavad instituudis õppimise ajal ja ka edaspidi teadma, et üldharidus on vältimatuks eelduseks nende ande arendamisel ja niihästi üldiste kui ka erialaste teadmiste kogumisel. Instituudist lahkumisel peavad nad olema veendunud, et nende töö eneste kui näitejuhtide kallal sellega ei lõpe, vaid et iga uus lavastus, mis neil oma elu vältel läbi tuleb töötada, osutub nende loomingu ahelikus vaid uueks lüliks. Samuti peab toimuma teadmiste laiendamine üldkodanliku ajaloo, kirjanduse, muusika ja maalikunsti ajaloo jne. alal kõige laiemas mõttes just ka peale instituudi lõpetamist.

On võimalik, et kunstiline juht skitseerib juba sissejuhatavas vestluses lähema praktilise õppetöö plaani, mille ta üliõpilastega läbi võtab; võib-olla teeb ta seda aga mõnes hilisemas vestluses, kui ta hakkab kõnelema sellest, mida praktilised tunnid iseendast kujutavad, alustades õppeaja esimeste aastatega ja lõpetades viimasega.

Ta peab väga üksikasjaliselt selgitama, milles seisab harjutuste olemus ja fantaasia-etüüdid. Enne kui asutakse katkendite, stseenide või tervete näidendite läbitöötamisele, tuleb eriliselt alustada näitejuhi loova fantaasia arendamisega.

Ehk sobib samal ajal lasta üliõpilastel vastavalt igaühe individuaalsusele valmistada ette rida teemasid, millele nad edaspidi võiksid rajada etüüde. Need teemad, mis on mõeldud näitejuhi loova fantaasia arendamiseks, peavad olema üliõpilastele lähedased. Hoolimata sellest, et üliõpilased näitejuhitöös on alles täiesti kogenemata, tuleb neile teemade valikul anda täielik vabadus, kuigi nad peaksid ehk valida vägagi raskeid teoseid. See moodus võimaldab kõige paremini tutvuda iga üksiku õpetatavaga.

Esimese lavastuse plaanimistöös tuleb üksikute teemade läbitöötamiseks moodustada üliõpilasarühmad, mis koosneksid kahest-kolmest isikust. Selline rühmade moodustamine ei toimu jalamaid, sest iga üliõpilane esitab oma teema ja alles selle teema analüüsimisel, s. o. nendes üliõpilase poolt tehtavais põhjenduses, milledega ta püüab tõestada, et ta selles näidendis oma individuaalsust kõige paremini avaldada suudab, ilmneb materjal, mida kunstiline juht vajab. Niipea kui diskussioon selle küsimuse üle kogu kursuse ulatuses lõpeb, on kerge kindlaks määrata terve rea üliõpilaste kavatsuste või kalduvuste ühtimisi.

Tõsi küll, mõned jätkavad veel edaspidi töötamist omaette, kuid sellegipoolest võib valiku ja diskussiooni tagajärjel määrata kindlaks põhilisi rühmi, nii et iga valitud näidendi läbitöötamisele rakendatakse 2—3 üliõpilast.

Õpitöö tulemusena valmistavad üliõpilased iga akti jaoks maketid ja märgivad ära tegelaste karakteristika, koostavad näitejuhtimise eksplikatsiooni, milles on märgitud kogu etenduse, vaatuste, piltide ja võib-olla isegi osade läbiv tegevus. Võib-olla suudavad üliõpilased ära märkida ka veel näitejuhtimise lülid ja võib-olla isegi iga lüli tuuma. Igal juhtumil oskavad nad põhjendada tarastuse, organiseerimise põhimõtte, ühtede või teiste planeeritavate kohtade kindlaksmääramise, etenduse üldise tõlgitsuse ning peavad suutma põhjendada, miks on valitud üks või teine vormistamise iseloom.

Iga osavõtja teatavast brigaadist saab enesele näitejuhtimise eksplikatsiooni erinevad teemad või jälle valmistab üksiku vaatuse näitejuhtimise interpretatsiooni.

Üliõpilaste tööprotsessis lavastusobjektide kallal, mis programmis määratakse selliseile kellaaegadele, et nad kursuse näitejuhikunsti teoreetilise osa õpinguid toetaksid, tuleb võtta sisse näitejuhtimise etüüde, mis selgitavad üliõpilastele nende etüüdide printsiipiaalset erinevust näitlejate etüüdidest. Näitejuhtimise etüüde võib pealeselle lubada ka veel omamoodi improvisatsioonidena, juhtumil kui mõni üliõpilane õppetöö kestel suudab rühma kaaskursuslaste abil organiseerida õppejõu poolt antud teemale etüüdi.

Kuid on võimalik, et antakse igale üliõpilasele aega näitejuhtimise etüüdi, mida tal tuleb täita või kaaslaste seltsis ette valmistada, kodu läbi mõelda, ja alles siis arutatakse etüüd õppejõu ja kogu koosseisu poolt läbi. Pean tähendama, et kunstilisel juhil tuleb kogu kursuse

koosseis selleks välja õpetada, et iga üliõpilase töö aru-
taksid läbi kõik üliõpilased ja et iga üliõpilane oleks suu-
teline oma kaaslase tööd kriitiliselt käsitlema.

Iga üliõpilane peab tingimata teadma, et tal tuleb aru
anda oma tööst mitte ainult kunstilisele juhile, vaid kogu
ateljeele. Esineja peab olema kursis kõigega, mida teeb
ateljees iga üksik, peab kindlasti tundma kõiki neid teo-
seid, mis kogu kursuse üliõpilastele näitejuhtimise ekspli-
katsioonideks on välja jagatud, ja peab aru saama oma esi-
nemise vastutuslikkusest, sest see on ateljees töötavaile
üliõpilasile vastastikuse õppeprotsessi osaks.

Edasi tuleb iga näitejuhifakulteedi üliõpilase individuaal-
sete annetega tutvumise otstarbel korraldada esimese
semestri lõpul ekskursioon hästi organiseeritud draama-
teatrisse, kus üliõpilased võiksid kas või möödaminnes tut-
vuda teatritegevuse kogu keeruka struktuuriga. Edaspidi
seisab üliõpilaste ees 2-nädalane vaatlemispraktika, mis
võimaldab neil tutvuda igasuguste töökodade ja alade
tööga, samuti vaadata etendust kulisside tagant ja viibida
proovide igasuguseil staadiumidel. Peale nende 2—3 eks-
kursiooni tuleb korraldada uuesti vestlus, et kindlaks teha,
mida üliõpilased tähele panid ja mis nende poolt jäi mär-
kamata ja mõistmata.

Asudes näitejuhtimise-kunsti töö juurde peavad näitleja-
meisterlikkuse üliõpilased teadma, et teisel, kolmandal ja
neljandal kursusel tuleb neil õpinguil võtta aktiivselt osa
vaatuse ülesehitamistööst, kusjuures igaüks neist sellest
tööst kord kas näitlejana või jälle näitejuhina osa võtab.
Hiljem lähevad üliõpilased üle vastutuslikumale tööle, olles
terve vaatuse näitejuhtideks, ja ühinevad lõpuks näite-
juhtide kolleegiumiga terve näidendi lavastamiseks ja
töötavad siis ühiselt välja lavastuse üldise plaani, selle

mõtte, läbiva tegevuse, vormistamise jne., siis teostatakse see lavastus laval koos valgusega, muusikaga, kostüümidega, grimmiga jne. ning igal üliõpilasel tuleb töötada läbi vähemalt terve näitejuhtimise lüli, kuid mõnikord isegi näidendi 2—3 näitejuhi-lüli.

Sel viisil iga üliõpilasega tutvudes ja tehes päevikusse sissekandeid igaühe iseloomustava loomingulise profiili kohta, koostab kunstiline juht enda jaoks hoolikalt selle materjali, mille varal ta töötab, ning tehes vajalikke muudatusi ja parandusi aitab ta igal üliõpilasel areneda.

Oma vestlustega ja õpetustega mõjutab kunstiline juht üliõpilasi, et nad hakkavad suhtuma teadlikult oma õpitöökäigusse. Kursuse vältel peetavad ettevalmistavad vestlused selgitavad üliõpilastele, milleks neile ühte või teist tööd teha antakse, samuti selgub neile õppeplaani kogu mõte ja eesmärgid, milledeni kunstiline juht neid viib, ning selgub neile see töö, mis neil eneste kallal teha tuleb, et igaüks omandaks, olenevalt oma individuaalsusest, neis aineid, mida programm ette näeb, ning tegeleks praktiliste töödega, et valmistuda ette iseseisvaks näitejuhitööks.

ETENDUSE KOMPOSITSIOON

Näitejuhi kompositsioonivõime on tema põhiliseks funktsiooniks ja oleneb otseselt tema näitejuhi-fantaasiast, tema oskusest liigitada tegevust osadeks, lülideks, panna tajuma tegevuse erilisi omadusi, nägema, kuulma, tunnetama rütme nii etenduses kui ka ümbritsevas tõelikkuses.

Etendus on kunstiline tervik. Kuid selles tervikus leidub ilmseid osi, selgesti eraldatavaid lülisid. Osadeks jagunemist võib märgata isegi kõige täiuslikumas etenduses, ja see tekib sellest, et etendus mõeldakse läbi osade kaupa, et terviku osi vormistatakse järk-järgult. See ongi lavastuse ülesehitus, s. t. etenduse kompositsioon.

Näitejuhi tegevus kompositsiooni alal on tihedalt seotud tema loov-organisatoorsete andeomadustega, tema võimega mõelda läbi tulevase lavastuse plaan, fikseerida selle idee ja teostada etenduse lavastusprojekt.

Näitejuhi töös kompositsiooni alal tuleb eraldada kaks momenti: 1) etenduse vormi läbimõtlemine, s. o. selle mõtestamine, mida kujutab enesest tervikuna see teos, mida näitejuht kavatses lavastada, mida ta näeb etendusena, mitte aga näidendina, mille on kirjutanud näitekirjanik; oskus teost analüüsida, avastada selle idee; 2) kompositsioon selle sõna tõelises mõttes, mõistes selle all praktilist

tööd näitlejatega, kunstnikuga ja etendust loova kollektiivi teiste liikmetega.

Ma esitan oma vaated küsimusele, mis on näitejuhi-kompositsioon, — esmalt kompositsioonist kui praktilisest tööst näitlejatega, kunstnikuga ja muu lavastust loova kollektiiviga, aga hiljem sellest, kuidas selle ehitamiseks näitejuht sooritab näitekirjandusliku teose sügava analüüsi, avab teose idee ning jõuab lavastamiseks valitud näidendi ühele või teisele näitejuhi-interpretatsioonile.

Pean märkima, et teatrikunsti kompositsiooni küsimuse all seni veel ei ole olemas mingeid teaduslikke töid. See pärast tean ma väga hästi, et minu määratlused võivad olla ebatäpsed ja mitteteaduslikud. Et võimalikult selgemini edasi anda oma mõtteid, mis on kujunenud vahetust töökogemusest teatris, asun ma peamiselt kirjeldama, kuidas ma mõistan kompositsiooni protsesse, väljendudes nii, nagu mul tuleb seda teha, kui ma töötan proovidel näitlejatega, tegelen kunstnikuga või üliõpilastega.

Kompositsiooni all mõistetakse näitejuhikäitumist terviku osade paigutamist episoodis, pildis, vaatuses või etenduses.

Kuidas võib paigutada osi? Tehes ühte osa olulisemaks, teist aga kõrvalisemaks; ühte tuleb rõhutada, tõstes esiplaanile, teist summutada, nihutades tagaplaanile; tuleb teha täiesti selgeks, mis on peamine ja mis on kaasnev või varjundav, kontrastiv. Kui see on teisejärgulise, kõrvalise tähendusega seik, siis missugust liini mööda — kas põhimise tegevuse liinis või episoodide liinis? Kas sel tuleb pikema aja vältel nõrgalt läbi paista lasta või ainult hetkeliselt mööda vilksutada?

Arvan, et pean nimetama juba nüüd, et kuna etendus areneb nii ajalisel kui ka ruumilisel, siis on tal oma üles-

ehituses palju analoogilist muusikaga, mis kulgeb ajaliselt, ja maalikunstiga, mis kulgeb ruumiliselt.

Kõneldes etenduse osade ülesehitamisest mõistan ma selle all järgmist.

Praktiliselt avaneb näitejuhi ees rida tegevuslikke lüli-
sid (üksusi). Oletame, et peale eesriide avanemist algab
siseen, milles esineb algul üks tegelane; hiljem, peale tea-
tavat pausi, sama tegelane koos teise sisenenud tegela-
sega; nende kahekõne katkestab kolmas, lühikeseks ajaks
lisandunud tegelane; siis aga jäävad nad jälle kahekesi ja
lõpetavad oma lüli-üksuse sel kombel. Sellele järgneb uus
lüli, mida arendavad järgmised kaks või kolm või neli tege-
last; ent nemad lülituvad tegevusse selliselt, et see seob
esimest lüli teisega. Algab kolmas lüli, mis on eralda-
tud teisest mingi näitejuhi poolt määratud pausiga. Seda
pausi tuleb täita mingi müralise või kõlalise sisuga, mis
aitaks kolmandas lüli esinevatele näitlejatele siirduda
selle pausi õhkkonda. Kolmas lüli paisub traagilise või
pateetilise tõusuni, mis aga tuleb lõpetada uue tegelase
sissetulekuga, kes on võõras nende kolme enesetundele,
kes viisid kolmanda lüli pateetilise tõusuni. See neljas
lüli alustab uut teemat, mis aga on läbi põimitud esimese
lüli tegelasi vallanud mõtete ja elamustega. Algab viies
lüli, mis aga oma õhkkonnaga ei meenuta ühtegi eelmis-
test, kuid mis oma kontrastivusega pealtvaatajail väga sel-
gesti aimata laseb, miks esimese ja kolmanda lüli tege-
lased selliselt olid häälstatud ja miks nad teatavaid
olukordi nii omapäraselt üle elasid. Ebatavaliselt „bra-
vuurilisse“ ja isegi veidi kergemeelsesesse õhkkonda lüli-
tatakse sisse lüüriline episood, mis korraks nagu vilksata-
des jätab ereda mulje, ja seetõttu võtab viienda lüli
tegevus järsu pöörde ning jätab vaatajale lahendamata

küsimuse mulje; küsimuse lahenduse annab järgmise pildi tegevus.

Pildi jagamine lülideks, mis asub täielises vastavuses selle mõttega, mis peitub näidendi sisus, annab näitejuhile aluse igas lülis peituva tegevuse üksikute teemade läbimõtlemiseks. Need tegevusteemad sunnivad üksikute tegelaste elamuste sisu, mis teatava momendini oli varjul, nihutama esiplaanile ja viivad ta maksimaalse pingeni, täidavad ta selle mõttega, mis näitejuhi ja osaliste poolt on kindlaks määratud selleks, et teiste lülide vaheldumise kaudu ja teise tegelase käitumise kaudu teises lülis osutuks ta teema ja tegevuse kajastuseks sellele, mis alguses tähendatud tegelase käitumises ja elamuses oli rõhutatud.

Kui näitejuht pildi ja stseeni iga lüli läbi töötades selleks, et saavutada osalistele täielikku selgust allteksti tegevuse avamiseks, esitab enesele küsimuse, kuidas jaotada seda, mis moodustab ettekande sisu ja mis tuleb seada esimesele, teisele või kolmandale plaanile või millest teha põgus episood, siis ta tegeleb tegevuse osade näitejuhilise jaotamisega, selle esiletõstmise või tagasihutamisega, mis näitlejate poolt nende rollide piirides on tehtud.

Kuid, nagu teada, selleks, et esitada midagi rollis võimsamalt või õrnemalt, tuleb näitlejaile luua vastav õhkkond, mida ei määratelda vaid sellega, kuidas on lava sisustus, asetatud mängupunktid, paigutatud mööbel, millise meeleolu on saavutanud näitejuht, valgustades nii või teisiti lava, vaid ka kokkulepitud vastavas näitlejate käitumises. Näitejuht taotleb seda, et näitleja usuks nende olukordade tõepärasusse, milles ta asetseb, et näitlejal oleks mugav ja lihtne tegelda. Ent selleks arutab näitejuht osalistega teksti läbi, nõudes neilt, et nad tegutsedes laval elaksid

sama teemadega, mõtleksid just seda, mis põhjustaks neis kindlaid soove, tegevust või ühe või teise teo sooritamist.

Näitejuht tihendab või hõrendab seda õhkkonda, teeb selle kergeks, ehitades selle ühele või teisele sisemisele rütmile, lisades ühe või teise müralise, valguse või kõlalise fooni.

Selliselt koostatakse stseen, mis omab kindlat asendit nii ajalisel kui ka ruumilisel; näitejuht rõhutab seda ja tõstab esiplaanile või laseb seda hetkeliselt mööduda või asetab selle varju, teeb ähmaseks selle tagamõttega, et see etenduse vastavas kohas äkitselt selguks, sest selline on lavastatava teose konstruktsioon. Sellest mu väide, et näitejuhi kompositsiooniline töö etenduses praktiliselt, töös näitlejatega, kunstnikega ja teiste lavastust ettevalmistavate osalistega osutub episoodi, pildi, vaatuse või etenduse kui terviku osade disponeerimiseks. Näitejuht annab piltidele sellise tõlgitsuse, nagu ta seda kõige õigemaks peab.

Iga lavaline elu on tinglikkus, mille näitleja pealtvaatajale märkamatuks ületab. Vaataja usub kõigesse laval toimuvasse, kuigi ta teab, et see pole tegelikkus. Kui näitlejad mängivad õigesti ja näitlejate tegevus kulgeb veenvalt, tekib vaatajas kindlasti illusioon, et kõik laval toimuv on tõeline.

Näitejuht kasutab oma töös kõige mitmekesisemaid võtteid. Ja mida andekam ta on, seda mitmekesisem on ta selle tinglikkuse kasutamise võtteis. Näitejuhil on vaid see tähtis, et tegevus laval sünniks selliselt, et vaatajad seda peaksid tõeliseks reaalsuseks, et näitlejad, võttes etendusest osa, elaksid oma lavakunstisse nii, et ka neile elamuste protsessides, lavalise tegevuse protsessides kõik laval tunduks tõelise reaalsusena ja ühtlasi ka tõelise kunstina.

Kui kunstiteosed on tõeliselt suurepärased, on nad ühtlasi ka sügavalt reaalsed. Seda võiksime tõestada nii bütsantsi mosaiigi, jaapani maalikunsti kui ka vene ikonograafia näidete varal.

Terve rea etenduste puhul, mis lavastatava teose näitekirjanduslike iseärasuste tõttu nõuavad omapärast ülesehitust, valib näitejuht misantseenide erilise planeeringu, ehitab tegevuse mitmepinnaliselt, kasutab eesriiete, sirmide, igasuguste tarastuste süsteemi selleks, et paigutada tegevust lava ruumis eneses nii, nagu see näitejuhile tema kujutluses tegevuse selleks või teiseks dünaamikaks osutub vajalikuks. Tähendab, ka sel juhtumil näitejuht, komponeerides tegevust, teab, kuidas seda lavaliselt tuleb ehitada, et teose mõtet kõige paremini edasi anda.

Sellest ma juba rääkisin, et näitejuhtimise või näitlejalike lülide täitmine teatava mõttega ja nende liitmine selles või teises järjekorras, igas mõttelises lülis mõningate teemade väljatõstmine, millised teemad annavad omapäraseid intervalle või vastastikuseid kajastusi kogu etenduse vältel, kujunevad tegevuse keerukaks jooniseks. Tekib nagu omapärane rivistus, jämedalt öeldes, teemade, ülesannete ja kavatsuste loetus, mis moodustavad nagu omamoodi näitejuhtimise kontrapunkti.

Kui igal etendusel on tegevuse see või teine joonis, mis kuulub näitejuhile, siis see tähendab, et näitejuhtimise kunstis leidub tegevuse erinevaid vorme, ja nagu muusikas on kujunenud muusikaliste vormide õpetus, nii kahtlemata ka teatriteadus kunagi töötab välja näitejuhtimise teoorias eripeatüki etenduse tegevuse vormidest.

Püüan seda kirjeldavalt edasi anda, kuidas ma seda mõistan, lähtudes oma kogemustest ja tähelepanekuist teiste näitejuhtide etendustel.

Tegevus etendusel on katkestamatu, kuid selle kandjaks ei ole alati ainult näitleja, kuigi kõik põhimine on tema käes.

Kui näitleja on rollist jagu saanud ja temale on selge etenduse pealisülesanne, läbiv tegevus, siis oleneb kõik sellest, millistesse rütmidesse kanduvad osaliste elamused. Järk-järgult, suure loomingulise töö tulemusena olukordade, elamuste, mõtiskluste või püüdmiste, mis kord on väga sügavad, piinarikkad, mõnikord kirglikud, hetkelised, õige rütmi leidmise kaudu, annavad näitlejad edasi üksikute stseenide sisemise mõtte.

Näitlejate tegevuse vormid enamikul juhtumel sõltuvad rütmist. Selleks et saada terviku kompositsioonis üks või teine joonis, peab näitejuht tegevuse need vormid organiseerima.

Ma juba ütlesin, et etenduse tegevuse kandjaks pole mitte näitlejad üksi. Võtame sellise näite — laval on akti lõpetamise hetk. Näib, nagu lõpeks tegevus, kuid näitejuht leiab veel tarvilikuks hoida eesriiet avatult. Laval ei ole kedagi peale möödunud tegevusest korratutes segipaisatud esemete. Nende asetuse kaudu, kustuva või kasvava valguse kaudu või isegi ühtlase valguse juures kestab tegevus edasi.

On võimalik, et näitlejate tegevus mitte elamuste plaanis, vaid esemete kasutamise plaanis loob ühe või teise, laval aset leidva dünaamilisuse. Samal määral näitejuht, komponeerides etendust, taotleb sageli seda, et vaataja aimaks lava taga toimuvat või juba enne eesriide avanemist toimunut, nii-ütelda natüürmortide kaudu, mis on asetatud laudadele, diivaneile või lava teistesse osadesse.

Oletame, et laval on kujutatud võõrastemaja koridori lõpposa. On näha mitu numbritoa ust. On pime. Laval vilgub ja kustub kõõgilamp. Ainult ühe numbritoa pilust pais-

tab valgust. Aeg-ajalt kuuldu seal ebaselget kõnelust. Koridori kõige kaugemas osas on lund täistuisanud aken. Akna juures on korrapidaja laud; sellel asetseb kandmikke, külm samovar, suupistete taldrikuid, tasse, suhkrutoose jne. Koridori esiplaanil tiksus kell. Aknast hakkab paistma rohekat koiduvalgust.

Ligi minuti vältel ei toimu mingit liikumist; numbritoa uks ei avane; võõrastemaja puutreppi mööda ei tule alt kedagi üles. Vaataja aga võtab sellest tegevusest osa, sest ta teab eelmisest pildist, kes siia võõrastemajja saabus ja mis pärast. Ja vaataja ootab, kas astub sisse see isik, keda ei tea aimata numbritoa ukse taga olijad.

Oletatavad sündmused, mis ukse taga toimuvad, selguvad vaatajale vastavalt organiseeritud esemeist: aknast paistvast valgusest, kella tiksumisest, ja eelmisel õhtul numbrist toodud mustade toidunõude asetusest kandmikule. Tegevuse kandjaks pole sel juhtumil näitleja: tegevus kanti üle teise vormi; selle autoriks on aga kõnealuse stseeni lavastaja — näitejuht.

Kui mitmel korral on näitejuhid kasutanud sellist võtet: laual valitseb hämarus, laud, tugitool, avatud raamat või paberilehed, sulepea ja tindipott, mõnikord asetseb laual revolver ja tingimata peaaegu lõpuni põlenud vilkuv küünal. Selline vilkuva küünla leek avaldab peaaegu täiuslikult äreva meeoleolu õhkkonda ja täiendab vaataja kujutluses stseeni sisu.

Sel viisil näitejuht, asetades esemeid ja paigutades lauale lõpunipõlenud küünla, saavutas tegevuse katkestamatuse, kuid selle tegevuse vorm kandus osalistelt üle neile esemelle, mida näitejuht on paigutanud sellesse stseeni.

Juba neljakümne aasta vältel võib vaatajaid K. S. Stanislavski poolt suurepäraselt lavastatud stseen bojaari-

maajast „Tsaar Fjodor Ioannovitši” etenduses: väikesest aknakesest paistab väevalt koiduvalgus ja tuba valgustab pühakuju lambikeste helk; madalast toast ilmuvad aegamööda magamistoora neitsikud ja bojaaritarid, siis aga tsaarinna. Tsaarinna Irina jääb üksi ja läheb hiljem valitseja juurde palveruumi; peale stseeni pihhisaga väljub soojalt mähitud haige tsaar Fjodor, kes paluks nagu vabandust, et ta polnud ilmunud hommikusele jumalateenistusele. Kogu selle stseeni ja aja vältel kõlab lakkamatult õrn ja kurblik kellahelin.

Juba ammu on märgitud, et K. S. Stanislavski tõlgendas tsaar Fjodori kuigi kuningliku, siiski vaese ja viletsa elu lüürismi suurepäraselt kellade ja nende löökide iseloomu kaudu.

Et leida sellist õhkkonda, et osata ehitada sellist pilti, peab omama kompositsioonilist annet, elavat fantaasiat, suurt erkust, peent süvenemist sellesse olustikku, mida K. S. Stanislavskil õnnestus laval uuesti ilmutada.

Ajastul, millal K. S. Stanislavski oli innustatud tinglikust teatrist ja lavastas Knut Hamsuni „Elu draama”, oli tema näitejuhi-talendi teiste suursaavutuste hulgas erakordseks õnnestumiseks katkuægse laadastseeni lavastamine.

Inimesed primitiivseis kostüümides ja laplaste kübarais; hirmus, ulguv muusika; lõuendiga kaetud karussell, läbi transporendi tungivas valguses tundusid karusselli kihutavad kujud nagu lõuendile paisatud varjud; kahel plaanil asetsevad rühmad on täis järske ja nurgelisi liigutusi; müra ja muusikaheli; rambi esiplaanil möödub kohutava Tju figuur, kelle jalad olid selliselt välja väänatud, et kannad ulatusid ette ja põiad tahapoole; kõik see moodustas väga pingelise õhkkonna ja ebatavaliselt reljeefselt ehitatud

terava näitejuhi-joonise. Kõik see on näitejuhtimise kompositsiooni tegevuslikuks avalduseks.

Teatavasti on näitejuhi töös üheks keerulisemaks ülesandeks kirjaniku stiili tabamine. Oskus leida ja lavaliselt kehastada kirjaniku stiili kuulub ka näitejuhi kompositsiooni-ande valdkonda. Nimetan rea näiteid, milledest täiesti selgub, mil määral mul on õigus.

Teatavasti oli Kunstiteatris üheks kõige näitlejalikumaks etenduseks „Vennad Karamazovid“, millega Kunstiteater jõudis Dostojevski loomingu tõlgendamisoskuses virtuooslikkuseni. Varsti peale „Karamazoveid“ lavastas teater „Nikolai Stavrogini“, romaani „Paharetid“ üksikute peatükide instseneeringu.

Märgin ära kolm pilti „Nikolai Stavrogini“, mis on meisterteoseks mitte ainult Dostojevski inimeste, romaani õhkkonna ja elu-olustiku esitamise oskuse alal, nagu seda autor on näinud, vaid isegi Dostojevski maastiku esitamisoskuse šedöövriks.

Nii oli „Nikolai Stavrogini“ etenduses hiilgavalt antud pilt „Peakirikust väljumine“, eriti stseeni see osa, kus kindraliproua Varvara Petrovna Stavrogina astus koos Hromonožkaga kiriku trepi astmeilt alla. Võrdsel määral tähelepanuväärselt oli loodud pilt „Varvara Petrovna võõrastetuba“, milles Šatovi, kapten Lebjadkini ja Stavrogini kujud olid hiilgavalt edasi antud. Lõppeks oli stseen Skvorešnikus — Nikolai Stavrogini ja Jelizaveta Nikolajevna armuavaldu — mitte vähem haaravaks episoodiks kui kaks eelmist.

Mis vapustas vaatajaid neis stseenides? Kõigepealt see, et näitejuht saavutas oma koostöös kunstnik Dobužinskiga kunstilise vormistamise täieliku vastavuse autori stiiliga. Linn, milles „Pahareti“ tegevus toimub, katedraal, osa tänavast ja esimeses pildis esitatud inimesed, nende elu rütm,

nägude ja kostüümide iseloomulikkus väljendasid täielikult Dostojevski stiili.

Samuti olid leitud tõetruult Varvara Petrovna võõraste tuba, mööbel, seinad, planeeritud paigad, mis võimaldasid tegevust just sel viisil asetada ja iga tegelase hingelaadi kõige selgemalt avada.

Dostojevski stiilile ja tema romaani rütmile vastas suurepäraselt kindraliproua maja kujutus Skvorešniku stseenis. Saali akende taga oli näha sügisraagus mõisapark. Laval hiiglasuure saali osa, mis annab edasi päratu elanikest tühja maja tunde; akna juures seisavad üksildastena Stavrogin ja Jelizaveta Nikolajevna. Dostojevski romaani stiil, rütm ja isegi maastiku iseloom olid selles stseenis antud suure süvenemise ja psühholoogilise küllastusega. Näitlejate kõnelemise ja esinemise viis, tegelaste grimm ja kostüümid, kõnelus, käitumine, tegevuse ja dekoratsiooni vormid olid mingi kompositsioonilise terviklusega seotud.

Sellise etenduse ülesehitus olenes tervelt näitejuhi kompositsioonilisest andest, kes selle etenduse kuju endas välja kandis. Näitejuht jagas täiesti teadlikult näidendi eri tähendusega lülideks, olenevalt eri rütmidest ja temperamentidest, kuid siiski pidades silmas ühist tervikut ja viies kirjaniku stiili täielikult vaatajate saali.

Võiks tuua Kunstiteatri kümneid lavastusi, mis avardasid näitejuhkunsti kirjaniku stiili tabamise alal. Näiteks Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko lavastatud L. Tolstoi „Elav laip“ ja kõik Tšehhovi näidendid, mida lavastasid K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko. Näitejuhid komponeerisid igas nimetatud etenduses näitlejate enesetunde, tegevuse õhkkonna, mis oli kõigiti kooskõlas nende teoste sisemise mõttega, teose sügavalt avatud ideega ja etenduse suure-

päraselt leiutatud vormiga, olustikuga, milles tegevus kulges, ja mis kokkuvõttes aitas mõista kirjaniku stiili.

Ja lõppeks läheneme näitejuhi loomingulise akti sellele küljele kompositsiooni valdkonnas, mida ma nimetasin dramaatilise teose sügava analüüsi teostamise oskuseks. Näitejuht peab idee õigesti avama, peab oskama huvitavalt tõlgitseda, ei tohi olla banaalne, vaid sügav ja originaalne teose näitejuhi-tõlgitsuses, ilma autorile midagi enese poolt külge pookimata, vaid järgides rangelt ja järjekindlalt kirjanikule.

Mainisin juba, et näitejuht, asudes oma kompositsioonilise tegevuse juurde, s. t. kui ta hakkab läbi mõtlema, kuidas etendust organiseerida, peab omama teatavat lavastusprojekti, ta peab lähtuma kindlast kavatsusest.

Lugedes korduvalt teost ja tutvudes kõige sellega, mis on vajalik selleks, et teost paremini mõista, peatub näitejuht kord-korralt teose põhilise, juhtiva idee juures. Siis kontrollib ta oma ideed näidendi kõikide osade juures ja veendub sel teel enda poolt märgitud juhtiva idee õigsuses. Nii leiab ta enesele, olgugi alles ähmasel kujul, — just kui tööd läbiva tegevuse ja pöördub väga ettevaatlikult nende osaliste poole, kellega ta näidendi kallal tööle asub.

Üldiselt on teada, et koostöös osalistega ja kunstnikuga, kui viimane on tõepoolest lähedane näitejuhile, muutub lavastatava teose nii läbivas tegevuses kui ka põhilise mõtte avamises mõndagi. Kuid peab kindlasti teadma, et kui näitejuht täielikus relvastuses asub etenduse lavastamisele, olles näidendi lõpuni läbi mõtelnud, olles seda mõistnud, armastama hakanud, muutub teos tema loomingulise olemuse osaks, ta mõtleb sellele puhkeajal, ja töötades osalistega ja isegi töös väljaspool teatrit, ühe sõnaga, ta laseb etenduse sisemisel kujul eneses küpseda.

Tulevase lavastuse üksikud osad tekitavad näitejuhis rahutust, teda erutab ühes või teises stseenis esineva nähtuse mõte. Ta näeb, tunneb või teab elus neid inimesi, kes peavad esinema tema tulevases lavastuses. Ta ei suuda küll veel kirjeldada nende välimust, arvatavasti ei kuule ta veel, kuidas nad kõnelevad, ei kujutle veel nende käitumise kogu keerulisust, aga tal on olemas neist kui inimestest mingi üldine kujutus, see, mida ladina keeles nimetatakse „habitus“, mingil määral alles tunnetamatute kujude eed on tema silme ees.

Näitejuht otsustab endamisi, mida ta oma loovas elus selle lavastusega tahab öelda. Tema loomingulisel teel leidub alati selliseid etappe, kus ta väljendas oma suhtumist ellu, inimestesse etenduste kunstiliste vormide kaudu. Ja nii ta teab, mõeldes läbi etenduse projekti, s. t. koostades käsil oleva etenduse mõttekava, et kogu tegevuste tervik ja selle mõte, mis toimub selles etenduses, lahendavad temale mingi filosoofilise teema või, lihtsamalt kõneldes, tema mõtiskluste teema.

Muidugi näidendi läbimõtlemissel sellisel astmel näitejuht loob etendust. Luues ta arutab, kes näitlejaist suudab paremini edasi anda seda, mis ta sisemiselt nagu on kuulnud rollides, milles teda abistab kunstnik oma vormistamises vaatesaalini viimisel. Ta arutab, kuidas see etendus peab kõlama, — kas intiimselt või laialt; kas tuleb veel juurde tõmmata mõningaid stseene, et toetada etendusele vajalikku meeoleolu, või piirduda autori poolt antud stseenide arvuga või jätta mõni neist isegi veel välja. Lühidalt, tema ees avaneb terve tööde programm eri suundades. Mida sügavamalt ta teosesse tungib, mida kriitilisemalt ta suhtub enesse, seda keerukamaks muutub tema loov töö.

Niisiis enne kui näitejuht asub tööle osalistega, kunstnikuga jne., s. o. enne teose kavatsetud omalaadse instrumenteerimise algust teeb ta kavandi, mõnikord märkides üles, mõnikord hoides mälus, haarates kinni vaid kõige vajalikumast, et edaspidi alustada lahtikooruva etenduse mõttekava konstrueerimist.

Hiljem on näitejuht sellises seisundis, kus ta kirjutab nagu klaviiri ja kõik näitejuhtimise teemad saavad temale selgeks. See pole veel polüfooniaks laienenud teos, milles põhiliselt leidub kõik, mis hiljem läheb üle näitlejate loomingu liinile, kunstniku loomingu liinile, muusiku, valgustaja, kõlastaja jne. omale, kuid see kõik nagu oleks suletud mingi tulevase terviku kokkusurutud vormi. See ongi etenduse sisemine kuju, s. t. etenduse mõte.

Sel kirjeldaval viisil luban ma enesele iseloomustada näitejuhi kompositsioonilisele tööle asumise keerukat protsessi, kuni see pole arenenud laialisteks praktilisteks vormideks, s. t. näitejuhi eelastmel olevat tööd, teose sügava analüüsi perioodil, kui näitejuht teose ideed lahti arutab, kui temas koostub ja areneb etenduse sisemine kuju.

Luban enesele eeltoodust teha selle järelduse, et etenduse loomise kompositsiooniline protsess, mis täielikult kuulub näitejuhi valdkonda, nõuab kõigepealt sügavat spetsialisti, mitte ainult vastavate teadmistega inimest, vaid ka inimest, kes omaks spetsiifiliselt näitejuhi-tüüpi elavat fantaasiat.

TÖÖ AUTORI TEKSTI KALLAL

Näitejuhi töö etenduse lavastamiseks algab näidendi uurimisega. Mida hoolikamalt näitejuht lavastatavat teost tundma õpib, mida rohkem ta osalistega tööle asumiseks ette valmistub, seda kiiremini jõuab ta lavastamise perioodiga valmis, seda produktiivsemalt mööduvad proovid ja seda kindlamini tungib tema mõttekäik osaliste ja teiste etendusest osavõtjate kaudu pealtvaatajateni.

Näitejuhi töö põhiliseks objektiks sel ajajärgul on autori tekst. Peale autori teksti tutvub näitejuht sama autori terve rea teiste teostega, mis selgitavad autori maailma-vaadet ja tema loomingulist isikut; samuti tutvub ta kriitilise materjaliga, mis valgustab lavastamiseks esitatud teose sotsiaal-majanduslikku, filosoofilist ja psühholoogilist külge, ja lõppeks kasutab näitejuht epohhi ja olustikku iseloomustavaid materjale, ikonograafilisi materjale jne.

Urvides autorit peab näitejuht mõistma tema ideid, peab olema teadlik autori keele poetikast, teose arhitektoonikast, oskama määratella lavastatava teose sotsiaalset mõtet, olema suuteline lahendama küsimust, miks see teos võiks pakkuda huvi kaasaegsele vaatajale ja milliseid tema nõudeid see rahuldab. Alles pärast seda võib näite-

juht valida selle lavastamisvormi, mis antud teosele on kõige ilmekam.

Lavastamisvõtte, mis ühe autori teeb kaasaegele vaatajale mõistetavaks ja lähedaseks, võib teise autori juures osutada võõrastavaks. Näitejuhi-menetlus ja lavastamise idee, mis lavateose teevad intiimseks või monumentaalseks, olenevad eranditult autori teksti vastavast mõistmisest ja õigest tõlgitsemisest.

Niisiis sügav, täielik uurimine, ja mitte ainult lavastatava teose, vaid ka autorit ümbritseva kogu õhkkonna, ideeliste mõjutuste, kirjanduslike suundade, sotsiaalsete vastuolude, poliitiliste ideede, millest see teos on läbi immutatud, tundmaõppimine peab eelnema stiili, lavastuse sise- ja näitejuhi kompositsiooniliste võtete leidmise küsimuste lahendamisele.

Niisiis peab näitejuht kogu tähelepanu, loova fantaasia, ande ning teadmistega uurima autorit, et võida oma töös toetuda millelegi reaalsele. Just nimelt uurida tuleb autori tööd.

Lavastatava teose autori teksti näitejuhilik läbilugemine ja uurimine.

Näitejuht peab hästi tundma autori loomingut kogu ulatuses ja eriti lavastatava teose osas, et võida läbi mõelda, mida ja mil viisil väljendada selles lavalises teoses, milleks kujuneb etendus.

Esineb tihti juhtumeid, kus autor ise tõlgitseb oma teost nii, et näitejuht ja tema kaasaeagne vaataja selle tõlgitsusega mitte ainult ei saa leppida, vaid satuvad sellega kõige suuremasse vastuollu. Ent sellest hoolimata on autoril vaja

tunda seda seisukohta. Parimaks näiteks on Gogoli tõlgitus, mille ta hiljem on andnud oma komöödiale „Revident“.

Niisiis põhimiseks on teose enda uurimine.

Mil viisil õnnestub näitejuhil tungida lavastatavasse teosesse? On olemas kaks seisukohta. Ühed näitejuhid kinnitavad, et kõige tugevama mulje, ühtlasi kõige õigema teose käsituse nad saavad esimesel lugemisel. Teised kinnitavad, et pikaajalise sisselugemisega ja teose aeglase lugemisega nad suudavad tungida teosesse kõige paremini ning täielikult.

Kuid sõltumata sellest, missuguse meetodi järgi näitejuht suudab haarata kõnealuse teose kunstilise ja sotsiaal-filosoofilise sisu tervikluse ja sügavuse edaspidi selleks, et valmistuda proovidele, tuleb näitejuhil ikkagi teksti kallal töötada.

Milles see töö siis seisneb?

Teksti esialgsel lugemisel avaneb kõigepealt teose süžee-line külg ja alles aegamööda muutuvad elavaiks teose tegelased.

Selleks et mõista autori suhtumist sündmustesse ja tegelastesse, et selgitada autori mõtteid tegelaste ütluste kaudu, tuleb pöörata tähelepanu sellele sõnavarale, mida kasutab autor, individualiseerides oma kangelasi.

Samuti tuleb pöörata tähelepanu autori interpunktsioonile, sest vahemärkide kaudu võib jälgida autori mõttekäigu loogikat, pealegi kasutab iga autor interpunktsiooni erinevalt.

Tuleb tähelepanu pöörata autori keelt iseloomustavate pronomenite, pre- ja postpositsioonide kui ka adverbide asetusele; samuti tuleb arvestada, kas autor lõpetab rep- liike mõttepunktidega ja kas ta meelsasti punktiire harrastab; kas tal leidub tihti hüüumärke, — kõik see aitab selgi-

tada repliikides sisalduvat autori mõtet ja võimaldab autori teksti loogilist mõistmist.

Niisama tähtsaks momendiks autori teksti uurimisel on lauseehituse erilaad. Kas kõnelevad tegelased komplitseeritud, paljude kiillausetega keelt, väljendades sellega mõtete ebaselgust või lipitsevust, ülespuhutust, provintsiiaalsust, või räägivad nad lihtsate lausetega — kõik see iseloomustab eriti autorit ennast. Kas kasutab autor gerundi vormi, umbisikulisi lauseid, või kõnelevad tema tegelased lihtsalt, täpselt „kirjanduslikult“, — kõike seda on vaja tähele panna selleks, et seeläbi luua enesele vajalik kujutus lavastatava teose autori poolt loodud tegelastest.

Paralleelselt teksti loogilise külje uurimisega toimub veel autori poolt loodud tegelaste psühholoogiliste iseärasuste uurimine, sest et psühholoogilised iseärasused väljenduvad ka keeles, mida nad tarvitavad.

Muidugi ei suuda näitejuht, töötades teksti kallal, luua endale täielikku kujutlust neist elavaist kujudest, kes hakkavad tegutsema laval; need kujunevad lõplikult tal alles pärast tema tööd osalistega. Palju tema kujutlustes neist tegelasist, mis tekkisid tal autori teksti lugemisel ja harjutustööks ettevalmistamisel, muutub kohtumisel näitlejatega selle tulemusena, mida osalised toovad etendusse omalt poolt. Ent siiski peab näitejuht enesele fantaasias tegema mitte ainult joonise igast kujust, vaid ta peab neid ka veel täpselt ära tundma, mõistma antud iseloomustusest, tegelaste vastastikusest kõnelusest, ja lõppeks ka veel näidendis toimuva nende tegutsemise mõttest.

Lühidalt, näitejuht peab teksti kallal tehtava töö kestel igat tegelast nägema ja läbi mõtlema tema asendi kogu näidendi tegevuse käigus. Iga tegelane peab muutuma

näitejuhile elavaks inimeseks, kelle eluloo ta võib osalisele jutustada. Ta peab tundma tegelase minevikku, samuti tema tulevikku pärast seda, kui see tegelane lõpetas oma rolli elu selles lülis, mis näidendis on antud. Näitejuhil tuleb ka selgitada, missugune on autori suhtumine igasse tegelasse, ning sellega kõrvuti ta peab mõtestama läbiva tegevuse ja selle iseloomu kavatsatud etenduses.

Nii kõrvuti teksti analüüsi ja teose autori suhtumise tundmaõppimisega oma tegelastesse peab näitejuht lahendama ka puhtnäitejuhilikke küsimusi, tõlkides antud kirjandusliku teose spetsiifilisse teatri tegevuse keelde.

Nagu juba oli tähendatud, peab lavastuse idee näitejuhil tekkima tihedas kontaktis autori teksti uurimisega; näitejuht võib anda teosele ühe või teise tõlgitsuse, võttes aluseks mulje, mille ta sai näidendi lugemisel. Ühelt poolt mõjutasid teda kirjaniku elavad kujud, teiselt poolt valmib tal etenduse kujundus, mis on omane vaid teatavale näitejuhile. Kuid see näitejuhi komplitseeritud tutvumisprotsess näidendi tegelaste elavate kujudega, teose tervikluse tabamine on võimalik vaid teose mõtte täielikul ja sügaval tundmisel, milleks on vaja mõista autori maailmavaatelisti iseärasusi.

Näiteks, nagu teada, leiame terves reas teatreis Ostrovski komöödiat „Hundid ja lambad“ rohkeid erinevaid lavastusi. Kui tunda huvi mitte ainult selle näidendi osade mängimise kohta ja tähelepanu pöörata mitte ainult näitlejate kunstile, vaid ka kujude ja teose tõlgitsemisele, siis me puutume kokku näitejuhtimise töö analüüsiga antud Ostrovski komöödias.

Mil viisil võib siis näitejuht käesolevast komöödiast anda ühe või teise tõlgitsuse, kui ta ei selgita endale Ostrovski vaateid ümbritsevate elule 70-ndate aastate esimesel poo-

lel: missugused olid Ostrovski vaated tolleaegsele vene ühiskonnale, kuidas ta suhtus aadlisse ja kodanluse; kas ta nägi mingisuguseid jaatavaid külgi suurkapitali püüdeis luua tööstust Venemaa neis maakondades ja kubermangudes, kus leidus odavat tööjõudu ja metsamassiivide looduslikke rikkusi; kuidas ta suhtus teostatavasse raudteede ehitamisse aktsiaseltside poolt, kuhu kuulusid kodanluse, suur- ja väikemaapidajate esindajad. Kõik need küsimused omavad Ostrovski sotsiaal-majanduslike vaadete selgitamiseks suurt tähtsust.

Samuti on vaja selgitada küsimused Ostrovski vaateist perekonnale, abielule, naise tolleaegsele seisundile ühiskonnas, kas Ostrovski siiralt uskus õigeusu kiriku moraal-sesse autoriteeti; mida mõistis Ostrovski silmakirjalikkuse all; kuidas ta suhtus kõrgete riigiametnike autoriteedisse, näiteks kubeneri osasse, kes toetas Meropia Davõdovna Murzavetskaja tegevust; kuidas Ostrovski suhtus Lõnjajevi ühiskondlikku tegevusse, kes teenis maakonnas valimiste alal, oli maakonna intelligenti esindajaks ja seisis „semst-voga“ otseses ühenduses. Lõpuks on tähtis teada, kuidas suhtus Ostrovski antud ajajärgul inimesse, kes võitles oma seisukoha eest ühiskonnas.

Kõik see kokkuvõetuna lubab määratella A. N. Ostrovski ühiskondlikku maailmavaadet eelmise sajandi 70-ndate aastate vene elu konkreetseis tingimustes, millal ta kirjutas komöödia „Hundid ja lambad“.

Ja alles pärast seda, kui näitejuhile on saanud selgeks Ostrovski suhtumine kõigisse kõnealuses komöödias puudutatud küsimustesse ning on selgunud, milles seisneb Ostrovski kriitiline seisukoht tolle ajastu vene olustiku suhtes, saab loomulikuks tõsta esile antud teksti tõlgitsemisel näitejuhi enda seisukohavõtt.

Pole kahtlust, et kõik need küsimused A. N. Ostrovski maailmavaate ja sotsiaal-poliitiliste vaadete kohta kerki-
vad näitejuhil esile juba Ostrovski loominguliste kujudega
tutvumisel, sest Ostrovski, olles silmapaistvaks näitekirja-
nikuks, väljendub täielikult oma teoste kunstipäraseis tüü-
pides. Näitejuhil tuleb peenetundeliselt, maitse ja sääst-
likkusega asuda kirjaniku teksti juurde, et täieliku selgu-
sega avada teravat mõtet, mis kirjanikku valdas ja sundis
teda just nii ja mitte teisiti leidma oma kunstipäraseid
kujusid.

See objektiivne mõte, mis peitub näitekirjaniku teostes,
ei tarvitse alati ühtida kirjaniku isiklike vaadetega. Aga
ometigi tuleb järele mõelda ka selle üle, missuguse mõtte
on autor ise andnud oma teosele, enne kui otsustada, mis-
sugune objektiivne mõte on käesoleval teosel meie aja
kohta.

Näiteks uurides Fonvizini komöödia „Äbarik“ teksti me
näeme selgesti, et Fonvizini teose põhiline mõte sisaldub
Pravdini, Starodumi ja osalt ka Sofja ütlustes ja et kõik
need komöödia positiivsed tüübid väljendasid vaateid, mil-
lele oli jõudnud kirjanik ise, vaadeldes ümbritsevat töö-
lisust. Meile aga tunduvad Sofja, Starodum ja Pravdin mitte
elavate karakteritena, vaid väljamõelduina, teatraalsete
kujudena-skeemidena, kuna aga Prostakova, Mitrofanuška,
Skotinin, Jeremejevna, Tsöfirkin ja Kuteikin on sama töö-
lisuse elavateks kujudeks, milles elas Fonvizin, mida ta
nägi ja loominguliselt taaselustas oma komöödias.

Nende inimeste elavad suhted, nende iseloomud, ilmekas
kõne ja tunnete siirus taastavad täielikult tolle orjusaegse
töelisuse, mille vastu näitekirjanik tõusis kogu oma tempe-
ramendi, põlastuse, ja piitsutatava satiiriga. Mida eredamalt
lavaliselt esitada komöödia seda elavamalt osa, mis oma

otsekoheusega mõjub nii vaatajasse kui ka lugejasse, seda selgemalt mõistetakse selle sisu, ja seda mitte ainult meie epohhi seisukohtadelt, vaid ka Fonvizini enese seisukohalt, kes võib-olla mitte küllalt usaldades oma sule satiirilist teravust, lisandas oma positiivsete kangelaste ütlustesse kõlblusõpetuslikke sententse.

Kui näitejuht oma ettevalmistavas töös teksti tundma õpib, peab ta hoolikalt suhtuma lavastatava teose stiili ja dramaturgilisesse võtteisse. Missuguseid võtteid näitekirjanik näidendi kirjutamisel kasutab, on näitejuhile väga tähtis, sest ta mõtleb juba enne näitlejatega kohtumist, kuidas antud teost laval kõige õigemini ja sügavaimal määral lavaliselt edasi anda.

Iga näitekirjanik, kui ta kuulub suurte ja tähtsate kunstnike hulka, erineb teravalt teistest oma kompositsiooniliste võtete poolest. Igaüks ehitab erinevalt oma dramaatilise tegevuse. Aga ülesehituse erinevustest kasvab välja iseloomude väljendus ja see elav tõelisus, milles need iseloomud tegutsevad. Veelgi enam, autor ilmutab end kõige enam neis võtteis, millede abil ta kujutab ümbritsevat tõelisust.

Iga autori stiili erilaad, keele ja tegevuse rütm ning dramaatiline vorm jaotavad määravalt näidendis kujutatud elu piltide värvingu. Nende piltide värving on kas tihe või läbipaistev ja õrn, mis lepib näidendis kujutatud tõelisusega ja inimestega. Mida on näiteks ühist Turgenevi sellel provintslikul Venemaal, mida ta kujutab oma teoseis „Armuleivasööja“, „Kus õhuke, sealt käriseb“, „Hommi-kueine aadelkonna peamehe juures“, „Üks kuu maal“, Gogoli poolt „Sumud hingedes“ kujutatud Venemaaga! Turgenev kujutas mõisnikke ja kubermangu riigiametnikke. Gogol kujutas neidsamu. Kuid milliste erinevate võtetega kujutasid neid kumbki kirjanik!

Turgenevi ja Gogoli provintsid erinevad teineteisest põhjalikult, sest Turgenev vaatas inimestele ja teda ümbritsevatele elule koguni teisiti kui Gogol. Turgenevi juures leiame ainult temale omast erilist inimeste ja nende hingeelu kujutamisi. Selleks et laval edasi anda Turgenevile omase inimese ja kogu elu kujutamist tervikuna, ja ühtlasi ka eriti veel Turgenevi omi maailmavaatelisi iseärasusi, on hädavajalik kaalutella, kuidas, väljudes Turgenevi stiililisist võttest, tema keele erilisest plastilisusest, jõuda tema teksti selle külje edasiandmisele lavateoses.

Kui näitejuhul tuleb lavastada A. Suhhovo-Kobõlini kolmevaatuselist komöödiat „Tarelkini surm“, kuidas võiks ta siis seda teha, sooritamata suurt selgitustööd selles näidendis kasutatud dramaatilise võtte alal?

Avades raamatu, mis sisaldab Suhhovo-Kobõlini 3 näidendit, loeme selle tiitellehelt: „Mineviku pildid, kujutatud A. Suhhovo-Kobõlini poolt looduse järgi“. Need minevikupildid näitavad, „kuidas tugev nõrka orjastab, täissõõnu näljast paljaks sööb ja rikas vaese paljaks riisub“, ja ühtlasi ilmneb, vastavalt autori ironilisele märkusele, et viimane näidend „Tarelkini surm“ on autori poolt kirjutatud „naljaviluks“.

Selle seiga, et komöödia on kirjutatud „looduse“ järgi ja et selles väljendatakse ilmselt protesti olukorra vastu, kus „tugev nõrka rõhub ja täissõõnu näljase paljaks sööb“, ühendamine näitekirjaniku ironilise märkusega, et ta kirjutab selle näidendi vaid „naljaviluks“, sunnib näitejuhti selle lavalise tõlgitsuse puhul tõsisetele mõtisklustele.

Vormilt on „Tarelkini surm“ poolfarss; komöödia on küllastatud rea vodevilli-laadiliste situatsioonidega. Nii palub autor pöörata tähelepanu Tarelkini muundumisele laval, s. o. publiku silme ees, kahel korral Kopõloviks, sellele, et

„näitena võiks viidata prantsuse koomikule Levasseurile, kes töötas välja sellise kunstimomendi“, et kõik laval toimuv peab sündima „teatava segaduse“ võtete abil. Ning ühtlasi omistab autor sama farsi mõtteile suure tähenduse ja kirjutab märkuste abil: „Eriti tuleb teksti esitada selgesti ja reljeefselt“.

Kui üldistada kõike, mis autor selle näidendi kohta on öelnud, siis saab täiesti selgeks, et on tegemist Suhhovo-Kobõlini poolt loodud erilist laadi dramaatilise žanriga. See ongi põhjuseks, miks tuleb väga teraselt süveneda selle komöödia dramaatilisse ülesehitusse. Kuidas on paigutatud monoloogid näidendi käigus, milline tähendus on stseenidel riigiametnikkude Varravini ja Tarelkini, Raspljujevi ja Ohhi vahel; milline tähtsus on groteskini viidud stseenidel Šatala ja Katšala ja kreditoride vahel; kuidas tuleb tõlgitseda Mavrušat, miks nimetab ta Tarelkinit „libahundiks“ ja mis peale seda ütlust toimub laval näitekirjaniku poolt ettenähtud tegevuses; kuidas on ehitatud finaali — Varravini ja Tarelkini „siiraste tundeavalduste“ stseen, millise joonise andis Suhhovo-Kobõlin Tarelkini ja Varravini esimesele kohtumisele, milles Tarelkin on Kopõlov?

Alles siis, kui näitejuht on läbi mõelnud Suhhovo-Kobõlini selle komöödia dramaatiliste võtete kogu keerulise kompositsioonilise külje, võib ta otsustada ühe või teise lavastusliku võtte kasuks. Ilma selles perspektiivis teksti läbi töötamata ei ole näitejuht ette valmistatud töötama ei osalistega ega esialgseiks arutlusiks kunstniku-dekoraatoriga.

Näitejuhi esialgses töös autori teksti alal on veel terve rida etappe, mis juhivad näitejuhi õige läbiva tegevuse leidmisele, kui ta autori kõigi teostega tutvumise, tema kirjavahetuse, tema kohta käiva kriitilise kirjanduse uurimise jne. kaudu määrab lõplikult kindlaks autori idee. Kuid esi-

alguses staadiumis on näitejuhile peale teose korduvat lugemist täiesti hädapäraselt vajalik, enne kui asuda teksti läbitöötamise raskema osa juurde, kindlaks määrata teksti süžee ja faabula, luua enesele kujutelm antud teose ülesehitusest.

Avada näidendi ülesehitus on tähtis seepärast, et näitejuht teksti töötlemisel võib innustuda kas autori antud karakterite kujundamisest või jälle koondada kogu oma tähelepanu autori ideele, kanda üle raskuspunkt sotsiaalsete vastuolude kujutamisele, jättes tegevuse arendamise loogika pealtvaatajale selgusetuks; näidendi põhiline tegevus ja tegevuse vähemtähtsad liinid olenevad aga näidendi ülesehitusest.

Seepärast peab näitejuht enesele täielikult aru andma selle kohta, kuidas lavastatav teos on üles ehitatud, milles seisneb selle sõlm, millised etapid esinevad tegevuse arendamises, kas ei leidu paralleelseid tegevusi, mis osutub teisejärguliseks ja mis peamiseks süžee arenduses, mis viib lahendusele; s. o. ta peab täielikult jutustama kogu näidendi sisu, koondades selle mõneks väga lihtsaks lauseks, mis annavad edasi kõige olulisema.

Teose idee avamine ja läbiva tegevuse esialgne märkimine.

Näitejuhi esialgsele tööle autori teksti idee avamisel tuleb pühendada palju aega. Näitejuht peab põhjalikult läbi mõtlema teose sisu, tegevuse ülesehituse kontseptsiooni, näidendi tegelaste põhilised ütlused, milledest ta võib välja lugeda autori omi mõtteid. Näitejuht peab näidendis välja otsima sellised lülid või stseenid, mis väljendavad

autori põhilist ideed kõige selgemalt. Ta peab selle idee läbi mõtlema ja kontrollima, kas see idee tõepoolest läbib kogu teost. Ta veendub, et tegelaste iseloomud on kujutatud just selliselt, et nad selgitavad teose ideed parimal kujul, ja et autori poolt valitud süžee võib kõige reljeefsemalt väljendada seda ideed, mida autor tahab vaataja või lugeja teadvusele edasi anda.

Et olla täiesti kindel selles, et etenduse ideest pole ekslikult aru saadud, peab näitejuht enesele selgesti kujutlema, missugused on vastutegevused ja kes juhivad neid vastutegevusi põhimise tegevuse vastu, mis areneb näidendi läbiva tegevusena.

Kui huvitavalt ongi etendus mängitud ja kui hästi osad välja töötatud, ikkagi vähendab tunduvalt näitejuhi poolt õigesti määrateldud etenduse idee puudumine teose lavalist väärtust.

On tarvis tähele panna järgmist. Näitejuht võib epohhi hästi läbi uurida, võib väga hästi tunda autori poolt antud üksikuid iseloomu, võib lavaliselt näitekirjaniku poolt loodud asendid esitada väga ilmekalt, võib tõelise eluga täita kõiki stseene, leida isegi läbiva tegevuse — vaataja silme eest mööduvad elupildid, mis teda võluvad oma tõelikkusega, lihtsusega, kaasakiskuva kergusega, — kuid sellegipoolest ei leidu etenduses seda kõige tähtsamat, seda, mille pärast autor kirjutas oma teose, — teose põhimist mõtet, ideed.

Nii on seda juhtunud paljudes parimais teatreiski selliste klassikaliste teoste lavastusis nagu Beaumarchais' „Figaro pulm“, Gribojedovi „Häda mõistuse pärast“, Shakespeare'i „Romeo ja Julia“ ja Molière'i näidendite lavastusis.

Teatavasti on Beaumarchais' „Figaro pulma“ põhimine idee väljendatud viienda vaatuse kolmandas etteastes, kus

Figaro jutustab oma monoloogis, kui vaevarikas elutee on mitteaadlikul või õigemini väikekodanlasel, kes astub kindlalt sammul oma peremehe — feodaali krahv Almaviva asemele.

Näidendis osutub põhimiseks see asjaolu, et krahvi kamerteener ning lossivalitseja Figaro oma leidlikkuse, mõistuse ja võitlusvõimega võidab pealtvaatajate silme all „hispaania grandi“. Kõik Figaro intriigid, kogu „pöörase päeva“ sisu on sellepoolest huvitav, et see näitab uue klassi üleolekut kaduva klassi suhtes.

Seda Beaumarchais' ideed tuleb esitada, markeerides seda osavate lavavõtetega, et ta ei oleks pealetükkiv. Seline on Beaumarchais' oma võte. Beaumarchais oma oivalises komöödias, et tõsta oma peamist mõtet, millepärast ta kogu näidendi kirjutas, ei tõsta üheski kohas seda liialt esile, ja sellest hoolimata läbib see tema peamine mõte komöödia igat lüli.

Autori peamiseks ülesandeks on näidata selle ühiskondliku keskkonna rumalust, labasust ja tühjust, milles elavad krahv, krahvitar, Bartholo, Marceline ja teised isikud. Ent kõik see on tehtud erakordse kergusega, delikaatsusega, lavalise täpsusega, mõistuse ja talendi teravusega. Tahtmata meenuvad Puškini sõnad „Mozartist ja Salierist“:

... Beaumarchais

Lausus mulle: „kuula, vend Salieri,

Kui sind mustad mõtted haaravad,

Avä šampanja pudel

Või loe uuesti läbi „Figaro pulm“.

Molière'i näidendite lavalises ajaloos leidub terve periood, millal näitejuhid lavastasid Molière'i teoseid peami-

selt kui Louis XIV õukonna laval mängitava kirjaniku omi. Kommete peenus, kummardused, tantsulised liigutused, tsere-mooniad, pantomiimid ja balletiesinemised, teatraalse ajastu kogu „teatraalsus“ leidis näitejuhtide poolt erilist rõhutamist.

Molière'i näidendite sotsiaalne mõte, nende sügav tõelisus ja nende terav ironia jäid varju, esiplaanile kerkisid kunstnik, kostümeerija, butafoor ja lavastuse hiilgus. Isegi näitlejalik teostumine uppus lavastamise vormistuse kirkusse. Ometi on Molière'i iga teos sügavalt läbi immutatud ideest, ning näitejuhi ülesandeks on kõigepealt avada see idee.

Näiteks: olgu nii võimalik kui tahes komöödia „Väikekodanlane aadlikuna“ tseremooniad ja balletilised saated, on teoses siiski peamiseks Molière'i ironia selle üle, kuidas mõned väikekodanlased püüavad iga hinna eest teeselda aadlikke. Neid pilkab Molière, ta ei tunne neile kaasa; nende maneerluses ja silmakirjalikkuses näeb ta aristokraatse seltskonna negatiivseid külgi.

Isegi Shakespeare'i tragöödiats ja Gribojedovi surematas komöödias „Häda mõistuse pärast“ on näitejuhid end lasknud veedelda karakterite väljatöötusest, lavaliste situatsioonide lahkamisest, üldise õhustiku kujutamisest, milles kulges tegevus, olustiku või ephohide joonte maalimisest, ilma et nad oleksid läbi mõtelnud ideed, mis oleks enesele allutanud näitejuhi kogu töö etenduse kallal.

Teose idee, selle sügav ja ilmekas esiletoomine annab näitejuhile tema töös erilise kindluse. Seepärast ongi tähtis, et harjutuslikule perioodile eelneval teksti läbitöötamise järgul tuleb näitejuhil, kui ta valmistub ette lavastamiseks, lõpuni mõelda, milles seisneb teose idee, kuidas kavatseb näitejuht seda tõlgitseda lavaliselt ja sellest lähtuda etenduse läbiva tegevuse määratlemisel.

Näitejuhi enesekontroll autori antud teose õigeks käsitamiseks.

Valmistudes harjutuslikuks tööks uurib näitejuht, nagu me juba nägime, lavastatava teose teksti. Ta püüab võimalikult tähelepanelikumalt vaadelda näitekirjaniku poolt kirjeldatud iga elavat isikut, tungida neisse mõttesse, mida teos sisaldab, ja lõppeks määrata kindlaks teose peaidee, millest juhendatuna ta asub otsima etenduse läbivat tegevust.

Kuid ta võib teha vigu, kui peatub ainult autori antud teosel, kui ta ei püüa võimalikult täielikult uurida ka sama autori teisi teoseid, igal juhtumil neid, mis on loodud samal ajastul, millal on kirjutatud näitejuhi poolt lavastatav teos. Suurepäraseks abivahendiks võivad olla ka autori kirjavahetus või tema päevikud, märkmikud, mustandid ja muud.

Lihtsaks näiteks, mis selgitab eeltoodud väiteid, võib olla järgmine.

Ostrovski komöödias „Pärast tarku palju“ on Glumov sama isik, kes hiljem esineb ka „Pöörastes rahades“. Esi-meses komöödias on ta alles noormees, ta märgib alles oma elu kava, mille ta edaspidi välja arendab. Tõsi, tema kavatsus variseb kokku, kuid ta on täiesti veendunud, et ta ilmub veel sellesse seltskonda, kes tema enese keskelt minema „kihutab“, et teda vajavad veel kõik need Gorodulinid, Mamajevid, Krutitskid, Turussinad. Ja tõepoolest, „Pöörastes rahades“ me kohtame Jegor Dmitrijevitsš Glumovit, juba puhkenud ja õitseva õiena. Ta sooritab oma asja, ja viiendas vaatuses kadudes Moskvast ütleb, et ta sõidab Pariisi ainult aastaks, et uuesti kodumaale tagasi tulla „oma tööde vilja lõikama“.

„Pööraseid rahasid“ lavastav näitejuht peab vastama reale küsimustele: kuidas kujunes Glumovi iseloom; kas võis Lidia ema Nadežda Antonovna Tšeboksarova eksida Glumovis; milliseil asjaoludel kohtusid Teljatev ja Kutšumov Glumoviga; kes on Glumovi tuttavad ja sõbrad jne. Vastuseks neile küsimustele peab ta uurima mõlemat näidendit, kuigi ta lavastab ainult ühte neist.

Kõik sama tuleb läbi teha näitejuhil, kes lavastab Suhhovo-Kobõlini „Tarelkini surma“. Et mõista, kes on „Tarelkini surmas“ Raspljujev, peab ta teda tundma õppima „Kretšinski pulmadest“. Et teada, miks Tarelkin enesele ülesandeks teeb põgeneda Peterburist ja muuta oma pass, peab näitejuht tutvuma tema ajaloo ja eluga, mis selgub „Asjast“. Selleks, et kujutella enesele, kes on Varravin „Tarelkini surmas“, peab ta üksikasjaliselt uurima Varravini kogu tegevust jällegi samas „Asjas“. Lühidalt, „Tarelkini surma“ lavastamisel peab näitejuht hoolikalt uurima kogu seda triloogiat. Äntud juhtumil on see vajalik sellepärast, et ühe komöödia tegelased esinevad ka kahes teises, kuid väga sageli kutsub selle vajaduse esile ka kirjniku poolt riivatud teemade lähedus.

Pöördudes jällegi Ostrovski juurde tuleb öelda, et näitejuht teeks vea, kui ta lavastades ühte komöödiat, milles on kujutatud sänikaela, ei tutvuks Ostrovski teoste kogu tsükliga, milles on kujutatud, tarvitades Dobroljubovi väljendit, „pimeduse riiki“. Iga komöödia, milles on eriliselt avatud sänikaela mingi iseloomu külg, on orgaaniliselt seotud komöödiatega kogu tsükliga, milledes esineb see tüüp. Näitejuht peab end sellesse tüüpi sisse mõtlema, peab kujutlema, kuidas kirjeldab Ostrovski ümbritseva keskkonna mõju sänikaelsuse ilmnemistele, ja ümberpöörduvalt, kuidas iga sänikael omamoodi alistab enesele perekonna

ja temast sõltuvaid inimesi, kes töötavad tema palgalistena.

Pöördudes naiskujude juurde Ostrovski teoseis võib neist eraldada terve rühma, milles elab omamoodi „ärevus“, nagu ootaksid nad midagi elus. Näitejuht peab endale selgesti kujutlema, mis kutsub esile selle rühma naiste hinges elevuse ja ärevuse. Nad on ärevuses täiesti konkreetseist asjaoludest, milles kulgeb nende elu. Seda konkreetset, mis määrab ärevuse, peab näitejuht enesele selgitama, et see oleks kasulik töös osatäitjatega, et luua lavastatava etenduse tõepärane õhkkond.

Ärevus väljendub ka „Kaasavarata“ Larissa käitumises, „Käidavas kohas“ Annakeses, „Süda pole kivi“ Veera Filipovnas, „Metsa“ Aksjušas, „Kasutütre“ Nadjas. Igaüks neist naistest elab erinevas olukorras, erinevad asjaolud tekitavad ärevust nende hinges, ja siiski nad esitavad mingi ühise rühma Ostrovski naiskujude galeriis. Tuleb lugedes süveneda neisse näidendesse, mõelda nende üle, taotella seda või teist vastust, mis laiendaks ja süvendaks lavastatava etenduse teemat.

Võib-olla kõige eredamaks näiteks, mis tõendab kirjaniku kogu ulatuses tundmaõppimise vajadust selleks, et õigemini lavastada ühte tema teost, võiks olla näitejuhitöö Tšehhovi kallal.

See, mida Tšehhov draamas teeb väga lakooniliselt, avamata remarkides või märkustes tegelaste sisemist käitumist, seda teeb ta täieliku reljeefsusega, selgusega, veendumusega oma jutustustes ja novellides.

Tšehhovil ei ole inimene kunagi välja kistud teda ümbritsevast keskusest, loodusest, kui tegevus toimub väljaspool linna. Ja kõike seda annab Tšehhov edasi erakordselt peente võtetega. Tema inimene ei väljenda oma tugevaid

elamusi järsult. Ta elab sügavalt, tunneb täieliselt, suhtub keeruliselt ümbritsevasse tõelisusesse ja teistesse inimestesse, kuid väliselt ta seda peaaegu ei avaldagi.

Esitades Tšehhovi kangelaste kujusid peab näitleja andma hingeliste elamuste kogu täiust, olema kindlalt piiriteldud ja reljeefne, ei tohi anda pooltoone, ent nende süvendatud elamuste väljendusvahendid peavad olema esitatud igapäevase ilmetuse võtetega, mida lavaliselt on kõige raskem edasi anda.

Et näitejuht selleni küüniks, et ta ise kõike seda näeks Tšehhovi näidendite lugemisel, selleks peab ta töötama kirjaniku ilukirjanduslike teostega, ta peab otsima, kas ei leidu Tšehhovil näitejuhti abistavaid „mõtteid“ „Märkmete raamatukestes“ või kirjades, ja alles siis ta võib lavastuseks kavatsatud teoste mõtestamisel jõuda ühe või teise järelduseni.

Kriitilise kirjanduse ja ikonograafia uurimine näitejuhi poolt lavastada kavatsitava teose paremaks selgitamiseks.

Nõukogude ühiskond ja kirjanduskriitika, suhtudes tõsise tähelepanuga teatrikunstisse kui tohutu suurde kultuurilise ja sotsiaal-poliitilise tähtsusega tegurisse, esitavad suuri nõudeid etendust loovale ja organiseerivale näitejuhile. Seepärast näitejuht, asudes harjutustöödele, peab olema mitte ainult hästi läbi mõtelnud teema ja peab mitte ainult hästi tundma lavastatava teose iga kuju, vaid ta peab ka väga hästi kodus olema nende kriitikute ja uurijate vaateis, kes on uurinud antud kirjanikku ja ajastut.

Näitejuht peab andma kirjaniku ja tolle ajastu karakteristikat, mida autor näidendis kunstiliselt on kehastanud, ja

mitte ainult instinktiivselt aimama, millised on ühe või teise kirjaniku loodud kuju juured, vaid mõistma ja teadlikult suhtuma neisse elu nähtusisse ja protsessidesse, mida näitekirjanik on kujutanud.

On vajalik seada tingimuseks, et kõik, mida näitejuht teeb sotsiaal-ökonomilise või poliitilise iseloomuga, ajaloolis-kirjandusliku materjali, sotsiaal-filosoofiliste ja teiste kriitiliste teoste uurimisel, mis valgustavad talle inimesi ja epohhi, — kõik selle peab ta loominguliselt ümber töötama. Tänu sellele ettevalmistustegevusele laiendab ta oma teadmiste ulatust ja teeb vähem vigu, kui asub osalisega harjutuslikule või lavastuslikule tööle.

Näitejuht peab meeles pidama (muide sisendab seda temale tema pedagoogiline tark), et ei tohi koormata osalisi üle aruste andmetega, mida nad ei vaja osade loomingulise töö käigus. Näitejuhi eeltöö omab abistavat tähendust, ja oleks ekslik, kui näitejuht hakkaks näidendi osalistele sissejuhatuslikus vestluses või isegi harjutusprotsessil tervenisti edasi andma seda suurt materjalikogu, mida ta ise on kohustatud kasutama ettevalmistustööl.

Aga samal ajal peab näitejuht mitte ainult ise tegelema teema selgitamise otstarbel kriitilise materjaliga, mis on aluseks näitejuhi poolt uuritavale näidendile, vaid ta peab selle materjali ette valmistama ka osalistele teatri raamatukoguhoidja või teatri muuseumi töötajate kaasabil. Tingimata kerkib töö kestel näidendi lavastusest osavõtjatega (mitte ainult osalistega, vaid ka teiste lavatöötajatega) selline periood, kus neil tekib küsimusi. Neile küsimustele peab vastama näitejuht harjutusel, kuid täielikumalt võib neid valgustada rida õppevahendeid, mis näitejuhi poolt on valmis seatud antud näidendi lavastamiseks.

Töö kestel osalistega peab näitejuht näitlejale andma seda, mis talle tegevuse alal vahenditult on vajalik. Iga-suguseid kirjanduslikke kommentaare, sotsiaal-ökonoomi-lisi märkmeid on vajalik kätte juhatada vaid siis, kui osali-sel enesel selleks ilmneb terav vajadus.

Hoopis eriline koht selles materjalis kuulub ikonograa-fiale. Rääkimata juba sellest, et kunstnik saab paremini aru näitejuhi mõttest, kui viimane teda toetab ikonograa-filiste märkmetega, huvituvad tingimata ka näitlejad, seks ajaks kui neil hakkavad valmima kujud ja nad lähevad üle välise iseloomustuse otsingule, ikonograafilisest materjalist, mis selgitab näitejuhi kavatsust.

Töötades lääne klassikute kallal on nõukogude teatri näitejuhil eriti raske end hoida nende nõudmiste tasemel, mida esitavad talle pealtvaatajad. Näitejuht peab uurima konkreetset ümbrust, milles sündis selle sõnakunstniku ideo-loogia, kelle teoseid ta lavastab, peab aru saama kirjanikku ümbritsevast tõelisusest, mille kunstiliseks kajastuseks on tema teos. Näitejuht peab enesele koostama täpse sotsiaal-ökonoomilise karakteristika kirjaniku ja ajastu kohta, mil-lesse näitejuhi poolt lavastada kavatsetav teos kuulub, peab arvama autori kunstilis-loomingulised lähtekohad.

Suur on selle raamatu osa, mis karakteriseerib antud kir-janiku lavastatava teose tähtsust. Harilikult leidub iga silma-paistvama vene ja lääne-euroopa kirjanduse klassikute ning rahvuslike nõukogude vabariikide kirjanduse kohta rida etüüde, raamatuid ja karakteristikaid. Näitejuht on kohus-tatud uurima või igal juhtumil tutvuma nende töödega.

Väga sageli näitejuht õpib tundma inimeste elu ja olu-korda, mida kirjanik kujutab, kujutava kunsti kaudu. Kui näiteks näitejuht kavatseb lavastada Ostrovski esimesse loominguperioodi kuuluvaid kaupmehi kujutavaid näiden-

deid, võivad osutada heaks toeks žanrimaalid, näiteks Nevrjovi pilt „Väljakuulutamine“, kus rikkalikult kietud laua taga, kaupmehe perekonna keskel ülemdiakon retsiteerib „palju aastaid“! Või Nevrjovi „Kauplemine“, „Kasvav-dik“ või Pukirjovi „Ebavõrdne abielu“, „Kunstniku ateljees“ või Prjamišnikovi „Naljahambad“ või žanriteosed Žuravl-jovilt.

Suurepärast materjali seitsmekümnendate aastate karakteriseerimiseks Prantsusmaal pakuvad näiteks Renoire'i maalid, mitte ainult naiste ja meeste kostüümide alal, vaid ka misantseenide loomisel. Näitejuht võib kasutada väga paljusid albumeid ja monograafiaid Renoire'i üle, mitte ainult töötades näidendite kallal Lääne-Euroopa repertuaarist, vaid ka siis, kui ta pöördub tolle aja vene kirjanike poole, sest Renoire paneb näitejuhi järele mõtlema rea oluliste küsimuste üle niihästi värvide, joonistuse kui ka sotsiaalse käsitluse suhtes, millele ta ei saa täielikku vastust kriitiliste artiklite lugemisel.

Vist pole vaja rääkida sellest, et antiiksete näidendite lavastamisel võivad misantseenide koostamisel, kostüümide loomisel, antiiksete allegooriate ja müütide lavalisel lahtimõistatamisel suurepäraselt kaasa aidata vaasimaalid või templite frontoonid, friisid, metoobid ja triglüüfid.

Näidendi kirjanduslik sisu ja tegevuse lavakeel.

Lugedes näidendit näeb näitejuht seda tegevuses ja hindab selle sobivust lavalises reproduktsioonis olemasoleva sisemise ja välise mõjususe seisukohast. Hinnates antud kirjandusliku teose lavalisust otsib näitejuht näitlejaliku teostamise võtteid või näitejuhilikku tõlgitsust.

Ühtlasi tuleb öelda, et näitejuht peab omama teravat vaistu, et mitte eksida antud teose hindamisel. Näitekirjaniku uus võte võib näitejuhile mõnikord näida arusaamatuna, näitejuht võib hüljata väga väärtusliku teose, suutmata eneses alla suruda šabloonilist, talle harjunud vaatepunkti. Reeglipäraselt peab näitejuht juba näidendi lugemisel nägema, kuidas näitekirjaniku tekst kandub üle osaliste lavalisele tegevusele.

Draamateos koosneb reast stseenidest, mis on ühendatud piltideks ja vaatusteks. Iga stseen koosneb dialoogidest ja monoloogidest, s. o. tegelaste kõnelusist. Näitejuht, lugedes neid repliike, peab endale kujutlema, millega on määratav nende ulatuslikkus või kokkusurutavus. Kui neisse repliikidesse on mahutatud ainult mõtted, mida tegelased vahetavad, mis ei arenda tegevust ega määrata kindlaks näitlejate käitumist laval, siis osutuvad sellised repliigid vaid lihtsalt „kõneluseks“. Kui aga need repliigid sisaldavad eeldusi tegevuseks või nad osutuvad toimunud sündmuste lõppakordideks (mis on kõige tähtsam draama juures) või need repliigid on tegevus ise, ükskõik kas see ilmneb väliselt või isikute sisemisist olukorrast, — siis on tekst sügavasti lavaline ja näitejuht hakkab juba lugemisel kirjanduslikku teksti muutma lavalisiks kujundeiks.

Etendus, mille kallal töötab näitejuht koostöös näitlejatega, on võrreldes kirjandusliku draamaga uueks kunstiteoseks. Järelikult peab näitejuht juba eeltöös autori teksti kallal, kasutades oma teadmisi ja vilumust, nägema oma loomingulise fantaasia abil näidendi kirjanduslikku teksti lavalises kehastuses.

Selles tööprotsessis pole näitejuhil sugugi veel vaja teha esialgseid planeeringuid või kaalutella, missugused repliigid langevad ühele või teisele mängupunktile; samuti pole

sugugi vaja otsustada nende või teiste misanstseenide üle, missuguste järgi näitejuht edaspidi proovidel asetab osalisi. Kuid samal ajal peab näitejuht nägema näidendit jooksvas tegevuses.

Üldisimais joonis näeb ta ka tegevuspaika ja planeeritavaid kohti. Arvatavasti ta kujutleb isegi seda, kas teatav tegutsev isik on antud momendil liikvel või seisab ta paigal; kas on vajalik tegevuse arendamiseks teatavas stseenis anda kitsilt asetatud sisustus või tuua sisse palju pisa-sju, mis õigustavad antud lüli või stseeni tegevuse. Kuid selles tööprotsessis autori teksti kallal tuleb olgugi kas või põhiliselt aimata lavalist rütmi.

Näitejuht, lugedes näidendit sellel tööperioodil teksti kallal, kui ta kannab üle kirjandusliku sisu lavalise tegevuse keelde, on juba ligidalt tuttav elavate kujudega, süžeeaga, teose põhiideega. Ta mõistab suurepäraselt seda konkreetset olustikku, milles autori poolt kirjeldatud isikud tegutsevad, ja seetõttu on kogu tema tähelepanu koondatud oma-moodi isetegevusele. Drama algekspositsiooni momentidel tunneb näitejuht selgesti tegevusskeemis ühte lavalist rütmi, mis juhib järgnevasse keerukasse tegelaste vastastikuse tegevuse põimingusse. Aga sootuks teise lavalise rütmi leiab ta komöödia ekspositsiooni lülile.

Näitejuht, minnes lavalise tegevuse skeemi mööda, näeb kas üksikuid kujusid või isikute terveid rühmi, kes täidavad lava terve rea tegevustega, kusjuures see mõnikord kuulub vaid autori vihjeile rajatud näitejuhilikule lisandjoonisele. Olgu need siis lüürilised kohtamised või jälle teravad plahvatused temperamentselt ehitatud kokkupõrkeis — kõik see kuulub näitejuhi otsustamisele lavalise rütmi joonises.

Selle või teise lavalise rütmi fikseerimine, aga väga sageli ka selle huvitavate nüansside leidmine tekib näitejuhil

tema tööprotsessis osalistega. Ja siiski näidendi kirjandusliku teose ülekandmine lavakunsti vormi, s. o. etendusse, esitab näitejuhile küsimuse, mida tuleb otsustada esialgu küll väga jämedais joonis, — milline on lavaline rütm kogu teoses, ja siis alles järgneb selle rütmi lõhkumine suurteks lõikudeks vastavalt aktidele ja piltidele, ja lõppeks tulevase etenduse kogu skeemi joonestamine lavalise rütmi joont mööda.

Näiteks töötades A. M. Gorki näidendi „Jegor Bulõtšov ja teised“ kallal, tungides teksti, teeb näitejuht enesele kindlaks, millises lavalises rütmis elavad „teised“, Jegor Bulõtšovi ümbritsejad, milles seisneb nende Jegori surma ootamine, mille järel nad saavad päranduse, sest et selle lavalise rütmiga määratakse too õhkkond, milles elab Bulõtšovi maja. Näidendi lugemisel selgub, et üks lavaline rütm tundub noorte elus, teine Glafira ja Šurka kõneluspiltides Bulõtšoviga, kolmas Zvontsov'ide piltides, neljas Melania piltides jne. Pealeselle räägitakse näidendis palju sündmustest väljaspool Bulõtšovi maja seinu, sellest, mis sünnib linnas, Veebruarirevolutsiooni eelõhtul.

Näitejuht peab näidendi sisu üle kandma teatrikeelde, leidma lavalised kujud nende lavalise rütmi leiutamise abil.

Vahenditus ühenduses dramaatilise teose ülekandmisega lavakeelde on näitejuhi töö näidendi näitejuhi-eksemplari loomise kallal. Määrates enesele kindlaks lavalise tegevuse skeemi näeb näitejuht, mis talle osutub üleliigseks ja mis jääb puudu. Ta teostab üksikute stseenide kärpeid, repliikide ümberpaigutusi, märgib ära näitejuhtimise lülid.

Nii koostatakse näitejuhi-eksemplar, mille järgi alustatakse proovide tööd.

Osade jaotus näitejuhi poolt autori teksti uurimise tulemusena.

Kõige kardetavam truppi juhatava näitejuhi töös on näitlejate „klišeerimine“.* Mingi uue näidendi osade jaotamisel ei tohi toetuda ainult teatavaile näitleja äraproovitud võteteile, kes juba varem on mänginud selletaolisi osi. See on kahjulik mitte ainult sellepärast, et näitleja mängides alati ühte ning sama „ampluaad“ muutub „klišeeks“, vaid ka sellepärast, et nõnda ei anna ükski uus lavastus midagi värsket, mis oleks huvitavalt näidatud uue näitlejaliku individuaalsusega.

Näitejuht, lugedes näidendit ja töötades selle kallal esialgsel enneharjutuslikul perioodil, tundes oma teatri trupi koosseisu, peab, lähtudes kujude iseärasustest, kes teda näitekirjaniku teoses vaimustasid, otsima osaliste loomingu- lisi eeldusi, mis võiksid kõige õigemalt ja värskemalt edasi anda seda, mis leidub autori tekstis.

Lugedes näidendit sobitab näitejuht tahtmatult oma kujut- luses iga osa antud teatri trupi näitlejate individuaalsus- tele. Ta kujutleb enesele näidendit kehastatult sellisena, nagu see võib antud trupi näitlejate vahel jaguneda. Oleks vää- r, kui näitejuht, vaimustudes mingi näidendi lavastu- sest, klassikalisest või kaasaegsest, ei lähtuks neist võima- lustest, mida omavad trupi näitlejad. Sageli esineb juhtu- meid, kus repertuaari võetakse sellised komplitseeritud klassikalised näidendid nagu „Hamlet“, „Romeo ja Julia“, „Othello“, „Äge süda“, „Äike“, „Kuningas Lear“, kuna aga trupis pole näitlejaid, kes võiksid mängida Othellot, Hlõno- vit, Hamletit, Juliet, Romeod, Katarinat, kuningas Leari. Sel-

* šablooni surumine.

lisel korral katsub näitejuht igaühele tähendatud kujudest anda eri tõlgitsuse, lähtudes nende näitlejate või näitlejannade võimalustest, kes hakkavad neid osi mängima. Kuid see pole õige tee. Hamlet ja kuningas Lear on osad, mida peavad teostama „kangelased“ (vana terminoloogia järgi), näitlejad eriliste omadustega, et oleks võimalik lavaliselt mõjuda vaatajasse drama arendamise protsessis.

Kui pole „koomikut“ või näitlejat, kes võiks mängida Hlõnovit, on täitsa lootusetu võtta lavastusele Ostrovski komöödiat „Äge süda“. Kui pole trupis sellist „kangelannat“, kes oma sisemiste ja väliste omaduste tõttu võiks mängida Katarinat, kui pole näitlejannat säärase võluvuse ja talendiga, kes viiks selle kuju oma tervikus vaatesaolini, on mõtetu võtta lavastamisele „Äikest“.

Õigeks tuleb pidada näitejuhi poolt seda autori teksti läbimõtlemise teed, kui näitejuht iseseisvalt, mitte kellelegi trupist kõnelemata oma kahtlustest või osa tõlgitsemisele lähenemisest, vaatleb kaua igaühte neist näitlejaist, kellele ta kavatses selle või teise osa anda, või lugemisel tungides näidendi tekstisse kaalub oma kujutluses, kes kõige huvitavamalt võiks edasi anda antud näitekirjaniku loodud kuju terviklust.

Muidugi pole vajadust tingimata järgida lavastusele võetava mingi klassikalise näidendi lavalist ajalugu. Näitejuht peab olema iseseisev kuju tõlgitsemises. Kuid ta ei pea määrama osa sellele näitlejale, kes oma sisemiste ja väliste omaduste tõttu ei saa sellega hakkama; vastasel korral muutub määramine kompromissiks või viib tahtmata niinimetatud kuju „kõrvaldamisele“.

Praktikas puutume tihti kokku autori teksti lavalisel ülekandmisel selliste „kõrvaldamistega“ ainult sellepärast, et trupi koosseisus pole täiel määral sobivaid näitlejaid,

kes võiksid autori kavatsust näidendis lavaliselt kehas-
tada.

Kuid mõnikord „kõrvaldamine” on seotud kaju tõlgitse-
mise omamoodi teravaks muutumise läbi. Kui näitejuht
läheb teadlikult sellele, et anda mõnedele isikuile šarži
jooni, kui näitejuht stiliseerib kogu lavastust tervikuna, kui
teda selles suhtes aitab kunstnik, kes valmistab vastavad
kostüümid, grimmid ja vormistamise, siis selline „kõrval-
damine” on seaduslik, muidugi kui näitejuhi tõlgitsus ise
osutub veenvaks ja sisemiselt tõestatuks.

Niisiis osade jaotamisel, autori teksti selleks erilisel luge-
misel peab näitejuht talitama väga läbimõeldult, sest et
lõppkokkuvõttes võivad tema kavatsuse ja kogu näidendi
viia vaatajani ikkagi ainult näitlejad, kelle võimeid ja lava-
lisi vahendeid tuleb õigesti arvestada.

Kuidas kujuneb näitejuhil lavastuse idee autori teksti uurimise põhjal.

Näitejuhi lavastuskava kujuneb näitejuhi töö tulemusena
autori teksti kallal ja järgneb näidendi idee õigest aru-
saamisest.

Juba korduvalt oleme kõnelnud sellest, et tegevuse pea-
kandjaks laval on näitleja. Kuid ei tule vähendada näite-
juhi organiseerivat ja loominguolist osa etenduse loomisel.
Tähtis on küsimus, missuguse meetodiga asub näitejuht
töötama: kas osutub tema töö niivõrd osavalt peidetuks
näitleja loominguusse, et vaataja ei märka näitejuhi suurt
vaeva ja loominguolisi lahendusi etenduses; või siis näite-
juht osutub etenduses niivõrd märgatavaks, et vaatajad
hakkavad rääkima antud kirjandusliku teose lavalisest

lahendusest ja välise vormi võtteist kogu etenduse vältel, jälgides näitejuhtimise võtteid ja näitejuhi kavatsuse esiletoomist.

Näitejuht kannab ilmale oma kavatsuse (mõtendi), mis oleneb sellest, kuidas ta antud teosest on aru saanud, millisel määral ta on vaimustatud autorist, tema ideedest ja kujudest, tema stiililisist võtteist.

Peatudes sellel või teisel kavatsusel selgitab näitejuht eelkõige iseenele, mida ta selle etendusega vaatajaile tahab ütelda. Näitejuht on kollektiivi juht, loominguiline organiseerija, kunstnik ja „looja“. Ta peab olema kunstnik kindlaks kujunenud maailmavaatega, mis on lähedane proletariaadile ja bolševistlikule parteile, kelle ideede väljendajaks ta näidendis peab olema.

Interpreteerides autorit saavutab näitejuht autoriteksti kunstipäraste kujundite kaudu selle ehtsa tõelikkuse, mis peitub autori kunstiteose taga. Kuid näitejuht peab seda nägema omamoodi, ta peab selle lahendama, kriitiliselt lähenedes autorile, mis aitab talle kirjaniku teosest luua uue kunstiteose, lavalise teose — etenduse.

Nõnda nagu autori teose aluseks on teatav idee ja sellele on allutatud kõik tegevused ja elavad kujud, samuti peab ka näitejuhi töös etenduse loomisel asuma lavastuse idee, millele on allutatud kõigi isikute tegevused ja näitejuhtimise lülid. Näiteks, kui näitejuhil on vaja lavastada Marxi poolt armastatud Aischylose tragöödiat „Aheldatud Prometheus“, võib ta minna kahte teed: kas teatrilise tegevuse arheoloogilise rekonstrueerimise seda teed mööda, mis esines antiikses teatris IV ja V sajandi (enne meie ajaarvamist) vahemail või jälle selle suurima tragöödia lähendamise teel meie aja teatri võtteile.

Sõltumatult sellest, milliste lavaliste võtetega näitejuht

asub laval teostama seda Aischylose tragöödiat, peab ta läbi mõtlema, missugune on selle lavastuse kava, millise traagilise tegevuse ta peab arendama selle teose lülides.

Vaataja ette kerkib titaani võimas kuju, kes röövis inimesoole tule, mida jumalad hoidsid, et inimsugu ei saaks kasutada kõike valdava mõistuse andi.

Prometheus on titaan, kes võitleb kogu maailma enesele allutava mõistuse võidu eest; see on suurim revolutsionäär, kes katkestas vahekorra Olümpose areopaagi traditsioonidega, kes tõukas ümber jumalate ohvrialtari, see on inimeso sõber, tõeline kangeline, keda ei kohuta mingid kannatused, mis Zeus talle läkitab. Ta võis saajandeid seista maailma serva külge aheldatuna, loobudes kõigist Okeanose või Hermese kompromissettepanekuist, kes lubasid ta vabastada kannatustest ja pagendusest, kui ta alistub jumalate tahtmisele.

Mõistus — Prometheuse tuli — andis talle võimaluse inimesoo evolutsiooni ette näha, kui see Heraklese isikus tuleb ja vabastab ta ilma jumalate igasuguste vahelesegamisteta. Inimsugu leiab Prometheuse tule — mõistuse jõul vahendid päästa oma kangeline ja minna üle mõistuse uuele võidule.

Kui näitejuht jõuab veendumusele, et selline peab olema Aischylose tragöödia „Aheldatud Prometheus“ lavastuse kava, määrab ta enesele kindlaks lavastuse idee.

Lähtudes ülesandest näidata Prometheuse isikus võitlust mõistuse vabaduse eest, mõistab ta vastavalt iga tragöödias toodud kuju. Eelkõige on Prometheus ise talle elavaks tahte kandjaks, kes püüab ükskõik missuguse hinnaga võita igasuguseid jõude, mida Olümpos Zeuse näol seab vastu tema kangelaslikule võitlusele. Vastavate värvidega varustab ta Prometheuse venna titaani Hephaiostose kuju. Ta annab määratu tähtsuse Hephaiostose kõhklustele, hädakisale ja

piinadele, kui ta Zeuse saadikute Võimu ja Vägivalla käsul peab aheldama Prometheuse igaveseks ajaks kettidega kalju külge ja tema rinna mõõgaga läbistama. Ta varustab mõningate nürimeelsuse joontega Okeanose kuju, kes püüab Prometheuse nõusolekut selleks, et olla tema eestkostjaks. Võib-olla saadab näitejuht Hermese ilmumist eredate vikerkaartega, mis valgustavad tema teed, ja muudab väga plastiliseks selle Zeuse saadiku liigutused, aga eelkõige muudab ta Hermese eitavaks kujuks kogu etenduse kompositsioonis. Sel hetkel, kui Prometheus keeldub vastamast Hermese poolt Zeuse nimel esitatud küsimustele, tõukavad välg ja vesipüks ümber kalju, mille külge on aheldatud Prometheus, püsib Hermes üleval hiilgavana ja lumivalgena, äratades vaatajais enese vastu jälestust ja viha.

Näitejuhi kavatsus dikteerib lavastajale terve rea näitejuhtimise lülisid. Paralleelselt Aischylose tragöödia tekstiga tekib näitejuhil oma näitejuhilik stsenaarium, mis aitab tal koostada näitejuhi-eksemplari.

Näitejuht, võttes juhendiks oma lavastuse idee, teeb vastavad kärped, ja rikkumata teksti rütmilist ilu töötab tegevuse läbi terves reas selliseis lavalisis kujudes, mis kõige ilmekamalt viivad tema kava vaatajateni. Näitejuht peab oma „lavalist teost“ luues võimalikult süvenenult ja iseseisvalt läbi mõtlema mistahes autori teksti.

Järelikult on näitejuhi-idee, mis tekkis autori teksti uurimisel, näitejuhi töös uue etapi aluseks. See määrab teose terviku — etenduse struktuuri. Läbi mõeldes etenduse pisi-asju pörkab näitejuht oma töös kokku dekoratiivse vormistamise probleemiga, lavalise tehnika probleemiga, teatrikunsti tehnoloogiliste momentidega ja muuga, mis enam pole lähemalt seotud näitejuhi tööga autori teksti kallal.

MÄRKMEID NÄITEJUHTIMISE KURSUSE OSA JUURDE, MIS ISELOOMUSTAB TÖÖD AUTORI TEKSTI KALLAL.

Autori teksti lugemist käsitlevas osas tuleb pöörata erilist tähelepanu üliõpilaste fantaasia arendamisele. Näitejuht teostab rea praktilisi töid, mis on seotud etüüdidega näitejuhiliku fantaasia ja kujutluse arendamiseks, organiseerib töid ühtede või teiste ülesannete kaudu, planeeritud kohtade etüüdide, huvitavate misanstseenide ehitamise ja antavaist oludest lähtudes seisukohtade fantaseerimise alal, millise ülesande juures üliõpilased võiksid huvi ja leidlikkusega tegutseda kas õpetaja määramisel või oma isiklikul initsiatiivil.

Peatume lähemalt õppustel näitejuhtimise fakulteedi üliõpilastega nende näitejuhifantaasia arendamise alal.

Harilikult ühel õppetundidest, kui mul õnnestus vestluse tagajärjel üliõpilastega neile selgitada, milles seisneb näitejuhifantaasia iseärasus, märkisin ma neile 2—3 teemat. Näiteks soovitasin ma järgnevaks õppuseks, mis pidi olema 2—3 päeva pärast, mõelda teema üle „lamp“, „uks“. Ma keeldusin kategooriliselt fantaseerimast üliõpilaste juuresolekul neil teemadel. Ma soovitasin neile võimalust mööda mitte tutvustada üksteisele oma projekte, oma laadi näitejuhiliku stsenaariumi visandeid kummalegi märgitud teemale.

Esialgu soovitasin ma igale üliõpilasele ainult jutustada, kuidas ta tahab teostada temale esitatud teema lavategevuses. Hiljem ma soovitasin igaühele neist näidata tarastuses vastavalt ehitatud planeeringuis, mis ja missugusel kujul võib areneda tegevuses, avades etüüdi teema sisu.

Ja lõppeks soovitasin ma üliõpilastele improviseerivalt koos oma seltsimeestega ehitada tegevuslik etüüd, et autor selle siinsamas äkitselt lavastaks, avades iga üliõpilase improvisatsioonilisi omadusi.

Sageli juhtus, et teine üliõpilane soovitas samale teemale teissugust improvisatsiooni, mis tõi esile tegevuse teise skeemi, teiste abinõudega, ilmutades selle esitaja näitejuhifantaasia teissugust iseloomu. Kõik see võeti arutluse ja vastava kriitika alla teiste üliõpilaste ja juhataja poolt.

Näitejuhifantaasia etüüdide arutlemisel pöörati palju tähelepanu sellele, kas avastab etüüd üliõpilase poeetilise, dramaatilise fantaasia, andes materjali puhtnäitlejaliku iseloomuga huvitavaks tööks, või see etüüd avastab näitejuhile omase fantaasia.

Pean tähendama, et alles pikaajalise töö tulemusena selgus üliõpilastele, mis on näitejuhifantaasia spetsiifilisus ja kuivõrd näitejuhifantaasia võib seda või teist lavalise tegevuse iseloomu abistada. Alles aegamööda õppisid üliõpilased ehitama näitejuhilikke etüüde vajaliku lakoonilisusega, andes tegevusele siiski täieliku avaruse.

Ma toon mõned näited, millest selgub, mis laadi oli töö üliõpilastega sel alal ja missuguseid tulemusi nad saavutasid, arendades endas näitejuhifantaasiat.

Kogu kursuse üliõpilased jõudsid üksmeelselt otsusele, et seda laadi harjutused tõi neile palju kasu, et töötades näitejuhtimise etüüdide kallal nad arendasid endas tegevuse ehituse alal omamoodi tehnikat, et nende fantaasia, töötades tegevuse ehitamise suunas, arendas neis tõelist näitejuhtimise olemust. Kohtudes õpinguil näitejuhilike etüüdide alal ilmutasid nad end selles jaos, mis aitas selgusele jõuda nende maitseis, nende tähelepanelikkuse ise-

loomus, ja see ühine töö aitas kasvada kogu kursuse kollektiivil ja igal üliõpilasel üksikult.

Oli esitatud mitu etüüdi mitmele üliõpilasele teemal „lamp“, ent kursuse üliõpilaste enamus tunnistas, et tegevuslikult kõige ilmekam oli selle üliõpilase etüüd „lambi“ teemale, kes ehitas teema üles järgmisel viisil:

Etüüd omas kolm osa, õigemini kujunes stsenaariumiks, millel oli kolm osa.

Stsenaariumi esimene osa oli selline. Väikeses toas, millel on üks aken, aitab naine meest riietumisel, nagu purje-riidest mantli, meremehemütsi, säärsaabaste ja muude panekul. Akna tagant kostab torm ja vihmasadu. Naine on väga rahutu, et mees pole küllalt soojalt riides. Ta nõõbib tal mantlit, ent vaatab samal ajal kella, kiirustades meest.

On juba hilja. Mees jätab jumalaga. Öö on rahutu. Torm ja vihm kestavad. Naine on rahutu, mähib end rätikusse. Ta lubab pikali heita, kui mees on lahkunud. Mees tahab kustutada lambi, kuid naine palub seda mitte teha, vaid asetada lamp kuhugi voodipeatsi taha, et ta võiks uinuda.

Mees on juba täiesti riides. Tal on mõõk, revolver. Ta proovib relvi, vaatab üle revolvri luku. Mees keeras lambi tule veidi alla ja asetab lambi sinna, kuhu naine palus. Naine heitis voodisse. Mees läks välja ja tõmbas ukse kinni. Tuule vingumine ja vihm ei lakka. Naine kuulatab, tõuseb üles, käib mööda tuba. Istub jälle, küll voodile, küll taburetile. Kuulab tormi ulgumist, vaadates lambile.

Teine osa. Vihma käes, varjates end, nii et laterna valgus ei langeks tema peale, seisab keegi. Ta vaatab pimedas akna suunas. Mõnikord välgatab seal valgus, kuid lambi ere valgus ei ilmu nähtavale.

Äkitselt ta kuulab läbi tormi ja vihma ukse paugatust. Mingi vari laterna juures vilksatab temast mööda.

Samal hetkel ta märkab aknalauale asetatud lampi. Ruttu jookseb ta lambi valguse sihis. Laterna juurde ilmub äsja kadunud kuju.

Kolmas osa. Toas on hämarik. Lambi juures annab naine tundmatule koti. Viimane avab selle. Võtab välja plaani ja vaatleb seda. Teeb märgid oma plaanile ja peidab selle ära. Naine annab talle märku. Ta riietub ruttu ümber naiseriietusse.

Tasa avaneb uks ja sisse astub kuju vihmamantlis. Naiseriideisse ümberriietatu jookseb ruttu lambi juurde ja viskab selle põrandale. Toa pimeduses kajab kaks lasku.

Terve rea etüüdide hulgas, mis sooritati teemale „uks“, oli kogu üliõpilaste koosseisu poolt kõige huvitavamaks tunnistatud järgmine etüüd. Oma skeemilt see meenutab stseeni Gogoli „Kosjadest“, kui peigmehed vaatavad läbi võtmeaugu Agafja Tihhonovna riietumist.

Toas on kaks ust. Istuvad Agafja Tihhonovna, tädi ja kosjasobitaja Fjokla Ivanovna. Kell. Ühest uksest, nähtavasti eestuppa, väljub joostes Dunjaška. Agafja Tihhonovna, valmistudes ühes Fjokla Ivanovna ja tädiga kaarte välja panema, haarab kaardid laualt ja tormab vastaspoolse ukse kaudu maja sisemistesse tubadesse. Agafja Tihhonovna piilub, kes tuli. Hүүdega „Ah, milline paks!“ lööb ta ukse kinni.

Järgmine lüli. Uksest surub enese hädavaevalt tuppa Jaitšnitsa ilmatu suur kogu. Jaitšnitsa järel, kes on laskunud ühele tugitoolidest, ilmuvad Ževakin, Anutškin ja lõppeks Podkoljossin ja Kotškarjov; igaühe ilmumisel eestost saali avaneb uks isemoodi.

Peale ootamise pausi ja peigmeeste omavahelist kõnelust siseneb pruudi toa ukse kaudu kosjasobitaja. Tema ilmumisel igaüks peigmeestest mängib oma erilise osa.

Lõppeks Kotškarjovi ettepanekul hakkavad kõik peigmehed pruudi tuppä viiva ukse lukuaugu kaudu piiluma. Igaüks neist mängib uksega omamoodi, vastavalt oma iseloomule ja soovile võimalikult selgemat kujutlust saada pruudist.

Sel moel jagunes etüüd uksega samuti mitmesse ossa. Mõned üliõpilased tegid harjutusi iga ukse juures eraldi, mõned ehtasid üldise tarastuse, milles anti tuba kahe uksega. Ent kõigil juhtumel arenes tegevus ilmtingimata ukse juures ja ukse pärast.

Iga mainitud etüüd omas mitte ainult mitu stsenaariumi osa, mis seejuures olid iga üliõpilase poolt omamoodi läbi töötatud, vaid stsenaariumi läbis ka rida omamoodi loomingu- lisi etappe. Esimesel etapil üliõpilased jutustasid, kirjeldasid, kuidas tegevus hakkab arenema, mõnikord joonistasid planeeringud. Teisel etapil tegid nad tarastuse ja näitasid, mängides vahel kõikide eest, kuidas nad kujutlevad arenevat tegevust. Ning kolmandal etapil nad organiseerisid omamoodi trupi, kes mängis etüüdi improvisatsiooni korras, aimates selgesti antud etüüdi lavastaja näitejuhi mõtet.

Tavaliselt soovitati, et näitejuht, kes lavastas etüüdi, keelaks tegelastel rääkimise, lubades öelda võib-olla kaks-kolm sõna kogu etüüdi vältel; kõik ülejäänud pidi olema väljendatud tegevuses, kusjuures seda tegevust ei tulnud ehitada pantomiimile, vaid see oli nagu loomulikuks resultaadiks, tegevuse vormi kokkusurutusele, mis ei luba tegelastel kõnelda ning pihustada tegevust sõnas.

Näitejuhi töö kaasaegse nõukoguliku näidendi alal.

Vajalikem näidend teatri repertuaaris on kaasaegne nõukogulik näidend. Töö sellega pakub suurimat huvi kogu kollektiivile, seda oodatakse kannatamatusega teatris, ja kui see repertuaaris ilmub, tegeldakse temaga kõige rohkem.

Tavaliselt teatrikollektiivi üldkoosolekuil või osakondade, eriti juhtkonna ja näitlejate koondistes, koosolekuil kerkib pidevalt üles küsimusi, missugune meie nõukogude ühiskonda erutavaist teemadest on kõige olulisem ja nõuab esimeses järjekorras esiletoomist etenduses. Nende küsimuste arutlemisel, sobiva näitekirjandusliku materjali otsimisel toimub näitlejate ja näitejuhtide vastastikune mõjutamise katkestamatu protsess. On ülearune kõnelda sellest, et töös näitekirjanikuga, kui see toimub teatris etenduse loomise ajal, langeb väga palju näitlejate kohtamistele ja kõnelustele näitekirjanikuga. Näitekirjanik teataval määral võtab kokku seda, mis tal tuleb koguda neist kohtamistest ja kõnelustest tema näidendi osade kehastajatega.

Oleks ekslik kinnitada, et näitejuht on ainukeseks teejuhiks ideedele, mis temal on kujunenud, et ainult tema mõistab hästi kõiki raskusi ja keerukusi etenduse loomisel, et tema üksikisikuna dikteerib oma otsused teostajate kollektiivile ja näitekirjanikule tema näidendi lõppredaktsiooni tööperioodil või ümbertegemiste töö ajal.

Praktiliselt muidugi ei ole asi nii. Kui näidend jõuab teatrisse ja peale lugemist tunnistatakse huvitavaks lavastamiseks, siis tekib eelkõige lähem suhtlemine autori ja peaosade teostajate vahel, kelledega näitekirjanikul on rida vestlusi.

Tohutu suurt tähtsust omab asjaolu, missuguse mulje jätab näitekirjanik oma näidendit lugedes kollektiivis, missugusel määral huvitus sellest trupp ja eriti trupi see osa, kes esineb tema näidendis; kuivõrd näitekirjanik on arusaadav, vaimustav ja lähedane näitlejaile, kuivõrd tema teos neid kaasa kisub.

Omakorda mitte vähemat osa mängib ka see, kas näitekirjanik on huvitatud näpunäiteist, mida ta saab, ja veel enam — kas ta kaldub suhtlemisele trupi ja näitejuhiga.

Kui teater on tõsine ja selle kollektiiv koosneb kunstnikest, kes luues etenduse leiavad selles rahuldust ja tunnevad vastutust nõukogude kunsti ja ühiskonna ees, siis piirub näitejuhi osa loominguks protsesside ja tegevuste osava organiseerimisega, mitte aga ei kujune pedagoogi või kasvataja või sellise kunstniku omaks, kes kogu aeg jälgib ennast, et kuidagi mitte mõjutada oma autoriteediga üksikute liikmete või kollektiivi terviku autoriteeti.

Etenduse menu määrab näidend. Oletame, et on leitud huvitav näidend, sügav, suurepäraselt ja õigesti kirjutatud, et näitekirjanikul õnnestus kirjutada head osad, teravalt esitada tegutsevate isikute vastastikused suhtlemised ja kokkupõrked, nii et nad lahendavad sellele draamateosele aluseks pandud küsimusi. Las viivad selle näidendi dialoogid ja tegutsevate isikute vahekorrad kokkupõrkeile, kus seisukordadest endist kulgeb arenev tegevus ja selle kokkupõrke kindel lahendus, millise kokkupõrke pärast algas tegevus näidendis. Siis kuulab huviga etendust mitte ainult vaatajate saal, vaid see haarab ilmtingimata ka truppi tema tööprotsessis selle näidendi kallal, ja iga etendus saab huvitavaks sündmuseks teatri elus.

Teatri loomingulises töös tähtsaim on näitekirjanik, kunstnik, kes oskab suurepäraselt tähele panna meid ümbritsevat

tõelisust, see, kes keerukas noores nõukogude elus oskab näha tüüpilist, olulist, seda elu määratlevat. Kui näitekirjanik omab annet uute nõukogude inimeste loomiseks, kui tal läheb korda dramaatilises vormis avada meie nõukogude edu kandvaid ideid, vaimseid mõndeid ja vajadusi, siis see ongi meie kõikide poolt teatris oodatud kunstnik, kelle pärast eksisteerib teater, näitlejad, näitejuhitöö ja kõik, mis neid ümbritseb.

Kuidas teatris harilikult möödub uue nõukogude näidendi keeruline saamiskäik?

Lihtsaimaks mooduseks on, kui näitejuht või teatri kirjandusliku osa juhataja võtab lavastamisele näidendi, mis juba raamatuna või mõnes ajakirjas trükitult on ilmunud.

Rohkeid käsikirju saavad teatrid autoreilt posti teel või isiklikult. Need näidendid loetakse läbi kirjandusliku osakonna juhataja ja näitejuhi poolt ja saadetakse vastavate otsustega varustatult autoreile. Real juhtumeil teatri töötajad peavad näitekirjanikuga vestlusi.

Terve rea näitekirjanike, aga ka kirjanike poole, kes dramaatilises žanris veel midagi pole kirjutanud, pöörduv teater ise. Kunstiline juhataja, näitejuhid ja muidugi ka kirjandusliku osa juhataja peavad näitekirjanikuga läbirääkimisi. Nende kohtamiste vältel tutvub kirjanik teatriga, vaatab üksikuil etendusil ühtesid ja teisi näitlejaid või siis lihtsalt, tundes väga hästi truppi ja olemata huvitatud selle üksikuist liikmeist, jutustab oma plaanist.

Lõppeks leidub veelgi võtte, mida teater kasutab selleks, et ilmuks uus nõukogulik näidend. Sageli kestva vestluse või rea vestluste tagajärjel kaks-kolm kollektiivi liiget ja näitejuht või kirjandusliku osa juhataja ja mõned näitlejad, isegi oma isiklikul initsiatiivil, mitte aga ametlikult teatri poolt, pöörduvad mõne noore või ka vimeka kirjaniku

poole ettepanekuga kohata ja kõnelda nendega, võttes eesmärgiks valmistada kirjanikku oma teemaga. Nii on tekkinud nõukogude teatris nii mõnigi näidend, kuigi me ei või seda meetodit repertuaari täiendamisel lugeda reeglipäraseks.

Moskva Akadeemilises Kunstiteatris lavastati 1930. a. F. Vagramovi näidend neljas vaatuses „Üleslend“. Autor, elukutselt lukksepp, oli täielikuks uustulnukaks näitekirjanduses ja alles algas oma kirjanduslikku tegevust. Ta tõi näidendi lendurite elust ja võitlusest rohutirtsudega Kasahstanis. Süžees ja üksikute kujude maalingus oli noorel näitekirjanikul värskust ja siirust.

MAKT-i kirjandusliku osa juhataja P. A. Markov ja mina kui näidendi näitejuht (minule meeldis „Üleslend“, ja autor oli niivõrd siiras ja innustatud teatrist ja kirjandusest, et oli rõõm temaga töötada), enne trupi tutvustamist selle teosega, viimistlesime koos autoriga näidendit, taotelles eelkõige seda, et iga repliik selgesti iseloomustaks tegutsevat isikut. See töö oli üsna aeganõudev, sest tekstis oli palju liigset, mida oli vaja mitte ainult eemaldada, vaid ka asendada, juhtides näitekirjanikku lühikesele, lakoonilisele väljendusviisile.

Edasi me saavutasime juba ammu enne teostajate tutvustamist näidendiga seda, et näitekirjanik leidis oma teosele vajaliku ühtlase vormi, et ta rohkem toetuks dramaatilisele tegevusele kui kirjeldusele ja ekspositsioonile, mida andsid edasi need isikud, kes tulid tegevuse kohalt, et see tegevus rulluks lahti vaatajate silme ees.

Kõigi nende eeltööde tagajärjel moodustus näidendi variant, mille järgi oli võimalik alustada tööd osalistega. Igaks neist, mitte ilma näitejuhi vahelesegamiseta, jutustas autorile, mis osa arenemises puudub, missugused teksti löi-

ked on rasked, mis segab, mille kallal tuleks koos töötada. Viimaks oli tekstil lõplik kuju ja avanes võimalus asuda puhtnäitlejalikule tööle selle kallal.

Järk-järgult hakkasid kujunema vahekorrad, ilmnis väga selgesti läbiv tegevus, iga osaline haaras tema poolt kehas-
tatava tegelase põhiolemuse, leides osa „tuuma“. Sel het-
kel eemaldus näitekirjanik ajutiselt tööst näidendi kallal.

Kuid ülemineku momendil töö-misanstseenidele, alles prooviruumis, me tundsimis vajadust lisada juurde kaks stseeni, mis oleksid etendust väga elustanud. Me tõmbasime jälle Vagramovi töö juurde ja mõne päeva pärast andis ta meile nende stseenide kavandi. Me katsusime neid lavaliselt teostada, kuid oli tarvis veel mitu autori kohtamist osalistega, tuli veel töötada nende stseenide kallal, täiendada ja muuta neid, kusjuures neist ümbertegemistest võtsid osa nii osalised kui ka autor ja näitejuht. Teksti muutmisi tuli teha korduvalt, kuni üleminekuni lavale. Proovide ajal kodunes autor niivõrd lavaliste nõuetega, et ta ise esitas väärtuslikke ettepanekuid ja tegi õnnestunud parandusi.

Kogu proovide periood laval ja peaproovid läksid autori koostööta, keda rahuldas see, mida tegid näitlejad ja näitejuht.

1928. a. lavastati Kunstiteatris Leonid Leonovi esimene näidend „Untilovsk“.

Näitekirjanik luges oma näidendi ette kogu trupile, siis osale trupist. Näidend jättis väga sügava mulje. See kutsus esile ägedaid vaidlusi, tõelise, siira rahutuse nii oma teemaga kui ka näitekirjaniku poolt joonistatud isikutega.

Näidend „Untilovsk“ meeldis väga K. S. Stanislavskile. Enne kui ma alustasin sellega tööd, lugesin ma seda mitu korda, kord teatris K. S. Stanislavski kabinetis, kord kodus

tema juures, ühes temaga eriti läbi lugedes need lavaliseks kehastuseks rasked kirjanduslikud löiked, millede jaoks oli vaja kas leida eri töömenetlus näitlejatega, mis aitaks lavaliselt veenvalt autori teksti kirjanduslikku sisu esile tuua, või vastasel korral need kustutada.

K. S. Stanislavski soovitas järgmist töömeetodit näidendiga. Ta kõneles, et tuleb võimalikult lähemalt tutvuda selle omapärase kirjaniku iseärasustega, et Leonovis on midagi „leonovlikku“, mis elab ka tema mittedramaatilistes teostes, kuid mis eredamalt võiksid olla läbi tuntud vahenditus suhtlemises tema enesega ja eriti osaliste kohtamises Leonoviga. K. S. Stanislavski soovil hakkasin ma temaga sagedamini kohtuma, ja ka näitlejad vestlesid temaga sageli.

Teatri kirjanduslikul osakonnal ja minul koos Leonoviga tuli küllalt palju töötada selleks, et valmiks näidendi see variant, millega oleks võinud asuda lavalisele tööle. Eelkõige oli näidend liiga pikk. Tuli kõrvaldada palju liigseid kordamisi, puhtepilisi löikeid, mis sobivad romaanis või jutustuses, kuid takistavad tegevust näidendis.

Samasuguseks tõsiseks küsimuseks teatrile, järelikult ka näitejuhile ja kirjanduse osakonnale, oli küsimus, kuidas viia ühendusse geograafiliselt olematu paik Untilovsk nende elavate teemadega, mis meie sajandi 20-ndate aastate lõpul huvitasid nõukogude inimesi ja mis peegeldusid näidendis; lõppeks, kuidas kehastada laval neid kujusid, millised igal juhtumil tol ajal näisid meile üllatuslikena, keda ainult Leonov oli näinud nõukogude korra pooldajate ja nõukogude-vastaste keskel ja keda ta selles näidendis kujutas.

Pealeselle, kui näidend oli mitu korda läbi loetud, algasid vestlused osalistega. I. M. Moskvin, kes mängis Tšerva-

kovi, keda nimetatakse „untilovski inimeseks“, kadunud V. V. Lužski, kes mängis Manjukinit („inimese jäänust“), M. N. Kedrov, kes mängis isa Iona Radofinikinit (kes autori remargi järgi ka on „untilovski inimene“, ainult papp), B. G. Dobronravov, kes mängis Redkozubovit („unistajate“ hulgast), F. V. Ševtšenko, kes mängis Vaskat, V. N. Livanov, kes mängis Apollost („kahepaikset“), ja peagu kõigi teiste osade teostajad esitasid autorile kümneid küsimusi näidendi kohta. Ja autor erakordselt keerukalt, näidendi teemast väga kaugele kaldudes, jutustas oma tähelepanekuist, mõtisklusist, loetud raamatuist tehtud järeldusist. Lühidalt, ta ladus välja terved kuhjad seda, mis talle näis oluline oma näidendi ja selle tegelaste selgitamiseks. Kuid selgust ei tulnud. Nii näidend kui ka Leonov jäid samuti keerulisteks, nagu nad olid seda teose esimesel lugemisel. Ent huvi näidendi vastu ei nõrgenenud.

Siis tehti K. S. Stanislavski ettepanekul järgmist.

Ma eritlesin igaühega osalistest kõike seda, mis puutus tema ossa, tema etteasteisse näidendis, sellesse, mis, nagu mulle näis, õigesti avas L. M. Leonovi ja tema teose. Aga me ei läinud veel üle tegelaste vastastikuste suhtlemiste hoolikamale ja üksikasjalisemale määramisele. Kõik püsis alles analüüsi ja arutlemise perioodis. Siiski sellest hoolimata loeti kõik osad n.ü. mõtteliselt läbi ja märgiti näidendi põhilülid.

Kunstiteatri alumises fuajees õhtul, etendusest vabal päeval, oli ehitatud pikk estraad, millel seisis tumeda kaleviga kaetud laud, tugitoolides selle laua taga istusid osalised ning kõrval seisis näitejuhi laud. Iga osalise ja näitejuhi ees asus madal roheline varjuga lamp.

Sellele õhtule kutsus K. S. Stanislavski valitsuse liikmeid, kirjanikke, näite- ja mitteräitekirjanikke, ajakirjade

ja ajalehtede toimetuste liikmeid, kriitikuid ja MAKI-i trupi kandvama osa.

Enne näidendi lugemise algust pidas K. S. Stanislavski lühikese kõne sellest, et Kunstiteater, suhtudes suure huviga nõukogude näitekirjanikesse sügavamõtteliste näidendite otsingul, leidis lõppeks sellise kirjaniku ja teose, mis loominguiliselt erutab kogu Kunstiteatrit, et see teos — „Untilovsk” — esineb temale ja teatrile tõelise kirjandusena, kuid et meie kõigi ja tema enese ees eriti seisvat küsimus, millisel määral see teos peegeldab ehtsalt seda sügavat ja nõukogude kultuurile vajalikku, mis on huvitav ja mida tuleb näidata nõukogude teatri laval.

Siis algas näidendi lugemine osade kaupa. Mõningaid tegevuskäiku selgitavaid märkmeid, remärke, ja seda, kuidas me lavaliselt kavatsime näidendit esitada, tegin mina. Lugemise lõpetamise järel tekkis ägedaid vaidlusi, millest võtsid osa sõna tõsisel mõttes kõik, kes sel õhtul viibisid: nii valitsuse liikmed kui ka kriitikud, kirjanikud, näitekirjanikud, näitlejad ja näitejuhid.

See diskussioon andis meile väga palju meie töös näidendi kallal, kui me näitekirjanikuga üle läksime oma edaspidise igapäevase töö juurde tekstiga. Iga akt, veelgi rohkem — iga akti lõige, mis tegelikult vastas viimisteldud stseenile, nõudis muudatusi ja ümbertegemisi, millega autor kaugeltki kergesti ei nõustunud. Ent näitlejad ja mina veensime noort näitekirjanikku käsitama, et on olemas lavaladused, et osa teostajate-näitlejate nõudmised on õigustatud ja et teatrile tuleb kirjutada nii, et dialoogide või monoloogide vältel tekiks tegevus.

Tuli võidelda kirjanikuga kirjanduslikkuse vastu näidendis. Ent Leonov on niivõrd keerukas ja huvitav kirjanik, et oli vajalik väga ettevaatlikult liikuda tegevuskäiku

mööda näidendi sügavusse, et mitte üle parda heita kõige olulisemat, et mitte rikkuda Leonovi keele omapära, tema elu mõistmist ja inimese kujutamist. Me kõik tundsimme hästi, et Leonovi näidend nõuab sõna erilist väljendamist, rütmi, võib-olla omapärast lavalist paatost, kuid sealjuures ikkagi lihtsuse ja siiruse tingimatut säilitamist ja samuti ka iga tegelase lavalise käitumise selgust.

Ja nagu ikka Leonovi näidendite lavastustes, on etenduse keerukamaks elemendiks selle välise kuju leidmine: kunstniku valik ja töö temaga, töö kostümeerijaga, töö iga tegelase isiku välise kuju kallal sellises suunas, et osa sisemine joonistus täpselt ühtiks tema välise kehastusega.

Harjutustel prooviruumis ja laval oli K. S. Stanislavski näitekirjanikuga vestluses, halastamatu oma ranges siiruses. Ta kõneles talle avameelselt ja otsekoheiselt, mida tema näitejuhina, lavategelasena ei või vastu võtta Leonovi kirjanduslikest võtteist. Ta õpetas teda kokku suruma ja lühendama. Ta näitas talle, minnes lavale, kuidas Leonovi poolt soovitud tegevust võib väljendada mitte paljusõnalise tiraadiga või rea tegelaste sel puhul loodud väljendustega, vaid käitumisega, kangelase suhtumisega pluss paar vajalikku ning tabavat lauset, mis iseloomustaksid olukorda.

K. S. Stanislavski ise mängis ette terved lülid Buslovi (preestriseisusest väljaheidetu), Tšervakovi, Redkozubovi, Apollose, Manjukini, isegi Buslovi naise Raissa Sergejevna eest, keda mängis V. S. Sokolova. Prooviruumis või MAKT-i laval, mängides, tegutsedes, kõneldes enda poolt sõnu tegevuse olemuse kohta, sundides etendusest osavõtjaid improviseerivalt lahendama näidendi neid või teisi lülisid, K. S. Stanislavski näitas Leonovile, kuidas tema arvates tuleks dramaatiliselt väljendada seda või teist momenti, et see oleks mugav lavale.

Teinud üksikuid visandeid, K. S. Stanislavski lahkus, jättes proovide teostamise ja näidendi lavaletoomise minu hooleks. Tegutsedes veel terve rea teiste asjadega kutsus K. S. Stanislavski minu enese juurde, et pärida, kuidas harjutused lähevad ja kas varsti võib üle minna üksikute aktide süstemaatilisele läbivaatamisele. Alles siis, kui algasid aktide proovid, lakkas täielikult töö autori teksti kallal.

Nii vaevarikkalt ja ühtlasi erakordselt huvitavalt sündis M. M. Leonovi nõukogude näidend „Untilovsk“ MAKT-is.

Töö Vs. Ivanovi näidendiga „Soomusrong“, mis lavastus 1927. a. Kunstiteatris, nõudis tohutu suurt tähelepanu mitte ainult kirjandusliku osakonna ja etenduse näitejuhi I. J. Sudakovi poolt, vaid ka näitejuhtide rühma poolt, kes võtsid osa eeltöödest Vs. Ivanovi näidendi teksti kallal. Muudatused riivasid nii materjali jaotamist kui ka osade joonistuse täpsustamist ja järjekindlust stseenide pinges, samuti repliikide sissekandmist. Kui see näidend läks osalistega töötamise faasi, osutas sellele erakordselt palju tähelepanu V. I. Katšalov.

1937. a. lavastati Kunstiteatris Nikolai Virta tragöödia neljas aktis „Maa“. Etenduse näitejuhtideks olid L. M. Leonidov ja N. M. Gortšakov.

Peale teatri kirjandusliku osakonna tööd autoriga, kui näidend oli juba selles variandis, mis lubas asuda proovide juurde näitlejatega, Virta, kes kogu aeg viibis lugemise proovidel ja hiljem töötas ka prooviruumis teksti kallal, teda ümber tehes, muutis täiesti üksikuid stseene, muutis tegelaste mõningaid jooni, lühendas või andes uusi stseene, sõltuvalt töökäigust, mida juhatas näitejuht.

Töö tulemused nõukogude näitekirjanikega, alates noortest kuni sellise kogemusliku näitekirjanikuni nagu Trenev,

kõnelevad sellest, et teater peab vajalikult teravat tähelepanu osutama näitekirjanduslikule materjalile, mille teater saab autorilt. Töö kogemused näitavad seda, et meil ei ole veel nõukogude näitekirjanduses selliseid teoseid, mida võiks lavastada ilma teatri täiendava tööta.

Igal näitekirjanikul on muidugi õigus oma näitekirjandusliku joone läbiviimiseks, ja ta peab nõudma oma poeetilise ilme säilitamist ükskõik missuguses teatris. Aga ka iga teater, hoolikalt vaadeldes näitekirjaniku loomingut ja tungides näidendi sisusse, mõistab ja tõlgitseb seda oma moodi. Raske on oletada, et kunstis saabub kunagi selline moment, millal kõik teatrid hakkavad ühtviisi mõistma sama teost.

Nõnda oleks ebaõige oletada, et teatri töö näitekirjanikuga möödub tingimata täieliku kooskõla ja vastastikuste heade suhete õhkkonnas. Vaidlus teatri ja näitekirjaniku vahel on vältimatu. Näitekirjanik tõlgitseb ja kommenteerib end kindlal kujul. Kuid teatri ees seisab objektiivselt näidend, mida teater lavastab ja mida ta mõistab kunstiliselt tervikulise teosena.

Näitekirjanik kirjutab oma teose, ta loeb seda lõpetatuks. Kuid see teos saabub teatrisse ja kuulub lavalisele tõlgitsemisele. Nagu iga romaani, jutustus ja luuletuskogu kutsub tõelise kriitika juures esile kõige mitmekesisema tõlgitsuse ja hindamise, nii võib ka näitekirjandusliku teose lavaline interpreteering teatris süvendatud lavalise tõlgitsusena olla erinev.

Nagu ma juba ütlesin, on teatri repertuaaris kõige vajalikum kaasäegne nõukogude näidend. Valgustamata ja esile toomata kaasäega, kaasäegset inimest, tema mõtteid, püüdeid, lootusi ja saavutusi pole võimalik kaasäegse teatri kunstiline elu. Seda vajavad võrdsel määral mitte

ainult vaatlejad, vaid ka kõik lavajõud, näitlejad, näitejuhid, kogu teater.

Näitejuhtimine peab tegema suuri pingutusi selleks, et areneks kaasaegne nõukogude näitekirjandus, peab abis-tama noori näitekirjanikke lavaliste teoste kirjutamise teh-nika omandamisel. Kuid teater ei või luua näitekirjanikku. Vene teatri ajalugu näitab, et teatri töö muutus keerulise-maks, süvenenumaks, omapärasemaks sõltuvalt sellest, missugused näitekirjanikud olid juhtivad nende kaasaegsel laval.

Nii lõi Gogol terve voolu lavalises kunstis. Gogollik näi-tekirjanduses oli ühtlasi realistliku kooli aluseks vene laval. Seepärast gogollik näitekirjanduse kool muutub Štšepkini kooliks laval, sest nii Gogoli kui ka Štšepkini esitatud nõud-mised ühtivad.

Gogoli järel tuli Ostrovski ja näitekirjanduses saabus uus ajastu, mis oli seoses selle geniaalse kunstnikuga. Ost-rovski kujud vene laval sünnitasid lavalises kunstis selle suuna, mis levis laialt mitte ainult Moskva Väikese Teatri ja Peterburi Aleksandriini Teatri piirides, vaid ka kogu enne-revolutsiooniaegsel Venemaal.

Järgmiseks etapiks näitekirjanduse arengus ja sellega koos ka epohhiks lavalises kunstis osutus Tšehhov, kelle kunsti vastupeegeldusi veel kuni käesoleva ajani on mär-gata kaasaegsete näitekirjanike võtteis. Tšehhovi suund lavalise võttena arenes peaaesjalikult Kunstiteatris, luues teatava näitlejaliku teostamise kooli, mis levis mitte ainult Tšehhovi osade teostamisele. See laiendas lavalise kunsti piire nii näitlejalikus kui ka näitejuhtimise liinis, immuta-des endasse tohutu repertuaari.

Lõppeks esines näitekirjanikuna Gorki. Ja Gorki suund näitekirjanduses, samuti kui ka lavalise teostamise võtted,

seotud Gorki kirjutamisviisi iseärasustega on sügavalt juurdunud nõukogude lavalisse kunsti.

Näitekirjandus ongi see põhiline, ilma milleta mingi teatrielu pole võimalik. Näitekirjanik mitte ainult annab näidendid, mis moodustavad repertuaari, meid ümbritseva elu peegeldusest, mille osaks oleme meie isegi, vaid ta määrab ka lavalise kunsti käigu, kui näitekirjanik on tõeline kunstnik, kunstnik-mõtteleja, kes oskab kujudes kehas-tada kogu teda ümbritsevat keerulist reaalsust; siis saab teatri-kunst, näitlejate ja näitejuhtimise kunst kohase suuna, astub vastavasse loovasse faasi, saavutab oma dialektilise arengu.

NÄITLEJA MEISTERLIKKUS

(Töötamise võtteid osalistega)

Peategelane etenduses on näitleja, seepärast on töö osalistega kõige tähtsamaks momendiks näitejuhi loominguks, kelle ülesanne on — ehitada etenduse kava ja teostada näidendi näitejuhilik tõlgitsus näitleja meisterlikkuse kaudu.

Ettenäitamine või viitamine.

Näitleja töö osa teksti kallal algab näidendi tundmaõppimisega. Näitleja peab väga tähelepanelikult näidendi läbi lugema, süvenema selle sisusse, asetama endale need küsimused, mis autor esile tõstab, püüdma võimalikult selgemini kujutella enesele iga tegelast, eriti seda isikut, keda tal antud näidendis tuleb kehastada.

Näitejuht peab taotlema, et ettevalmistusel oleva etenduse osalised mitte ainult loeksid läbi näidendi või kuulaksid seda autori või jälle näitejuhi lugemisel, vaid selle ka läbi mõtleksid.

Seejärel on vajalik, et osalised näidendi läbi arutleksid. kusjuures näitejuht ei pea osalistele omaenda vaatekohta peale suruma. Ta ainult juhatab vestlust, arvestab osaliste väljendusi lavastuseks võetud näidendi kohta, s. o. võtab

enesesse seda, mis vormistub näitlejate loomingulises teadvuses näidendi arutlemisel.

Siis tuleb lahendada põhiline küsimus näitejuhi edaspidise töö üle osalistega: kuidas ta kavatses teha proove — kas ettenäitamise (ettemängimise) või viitamise, õigmini koguni jutustamise võtte kaudu.

Peatugem üksikasjalisemalt neil näitejuhtimise võtteil.

On teada, et sageli näitejuhid näitavad ette mitte ainult misanastseenide otsimise või kuju sisemise ja välise iseloomulikkuse leidmise perioodil, vaid ka palju varasemal momentidel, kui esimest korda tehakse kindlaks partnerite-vahelised suhted, kui on käimas näidendi loogiline ja psühholoogiline arutlus. Neil juhtumel näitejuhid tahtmatult sunnivad osalistele peale oma intonatsioonid ja hiljem žestid ja liigutused, ja näitlejad, vaimustudes näitejuhi ettenäitamisest, eriti kui see on andekalt tehtud, kopeerivad teda, ühes sellega aga takistades eneses iseseisvalt lavalise kuju väljatoomise loomingulist menetlust.

Näitejuht ei saa üksikuil juhtumel keelduda vajadusest kätte näidata, kuidas ta soovib lahendada osa antud lüli. Kuid ta peab seda tegema ainult äärmisil juhtumel, kui tal teiste abinõudega ei õnnestu saavutada näitlejalt iseseisvat lahendust ülesandele, mille teostamist näitejuht taotleb. Põhimine aga näitejuhi töös näitlejatega on suunav viitamine (viide), oskus kaudselt viia näitleja selleni, et ta iseseisvalt lahendaks esitatud ülesande, ning juhtida teda tegevuse joonele sel kombel, et näitleja algusest lõpuni lähtuks enesest ja enese kaudu.

Selleks tuleb näitejuhil väga sageli pikemalt peatuda selle või teise tegevuse või ülesande aluseks oleva mõtte selgitamisel. Selleks peab ta saavutama, et näitleja mitte ainult mõistaks teda, näitejuhti, vaid mõistaks ka oma part-

neri tegevust, arvestaks esitatud asjaolusid, elaks õigesti läbivas tegevuses, juhindudes vastava osa perspektiivist.

Selles jutustamises või viites tuleb näitejuhil käituda nii, et ta kogu aeg saaks näitlejalt eneselt võimalikult rohkem materjali tegevuse ja tegevust põhjustavate asjaolude hindamiseks ning käsitamiseks ja näitejuhil tuleb vältida igasugust pealesundimist, muidugi tingimusel, kui näitleja näitejuhi vaatekohalt õigesti lahendab esitatud ülesanded.

Teose mõtte avamine.

Kui näitejuht on veendunud selles, et ta on saanud osalistelt teose käsitamise maksimumi, tuleb tal üle minna osalistele teose mõtte selgitamisele, välja arvatud see, millest näitlejaile esialgseil vestlusil juba on räägitud.

Et näitejuht on palju töötanud teksti kallal, läbi võtnud mitte ainult autori antud teose, vaid ka rea teisi teoseid, tutvunud epohhiga, kriitikaga ja rea teostega, mis abistasid tal käsitada kõnealust teost selle sotsiaalsest, psühholoogilisest, olustikulisest ja filosoofilisest küljest, peab ta oma teadmisi jagama näitlejatega, esitades neile arutluseks kogutud materjali.

Kui näitejuht on veendunud, et tema idee-kava põhiline joon, tema poolt antud teose tõlgitsus ei tõkesta näitlejail juba kujunemas olevat loomingulist menetlust, on ta kohustatud neid tutvustama oma idee-kavaga. Kui aga tema arvates idee-kava täielik avamine edaspidist tööd osalistega vähem tõhusaks muudab, riisub näitlejate loomingult värskuse ja huvitavad värvid, ei tule tal töö algul oma idee-kava täielikult avada. Näitejuh' peab juhtima näitlejate fantaasia

vajalikku suunda, saades teada näitlejate eneste kogu teose või üksikute osade lahendusest, mis nad on vahele või lahendamata jätnud. Siis ta juhib nende tähelepanu näidendi tegevuse põhijoontele ja tutvustab võimalikult üksikasjaliselt näidendis toodud inimestega.

Mis on kõige olulisem osalistele teose mõtte avamise menetluses? Näha elavaid inimesi täiesti reaalses olukorras, näha seda olukorda ja aru saada, miks autor valis just need asjaolud, milledes tegelevad need elavad inimesed. Näitleja vajab, et üksikute inimeste tegutsemiste tulemusena tema ees avaneks idee, mis on selle näidendi põhialuseks.

Kõrvuti sellega tuleb taotella, et oleks mitte ainult käsitatud autori idee, vaid et oleks selge ka lavastuse kava lavalise teosena, s. o. see p e a l i s ü l e s a n n e, mille lahendamisele peavad olema suunatud kõik osalised ja mille lahendamiseks näitejuht suunab kõik etenduse komponendid, toetudes peamiselt näitlejale.

Niisiis peab näitejuhil tema esialgses töös kujunema etenduse sisemine kuju, ent seda kuju ei tohi osalistele mehaaniliselt peale sundida. Erinevate võtetega, mida dikteerib näitejuhi oskus töötada näitlejatega, peab ta orgaaniliselt tooma kõik osalised teose sellisele mõistmisele, mis vastab tema idee-kavale.

Samal ajal tööprotsessis etenduse kallal, olenevalt osade täitmisest näitlejate poolt, võib näitejuht loobuda mõnestki oma idee-kavas, arvestades näitlejate loodud kujude iseärasusi ja näitlejate individuaalseid omadusi, mis toovad vahel rea olulisi parandusi näitejuhi esialgsesse plaani.

Osalised ühes näitejuhiga hakkavad minema ülesandelt ülesandele, lülilt lülile, ja selles koostöös hakkab ava-

nema näidendi tegevust suunav mõte. Kõike ette näha enne kohtamist näitlejatega proovisaalis näitejuht ei suuda, ent oluline, põhiline, peab talle teada olema. Järgnedes näitlejaile elava tegevuse otsimisel peab ta siiski nende tööd juhtima ja suunama nõnda, et võimalikult täiuslikumalt oleks arvatud etenduse algusest kuni selle lõpuni teose mõte.

Loogiline ja psühholoogiline teksti eritlus.

Peale seda, kui näidend on korduvalt läbi loetud ja on alanud üksikute stseenide proovid, tuleb asuda teksti loogilise mõtte avamisele. Loogiline eritelu — see on juhtmõtete esiletoomine, mida sisaldavad repliigid ja monoloogid. On vaja, et näitlejad, lausudes fraasi, kõigepealt tooksid esile selles peituvat mõtte. Kui kõik need mõtted on selgitatud ja mõistetud, kusjuures see on tehtud kõikide stseenide ulatuses, siis võib juba asuda psühholoogilisele eritlusele.

Ei ükski mõte kunstilises teoses avane väljaspool sõltumust sellest, kes ja millise eesmärgiga seda väljendab. Kui on arvatud ühe partneri mõte, kes lausub seda selleks, et mõjutada teise partneri mõtte liikumist, siis võib esitada küsimuse, mis kujul on väljendatud see mõte, mis oli suunatud partneri teatava tegevuse väljakutsumisele. Nii hakkab näitleja järk-järgult tegutsema sõnaga.

Kuid esialgu on vaja selgitada näitlejaga, mis on tema tegevuse põhjuseks. Näitleja väljendas teatava mõtte; see dikteerib talle tegevuse. Ta arvestab, kellele ta ütles selle mõtte ja miks ta nii tegutseb. Samal ajal tema partner kuulates repliiki omandas omamoodi selle mõtte, mille talle ütles temaga vestleja. Järelikult oli tal oma tegevus. Nende

kahe tegevuse kokkuvõttest, mis on saadud teksti loogilise ja psühholoogilise lahenduse tagajärjel, koosneb tingimusi öeldes — tegevuse mõnesugune skeem. Niimoodi, kui peale loogilise ja psühholoogilise lahenduse on märgata niinimetatud lüli, võib seda mängida, peaaegu sõna lausumata, tegevuse skeemi järgi.

Loogilise ja psühholoogilise lahenduse näitena, mis viib „lüli“ määramisele, võib võtta esimese akti teise etteaste Ostrovski komöödiast „Viimne ohver“.

Laval on Julia Pavlovna Tugina tädi — Glafira Firsoovna. Julia tulekuni, kes oli õhtusel jumalateenistusel, Glafira Firsoovna kõneles Mihhejevna, Julia „vana majatalitajana“. Sellest kõnelusest sai ta teada, et Julial on „peigmees“ ehk, nagu ta ütleb, „plaisir“, s. o. ta sai teada just seda, milleks saatis teda siia Flor Fedulõtš Pribõtšov, kes kavatses „pöörata oma erilise tähelepanu“ Juliale.

Julia tuleb tänavalt, võtab rätiku ära ja märkab ootamatult tema toas istuvat Glafira Firsoovnat.

Julia räägib: „Ah, tädikene, mis sind siia toob? Küll on rõõmustav.“

Glafira Firsoovna: „Aitab, aitab, nagu olekski rõõmustav?“

Julia: „Ja muidugi. Ma rõõmustan alati.“ (Suudlevad.)

Glafira Firsoovna: „Jätsid omaksed maha, ei taha tundagi. Noh, mina pole kõrk, tulin ise: kas rõõmustad või mitte, — ega sa välja ikka kihuta, olen ju ka sugulane.“

Julia: „Mis te nüüd. Ma olen omaste üle alati rõõmus, ainult mu elu on selline, üksildane, kuskil ei käi. Mis teha, selline olen ma juba loomult. Kuid minu juurde tulijad on alati teretunud.“

Milline on peamõtte neis viies repliigis? Julia on imestunud Glafira Firsoovna tulekust, Glafira Firsoovna seletab

oma tuleku põhjust. Julia seletab, miks ta on rõõmus, Glafira Firssova vastab, miks ta seda rõõmu ei usu.

Järelikult tuleb eelkõige saavutada, et need mõtted oleksid vastastikku kummagi kõneleja poolt aru saadud ja väljendatud, arvestades kaaskõneleja psühholoogiat ja käitumist. On vaja selgusele jõuda, miks Glafira Firssova ei usu Julia sõnu: „Küll on rõõmustav!“, miks ta räägib: „Jät-sid omaksed maha, ei taha tundagi“; tuleb samuti selgitada, miks Julia nende Glafira Firssova repliikidele vastab: „mu elu on selline üksildane“ ja „ma olen juba loomult selline.“

Neist repliikidest on selge, et Julia varjab midagi, mida Glafira Firssova juba tegelikult teab, aga Glafira Firssova seletab oma tulekut Julia juurde sooviga omakseid näha, tahab sellega varjata oma tuleku tõelist põhjust.

Nende repliikide loogilisest ja psühholoogilisest lähendusest selgub lüli tuum ehk mõte, selguvad need ülesanded või motiveeringud, mis peituvad iga partneri repliikide taga.

Siin on lüli lõpp. See on selge Glafira Firssova järgnevast repliigist: „Miks sa nagu väikekodanlane rätikut kannad? Nagu mingi vaeslaps“. Aga Julia vastab:

„Jah, olengi nagu vaeslaps“. Algab uus mõte ja järelikult ka uus sisemine tegevus, mis on seotud Julia ja Glafira Firssova kogu stseeni läbiva tegevusega.

Lüli ja alltekst.

Töötamisel näitlejatega on väga tähtis juhtida tema tähelepanu sellele, et ta lausudes repliike, rääkides autori teksti, alati peaks meeles, et ta räägib seda oma partne-

rile. Ma rõhutan seda sellepärast, et väga sageli tuleb ette, et näitleja räägib mitte selleks, et mõjutada oma mõtetega partnerit, kellega koos ta juhib antud tegevust, vaid et huvitavas stseenis end kasulikumalt näidata vaataja ees.

Oletagem, et näitleja omab suurepärast häält või välimust. Talle on väga kasulik antud lüüsis esitada oma intonatsioonilisi häälelisi võimalusi. Siis ta kasutab teksti sõna omades huvides, arvestamata seda, kuidas antud asjaoludel see mõjutab tema partnerit.

Näitejuht peab seda jälgima, et näitleja kõneleks partneri jaoks, ja mitte ainult kõneleks, vaid ka tegutseks partneri jaoks.

Kõneldes teksti partnerile peab näitleja toetuma antud lüüsi alltekstile. Harilikult iga näidendi tegelane mitte ainult kõneleb, vaid ka mõtleb, kusjuures ta alati ei väljenda oma mõtteid lõpuni. Oma mõtete tagajärjel ta tegutseb nii või teisiti, seepärast on vajalik pöörata tähelepanu sellele, mida mõtleb antud tegutsev isik, lausudes teatavat repliiki. Asjaolud, mis lubavad selgitada mõtteid ja kavatsusi tegutseda nii või teisiti, lausudes teatavaid sõnu, ongi osa alltekst.

Alltekst peab olema eriteldud kõige täpsemal kujul, seepärast et ainult siis hakatakse leidma osa mõtte peimaid aktsente, kui nad on määrateldud täpselt eriteldud alltekstis.

Peagu alati on tõsiste ülesannete lahendamine tegevuses dikteeritud selle või teise alltekstiga, ja ainult kui on lahendatud ülesanne, mis oleneb sündmuse loogilisest ja psühholoogilisest mõttest, siis lõpeb lüüsi, millede reaks on jaotatud näidendi tegevus ja mis on vajalikud selleks, et tegevuse arendust selgemini üles ehitada.

Füüsilised ja psühholoogilised ülesanded.

Kuidas saavutada osaliste tegevuses reljeefsust, tõelisust, selgust ja lihtsust?

Algab mingi stseen. Osalised, arvestades esitatud asjaolusid, milles nad asuvad, määrates omavahel kindlaks vajaliku suhtlemise, tegutsevad. Kõigepealt on vajalik, et nad tegutseksid oma füüsilisest „minast“, et nad realselt, tõeliselt näeksid üksteist ja seda olukorda, milles nad tegutsevad. Nad ei pea mitte kujutama, mitte näitama selle tagajärgi, mis nad üle elasid või üle elavad tegevuse hetkel, vaid tõeliselt elama, s. o. psühholoogiliselt üksikuid olukordi üle elama.

Ilmudes poodiumile astus näitleja mitte lavale, vaid tuppa. Ta tõepoolest võttis kinni ukseingist, avades ja sulgedes ukse. Tal on füüsiline ülesanne — astuda sellesse tuppa, avades ja sulgedes ukse; mitte „näidata“, et ta tuli uksest sisse, vaid tõepoolest tulla sisse. Järelikult on see juba füüsiline tegevus. Või: näitleja lähenes lauale ja võttis klaasi, millesse ta valab karavinist vett. Ta peab seda tegema nii, nagu ta eluski tõepoolest oleks valanud vett klaasi. Ta peab jooma klaasist selle vee laval nii, nagu oleks ta seda tõepoolest elus joonud, aga mitte „näitama“, et ta jõi selle vee ära. Need füüsilised tegevused on dikteeritud teatavate psühholoogiliste ülesannete poolt.

Näitejuht peab saavutama seda, et näitleja teeks seda tõepäraselt, et ta ei mängiks kuju, vaid lähtuks oma inimlikust olemusest, iseenesest, kogu aeg ennast kontrollides, kuidas see toimuks, kui ta seda teeks elus, aga mitte laval. See „kui see oleks“, see vajadus järgneda elavale orgaanilisele loomusele ongi see peamine tingimus, mida taot-

les K. S. Stanislavski oma töös näitlejatega. See ongi tema süsteemi olulisem alus.

Ent füüsilised tegevused ei piirdu ainult tegevustega, mis on sihitud elusate ja eluta objektide vastu.

Oletagem, et leidub säärane stseen: keegi tegelasist kohatas ootamata isikut, kellele ta praegu mõtles, kuid keda ta kuidagi ei oodanud kohata just siin. Kohates tahab ta varjata oma rõõmu, kuid see on niivõrd suur, et tal jäi hing kinni, ja alles saanud jagu oma erutusest, ütleb ta esimesed sõnad. Psühholoogiliselt sai näitleja ülesandest aru, kuid see muutub talle täiesti loomulikuks ja kergelt lahendatavaks ainult sel juhtumil, kui ta jälgib, millised füüsilised avaldused saavad seda psühholoogilist ülesannet. Ta teeb kindlaks, et määratu rõõm ja imestus kutsusid temas esile katkendliku või raskendatud hingamise.

Niisiis füüsilised ülesanded täidavad näitleja tegevust mitte ainult kokkupuutumise hetkel elusa või eluta objektiga, vaid võivad ilmsiks tulla ka enesevaatluse menetluses keeruliste psühholoogiliste ülesannete lahendamisel.

Kohandamine.

Tavaliselt näitejuht abistab osalist selle või teise ülesande lahendamisel, soovitades nende või teiste vahendite kasutamist.

Oletagem, et osalisel on ülesandeks — püüda partnerilt saada mingi rahasumma. Seda võib saavutada lipitsevusega, lahkusega, lubadusega peatselt seda tagastada, oamoodi veetlevusega, naiivsusega või karmusega, isegi julmusega, hirmutades partnerit, ähvardades, juhtumil kui raha ei anta, paratamatu enesetapuga. Ja nii, lahendades

teatavat ülesannet, s. o. taotelles viivitamatut rahasaamist, tuleb valida see või teine vahend, mis kõige paremal kombel aitab osalisel lahendada tegevuskäiguga talle esitatud ülesande.

Ses suhtes annab erakordselt rikkaliku materjali autor, näidates kontekstis, millist vahendit tuleb kasutada antud tegevuses soovitud tulemuse saavutamiseks. Ometi tuleb valida vahend sõltuvalt osalise näitlejaliku individuaalteedi teatavaist eeldusist, mille abil tegevuses oleks kõige paremini edasi antud autori mõte.

Selliseks näiteks, milles antakse võimalus kasutada seda või teist vahendit esitatud ülesande lahendamiseks, s. o. viivitamatult viieteistkümne tuhande rubla saamiseks, võib olla A. N. Ostrovski näidendi „Alati pole kassil vastlapäev“ kolmandast vaatusest kolmas etteaste.

Ippolit tuleb onu juurde, et saada atestaati 10-aastase teenistuse kohta ja viisteist tuhat rubla raha. Algul kihutab Ahhov ta välja, siis kaupleb temaga, aga viimaks ometi Ippoliti ähvarduse tõttu siinsamas Ahhovi silme all endale lõpp teha, kui ta atestaadile alla ei kirjuta ega raha anna, nõustub Ahhov väljamaksuga ja laob Ippolitile pihku viisteist tuhat.

Seda stseeni võivad esitada nii Ahhov kui ka Ippolit, valides mitmesuguseid vahendeid selleks, et kumbki võiks lahendada oma ülesande: üks (Ahhov) raha Ippolitile mitte anda, teine (Ippolit) need viisteist tuhat Ahhovilt saada.

Vahend Ahhovi osa teostajale on — mitte märgata Ippolit'i kui inimest, ja nürimeelse põikpeana teda hoolimatult kohelda; siit siis Ippoliti ähvardus käed oma elu külge panna kutsub temas esile loomaliku hirmu.

Või teine vahend — pooluimane, flegmaatiline, kohe mitte midagi taipav ja just nagu nürimeelsuses paadunud kaup-

mees, kes kord-korralt hakkab märkama, hakkab aru saama, mis Ippolit talle räägib.

Või selline vahend — enda taolisi, teisi paljaks teha soovivaid inimesi kavalasti ja teravalt mõistev (selline aga on temale Ippolit), tark, kaval riisuja, kes oskab asetada püü- nist, millesse ta aga ise satub.

Ippoliti osa teostajale võib olla vahendiks püüe Ahhovit rabada üleminekutega peaaegu mahasurutusest kuni usku- matu, tehtud mänguna tunduva kõrgendatud meeleoluni ja meeleheiteni või aga avaldada kavalalt läbimõeldud rahu- likkust, millega Ippolit mängib seda stseeni Ahhoviga, või jälle teeseldud malbust, mille tagant paistavad läbi vihka- mine ja põlgus Ahhovi vastu, või jälle kujutada inimese seisundit, kes meeleheitest on kaotanud pea, ja siis järgneb rahulik kauplemine jne. jne.

Antavad olukorrad ja hinnang.

Oletagem, et osaline, tegutsedes õigesti etenduse põhi- joont mööda ja teostades tegevuse käigu kestel rea üles- andeid, mis määravadki tema lavalise käitumise, ei esita kuskil tehtud mängu, on igal pool tõepärane, tegutseb sa- muti nagu elus, aga ei mängi, ja tal õnnestub täie selgusega ja veendumusega seda edasi anda oma partnereile ja näitejuhile. Kuid sellest on vähe: vaja on veenduda selles, et osaline tõepoolest arvestab neid antavaid olukordi, mil- les ta tegutseb.

Need antud olukorrad võivad olla mitut laadi. Ühest küljest on need olusuhted, milles asub tegutsev isik. Teisest küljest kuuluvad siia isikutevahelised suhted, kes siin vii- bivad, aga võib-olla sel hetkel ei viibigi kohal, kuid mõju- tavad antud isiku käitumist.

Millised on peigmeeste antavad olusuhted, kes ilmusid Agafja Tihhonovna juurde Gogoli „Kosjade“ teises vaatuses, keda oli palunud tulla teataval päeval ja tunnil kosjasobitaja Fjokla Ivanovna selleks, et neid näeks Agafja Tihhonovna, pruut, ja selleks, et nad tutvuksid pruudiga?

Peigmeeste antavaiks olusuhteiks kõnealusel juhtumil on esiteks see, et ükski neist ei oodanud kohata oma konkurenti, teiseks see, kuivõrd igaüks peigmeestest juhindub muljest, mille ta jätab pruudile ja Arina Panteleimonovnale; lõppeks ning kolmandaks see, mida rääkis igaühele peigmeestest pruudi ja tema kaasavara kohta kosjasobitaja Fjokla Ivanovna.

Antavaiks olusuhteiks Agafja Tihhonovnale osutub esiteks peigmeeste ootamatu ilmumine. Ta pole veel ette valmistatud nende tulekuks, ta on rietatud koduselt, „peagu särgi-väel“, kleit, milles ta tahtis, peigmeestele esineda, pole veel triigitud. Teiseks tädi Arina Panteleimonovna loeb eba-viisakaks, et peigmehi lastakse võõrastetoas pruudi ilmumist oodata. Lõppeks on Agafja Tihhonovna juba selles eas, et tal ilmtingimata on vaja mehele minna ja seepärast ei pea see kosimine nurjuma. Kõigis neis antavais olusuhteis toimub peigmeeste päralejõudmine ja omavaheline tutvumine ja Agafja Tihhonovna ilmumine nende juurde.

Väga tähtsaks hetkeks näitejuhi töös näitlejatega tuleb lugeda selle kasutamist, mida osalised antud lülis ise leiavad. Võib alati osalistele ette öelda, mida nimelt võtta antavate olude andmeist ja mida vähemolulisena välja jätta.

Mida teravamalt on teostatud nende seikade valik, mis mõjutavad näitleja käitumist, seda huvitavamaks muutub tegevus ise. Näiteks Ostrovski komöödia „Viimne ohver“ esimeses vaatuses Julia peigmees Dultšin tuleb neiu juurde

pärast kauast äraolekut, kui ta kaardimängus on kaotanud ja teda ähvardab liigkasuvõtjale antud vekslid järgi hagi. Ta tuleb Julia juurde, et saada temalt 5 tuhat. Julia armastab teda kirglikult ja on valmis igasuguseks ohvriks. Ta teab seda kogemustest, sest ta oli neiu juba tegelikult paljaks riisunud, nagu ta oli paljaks riisunud juba mitu teistki naist, kes teda olid ihaldanud. Kuid ta teab samuti, et Julia on mõningal määral praktiline ja et ta on valmis selleks ohvriks vaid sellepärast, et tahab naituda temaga kui väga rikka maamõnikuga ning suurte sidemetega aadlikuga. Järelikult peab ta käituma nõnda, et neiu ei taipaks, et tal varandust ei ole.

Siis tuleb tal Julias säilitada illusiooni oma armastusest neiu vastu ja tõsisest kavatsusest temaga naituda, s. o. ta peab jätkama oma „kire“ mängu. Samal ajal on ta temast kui naisest tüdinud ja lõppeks on tal väljavaateid abielluda Flor Fedulõtši lapselapsega, sest ta ei tea, et selle isa Lavr Mironovitšil ei ole mingeid rahasid, aga Flor Fedulõtš ei anna kopikatki Irina Lavrovnale.

Ilus mees ning Moskva „Alfons“ siiski ei kaota kunagi hästikasvatatud „härrasmehe“ maneere, ta peab lahendama ülesande kallutada Julia viimsele ohvrile ja saada temalt viis tuhat rubla.

Ja kõigi nende asjaolude arsenalist, milledest oli ülalpool juttu, peab osaline valima ühe ja kõrvale heitma teised, võttes selle, mis kõige kindlamini aitab tal saavutada teatavat eesmärki.

Näitejuht peab valvama selle järele, mida näitleja valib, ja talle ette ütleva, mida on parem kasutada seatud joone läbi viimiseks. Osaline peab olema täpne oma valikus ja mitte korruga mängima kahte ülesannet. Antud olusuhete õnnestunud valikust sõltub osa joonis ning õige tegevus.

Lüli tuum ja „osa tuum“.

Tegevuse õige suund etendusel määratellakse nende ülesannetega, mis esitatakse osalistele. Seepärast peab näitejuht valima ülesanded ja need õigesti kätte näitama osalistele, kui need ise pole neid leidnud ega määratelnud küllaldase täpsuse ja selgusega.

Teostamine areneb ülesandelt ülesandele, nende ülesannete loogilisest järgnevusest oleneb lüli-lõigu läbiv tegevus, seepärast on vajalik jagu saada sellest, mida nimetatakse lüli tuumaks, s. o. mis areneva tegevuse sisus on peamiseks. Lülide selgest vaheldumisest oleneb tegevuse arenemise selgus. Näitejuhi ülesandeks on väga tähelepanelikult ja läbimõeldult viia lõpetatud tegevused lülilt lülile.

Võib-olla on arusaadavam, kui nimetada „lüli tuuma“ põhimiseks mõtteks, ent mõte ei kata lüli kogu sisu. Siin mängib suurt osa ka see, kuidas see mõte tegevuses väljendub, kuidas see on läbi elatud, hinnatud. See keeruline kompleks, mis koosneb sisemistest ja välistest tegevustest, mõtte edasiandmisest, mis on teksti ja allteksti aluseks, näitlejate temperamendi erinevustest, kuulub erilisele läbitöötamisele näitejuhi poolt.

Näitejuht ei pea koormama näitlejaid mitme ettepanekuga antud lüli tuuma avamiseks. Kui on vaja, võib ta appi võtta selle ettenäitamise võtte, kuidas ta isiklikult enesele kujutleb seisundit või elamust või antud osalise välist tegevust, kuid mitte selleks, et osaline teda kopeeriks, vaid selleks, et näitleja aru saaks, kuidas näitejuht antud tegevuse käiku või kujutatava isiku sisemist protsessi kujutleb. Ent peamine, mida näitejuht peab tegema selleks, et osalised temast aru saaksid, — see on võimalikult selgemalt neile

nimetada tuum, sealjuures nii, et seda oleks võimalik väljendada tegevuses.

Näiteks salongis, teelauas istuvast suurest seltskonnast eemal, istuvad väheldase albumitega kaetud laua taga mees ja naine; eemal mängib klaverit üks sealviibijaist. Mees ja naine teesklevad, et kuulavad muusikat ja joovad teed. Autori poolt antud tegevuskäigu järgi nad eemaldusid teistest selleks, et saada võimalust teistele tähelepandamatult lahendada omavahelist vahekorda.

Teistele märkamamatult vahetavad nad mõne sõna, juues teed, kuid nende vahel toimub väga otsustav ja kogu järgnevale dramale suure tähtsusega kõnelus. Naine palub lõpetada jälitamise, kõneleb et ta kunagi pole kellegi ees punastanud, kuid tema ilmumine sunnib teda punastama. Mees räägib, et midagi nende vahekordades ei või muutuda, ta on veendunud, et nad on seotud vastastikuse armastusega kogu eluks.

See seletus peab toimuma sedaviisi, et ühest küljest mitte äratada kõigi teiste võõrastetoas viibijate tähelepanu, aga teisest küljest, et vaataja taipaks, et see seletus omab etenuses kõige tõsisemat lavalist aktsenti.

See stseen on võetud L. N. Tolstoi „Anna Karenina“ instseneeringu teisest pildist, vürstinna Betsy võõrastetoast. Kõnelevad Anna Karenina ja Vronski.

Mis on selle lüli tuumaks?

Kui minna Anna joont mööda, siis sellele stseenile eelnenud tekst selle otseses tähenduses kõneleb sellest, et Anna on sõitnud siia kindla otsusega — teatada Vronskile vajadusest katkestada nende suhted. Ent alltekst ja tema osa perspektiiv kõnelevad sellest, et ta on haaratud kirest Vronski vastu ja asub lahkumineku lävel oma mehest. Anna teab, et Vronski viib ta hukatusse, aga sellegipärast ei

suuda ta jagu saada oma kirest, ja hinge salasoppides kisub teda Vronski juurde. Aga, kordan, ta sõitis siia selleks, et Vronskist lõplikult lahku minna. Anna tegevuseks on otsustavalt katkestada Vronskiga ja täieliku selgusega väljendada, olgugi seltskondlikul kombel, nende suhete katkestamise nõue.

Vronski tegevus — võimalikult kindlalt, rahulikult, mitte millegagi väljendades oma kinge Anna vastu, on tõendada talle, et tema, Anna mõtleb vastupidiselt sellele, mida ta kõneleb; ta veenab teda, et nad ei või lahku minna.

Niisiis arvestades kummagi osa teksti ja allteksti, osa läbivat tegevust, me määratleme selle lüli tuuma nii: otsustav, maksimaalselt otsustav läbimõeldud mõtete avaldamine suurima tagasihoidlikkuse vormis.

Kuidas saavutada, et see lüli tuum jõuaks vaatajani?

Kõigepealt on vaja, et lüli tuuma aluseks olev mõte oleks mõistetav. Selleks tuleb püüda, et kumbki partneritest, tegutsev, vaikiv ja mõtleb või kõneleb ja kuulav, kogu aeg nagu sukeldaks oma sõnu ja oma psühholoogilisi seisundeid sesse omapärasesse atmosfääri, kõneleks sõnu kindlal toonil ja samal ajal oleks maksimaalselt tagasihoidlik oma tunnete avaldusis.

Kuid see võib õnnestuda ainult sel juhtumil, kui iga osaline hakkab tõepäraselt, õigesti ja lihtsalt tegutsedes väljendama oma näitlejatemperamendi iseärasusi, sest et selline tegutsemine näitleja igale individuaalsusele, näitleja temperamendi igale eripärasusele kujuneb erinevalt.

Mitte vähem keeruliseks osutub näitejuhi töö osalistega, mille eesmärgiks on aidata tal leida o s a t u u m. Muidugi, juhtub, et näitlejal kohe läheb korda tabada osa südamik, „haarata“ osa nii, et see temasse mahub, selles töös, mille ta kogu näidendiga teostab, minnes ülesandelt ülesandele,

ühelt füüsiliselt tegevuselt teisele füüsilisele tegevusele, kui tema näitleja-„mina“ end hästi tundis antud tegevuse kindlais antavais olusuhteis.

Sest antavad olusuhted muutuvad kogu aeg etenduse tegevuse käigu jooksul ja näitleja-„mina“ tegutseb sõltuvalt neist antavaist oludest. Kui füüsilised ja psühholoogilised tegevused mõjuvad proovide vältel näitlejaisse nii, et tal osa täiesti „istub“, pole vajadust nõuda temalt osa tuuma täpset määramist. Näitleja ei tarvitse nimetada seda tuuma, kuigi tuumast kasvab temal kogu osa. Ainult sel juhtumil, kui osa pole näitlejal õnnestunud, tuleb tal aidata orienteeruda selles, missugune on osa tuum.

On võimalik ka teine juhtum. Mõnikord püüab osaline ise varem näitejuhiga kõnelda oma osast. Ta võib näitejuhile paljugi jutustada sellest, kuidas ta sellest inimesest aru saab, keda ta hakkab kehastama, või siis hakkab ta näitejuhile esitama küsimusi ja palub teda jutustada teostatavast kujust. Võib-olla on siin näitlejale abiks mingid kirjanduslikud paralleelid või tähelepanekud, mis on elust võetud; võib-olla tuleb näitejuhil põhjalikumalt jutustada osalisele tegelase isiku elulugu selleks, et tal tekiks selge kujutus osa tuumast.

Mispärast tuleb sellele mõelda ikkagi näitejuhil endal, kui ta veel iseseisvalt näidendi kallal töötab enne kohtumist osalistega? Sellepärast, et sõltuvalt osa tuumast näitejuht valib teatri trupist selle või teise näitleja, kes on sobivam temperamendi omaduste poolest. Tundes igat trupi näitlejat peab ta juhinduma ainult osa tuumast, mis paremini areneb antud näitleja temperamendis, antud näitleja individuaalsuses.

Kui ma töötasin Kunstiteatris „Jegor Bulõtšov ja teised“ kallal, Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko, kes oli selle näidendi

lavastajaks, taotles eriti tungivalt seda, et iga osaline tunneks hästi selle osa tuuma, mida ta teostab.

Nii näiteks suunas ta kaua Šura osa teostajannat A. J. Stepanovat sellele, et ta mõistaks selle tütarlapse iseärasusi. Ta kõneles, et Šura, Jegor Bulõtšovi vallastütar, kuulub selliste inimeste tüüpi, kes põlevad tõrvikuna ja pilluvad sädemeid pimeduses; et tõrviku omaduseks on heledalt leegit seda, valgustada, põleda, lõkkele lüüa, — ja et näitlejatar suudab vallutada osa, kui ta aru saab, et Šura osa tuum on tõrvik. Kõnelustes isaga, vanema õega, Tjatiniga, Donatiga, metsnikuga, Zvoņtsoviga ta süttib ja hõõgub heledalt nagu tõrvik.

Kui näitleja seda tunnetab ja see osa arenemise kõigis jagudes talle rahuldust annab, kui ta minnes sellest seisukohast tegutseb selgemalt ja õigemalt, siis on osa tuum leitud, ja selle tuuma teadmine aitab kaasa tegevusele.

Samas etenduses Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko nimetas Pavlini osa tuuma — „orikaks“. Selles kujus, mida otsis osa teostaja V. O. Toporkov, oli midagi ahnet. Ta tahtis kõike kasutada, kõik ära neelata, „haarata“, kattes end voorusega ja hingekarjase ülesannetega korjata annetusi „jumalakoja ja linna ilustamiseks“. Ning see tema omadus „haarata“ ja „õgida“, õgida kõik, mis ta iganes võis ja igal pool, kuhu ta sisse tungis, oli loomulikult tingitud osa tuumast — „orikas“.

Läbiv tegevus ja pealisülesanne.

Töö aluseks näitlejatega on iga lüli, iga osa, samuti ka kogu näidendi läbiva tegevuse kindlaksmääramine. Mitte vähem tähtis, võib-olla veelgi olulisem on kogu näidendi pealisülesande määratlemine.

Tuleb tähendada, et kuigi esialgu on vaja ilmtingimata ära märkida nii läbiv tegevus kui ka pealisülesanne, ei selgu läbiva tegevuse lõplik kuju, samuti kui tegevuse põhimiste ja õigete ülesannete leidmine mitte kohe, vaid alles töös osalistega näidendi kallal.

Sama tuleb öelda ka pealisülesande kohta. See märgitakse näitejuhi poolt juba siis, kui ta töötab üksi näidendi teksti kallal, kui ta mõtleb läbi etendust ja näeb umbkaudu kogu tegevuse perspektiivi, kõigi osaliste peaülesannet. Ja siiski toimub pealisülesande lõplik kindlaksmääramine ja läbiva tegevuse lõplik valik alles näitejuhi tööprotsessis teostajatega.

Rida üksikuid antud lüüsis esinevaid ülesandeid, millede lahendus peab looma tegevuse teatava mõtte, dikteerib lüli läbiva tegevuse. Rida näitejuhtimise lüüsid, mahutatud akti või pilti, määratakse kindlaks selle akti või pildi läbiva tegevusega, aga akti või pildi läbivad tegevused määrab kindlaks kogu näidendi läbiv tegevus. Sama tuleb öelda osade kohta. Igal osal on oma läbiv tegevus. Kõik osade läbivad tegevused lülide, stseenide ja kogu näidendi piirides määrab kindlaks ühine läbiv tegevus.

Sellest järgneb, et läbiva tegevuse õige määramine on näitejuhi töös näitlejatega tõsiseimaks momendiks.

Missugusel kombel avastatakse läbiv tegevus?

Ma juba ütlesin, et minnes näitlejatega ühelt ülesandelt teisele kompab näitejuht läbivat tegevust mitmes lüüsis. Ent enesele ta peab seda tegema mitte ainult proovidel, vaid näidendi kõigis peenustes läbi mõtlema juba varem, enne tööd osalistega, et ta võiks suunata nende otsinguid kindlat teed mööda.

Tuleb meeles pidada, et näitejuht peab proovidel olema keskendunud, energiline

ja oskama nakatada osalisi oma temperamendiga.

Inimene laval, aga ka elus, ei väljenda peagu kunagi sõnadega lõpuni seda, mis on tema kavatsuste ja käitumise eesmärgiks. Kuid siiski ta juhindub sellest eesmärgist, olemata sellest sageli isegi täiesti teadlik. Elus ja laval inimene kaldub väga sagedasti kõrvale peajoonest, mis peab teda viima eesmärgile; ta läheb kõrvale, alustab paralleelseid tegevusi, kuid lõplikus resultaadis ta siiski püüab jõuda märgitud eesmärgini, kas tehes hüppeid või minnes järjekindlalt etapilt etapile.

Seepärast ei või osade arengus laval üles ehitada skeemiliselt läbivate tegevuste kombinatsiooni. On vaja palju kaalutella, on vaja olla väga tähelepanelik ja peenetundeline tegevuste üksikute pöörete vastu, et mitte teostada laval jämedat otsejoonelist skeemi. Sellest hoolimata töö lõpul alati kujuneb kindlaks just nagu põhitegevuse kõverjoon, mis omab läbiva tegevuse haripunkte, mis alati langevad kokku etenduse lõögikohtadega, näidendi esiletõstetud osadega ja haripunktidega, milledeni tõusevad näitlejad oma osade arendamisel.

Näitena, mis selgitab etenduse läbivat tegevust tervikus, võib olla too läbiv tegevus, mis oli kindlaks määratud Kunstiteatri „Surnud hingede“ lavastuses. Selles lavastuses Tšitšikov, kohates pealinna odavas restoranis Hoolekande Nõukogu sekretäri, kuuleb nikolaiagsete ametnike hulgas toimunud kelmuslikust võttest müüa ja pantida surnud hingi, s. o. surnud orje, kes pole veel revisjonikirjadest kustutatud ja keda arvestatakse mõisnike omandiks veel elavana. Selline surnud hingede ost aadlikuna andis talle võimaluse arvestada paberil tema omandiks teatavat arvu pärisorje-talupoegi.

Teatavasti jagati tol ajal Hersoni kubermangus mõisnikele tasuta maad, kui nad neid asustasid keskkubermangust väljaviidavate talupoegadega. Omades dokumenti, mis kinnitab, et teataval aadlikul on nii ja nii palju sunnismajasi talupojahingi, võis Hersoni kubermangus saada tasuta mitusada tessatini maad, ning siis võis mõisnik selle pantida Hoolekande Nõukogus ja saada kaitsjoni vastu peaaegu pool miljonit. Seda teatavasti sooviski Tšitšikov ära kasutada, sõlmides tehinguid surnud hingede peale mõisnikega selles kaugemas kubermangus, kuhu ta oli sõitnud.

Milline on Tšitšikovi läbiv tegevus, kes omandab endale surnud hingi Manilovi, Sobakevitši, Korobotška, Pljuškini juures?

Sellele spekulatsioonile, pettusele surnud hingedega tahabki Tšitšikov rajada oma heaolu, vastavalt oma vaateile elule ja oma huvidele, tahab rikastuda ja rajada oma karjääri.

Nüüd vaatleme igaühte mõisnikest, kelledelt Tšitšikov ostab surnud hingi.

Manilovile see tehing annab võimaluse näidata end Tšitšikovi silmis parimast küljest, tuua esile oma omaduste kogu täiuse ja kaudselt suurendada oma heaolu, nagu Manilov sellest aru saab. Ta räägib oma naisele Lizankale heast muljest, mille ta sai tutvusest Pavel Ivanovitš Tšitšikoviga, õigupoolest mõistes, et „sõprus“, mis sobis tema ja Tšitšikovi vahel, tekkis sellest, et ta tasuta loovutas viimasele surnud hinged; Manilovi arvamuse järgi see, „sõprus“ viib tema heaolu suurenemisele, tema muutub meelepäraseimaks naabriks Tšitšikovile ja harituimaks inimeseks tolle „seltskonnalõvi“ Pavel Ivanovitši silmis.

Sobakevitšile osutub surnud hingede müük kasutoovaks tehinguks. Tarbetust rämpsus, mille eest tuleb kroonule

maksta, vabaneb ta ja saab selle eest pealegi veel raha. Järelikult osutuvad surnud hinged tolele tugevale ja arvestavale peremehele tema heaolu kindlustuseks.

Müües surnud hingi Tšitšikovile rahuldab Pljuškin oma kirge — ihnust. Kohtumine Tšitšikoviga, jutuajamine surnud hingedest, seesama päev, millal ta taipas võimalust kasutada surnud hingi oma kire rahuldamiseks, viisid tema selle hingelise heaolu kõrgeima astmeni, millest ta ainult võis unistada.

Nozdrjovile andsid surnud hinged võimaluse lahti rulluda kõigil sellel, mis peitus tema organiseerimatus ja ebatavaliselt segases loomuses. Talle olid naudinguks need päevad, kui surnud hinged viisid ta kokku Tšitšikoviga. Nozdrjov mõtles algul, et ta võib surnud hingede läbi võita kaardimängus või kabes, aga siis nägi ta, et surnud hingede abil võib Tšitšikovile teha sigaduse, hävitada tema karjääri.

Korobotškale avasid surnud hinged veel ühe sissetulekuallika tema väheldases majapidamises. Kui ta „odavalt“ või, nagu ta ise räägib, „kolm-kord-odavalt“ müüs Tšitšikovile surnud hingi, tärkas tal korraga mõte, et vaja linna sõita, sest et on hakatud ostma surnuid. Niimoodi tõukasid surnud hinged ta teatavale tegevusele.

Lühidalt, etendust läbiv tegevus avas iga tegelase sise-mise loomuse ja suunas ta ühtsele tegevusele.

Seepärast K. S. Stanislavski, seades lavale „Surnud hingede“ etenduse, määratles jutuajamises osalistega läbiva tegevuse järgnevalt. 30-ndate aastate Nikolai-aegsel Venemaal levib taud. See taud on — surnud hinged. Igaüks nakatub sellest individuaalselt, omamoodi; mõisnikud tahavad rikastuda või jalule seada oma karjääri, Tšitšikov tahab samuti rikastuda ja jõuda heaolu haripunkti.

Ühe stseeni läbiva tegevuse määratlemiseks toome järg-

mise näite. Võtame samast etendusest „Surnud hinged“ pildi Sobakevitši juures. Tšitšikovi ja Sobakevitši läbiv tegevus on kaubelda kahtlase kaubaga. Tšitšikovil on taotluseks võimalikult odavamalt osta surnud hingi, ja selle eesmärgiga ta kasutab mitmesuguseid vahendeid ja abinõusid. Sobakevitšil on püüd võimalikult kallimalt müüa surnud hingi, ja sellest tingitult on temal teised vahendid ja erinevad värvingud oma eesmärgi saavutamiseks. Selle läbiva tegevuse arenemises möödub stseen Sobakevitši juures.

Sobakevitši osa läbivaks tegevuseks on tulunduslikult ära kasutada kohtamisi inimestega, avaldamata oma kavatsusi. Konkreetselt, tema hoiak Tšitšikovi suhtes: kohates Tšitšikoviga kubeneri juures piduõhtul ja tutvudes temaga ajab ta temaga juttu selleks, et selgusele jõuda, kes on Tšitšikov ja kuidas viimane võib talle kasulik olla; ent oma osa tekstis ta seda ei räägi, vaid jutustab ametnikest ja kubenerist. Dialoogi resultaatina ta aga veendub, et Tšitšikov on kelm, ent temale siiski kasulik, — missuguseiks otstarbeiks, see pole talle veel mitte täiesti selge. Stseenis enda pool mõisas püüab Sobakevitš Tšitšikovi otseteed ära kasutada, soovides müüa kahtlast kaupa. Ja lõppeks õhtusöögil kubeneri majas, võttes osa üldisest jutuajamisest ja teades, mida Tšitšikov temalt ostis, ei reeda ta millegagi ei ennast ega ka Pavel Ivanovitši, vaid jätkab sõbralikult vestlust temaga, kuigi teab, et Tšitšikov on kelm.

Pealisülesanne.

Sageli esineb juhtumeid, kus näitejuht on idee hästi läbi mõtelnud, küllalduksel määral avanud näidendi sisemise olemuse, ja ometi jääb etenduse joon ebaselgeks, sest et näit-

lejad, kes selles etenduses kaasa mängivad, ei kanna edasi tema ideed ja sisekuju.

Korduvalt on mainitud, et etenduse tegevuse tõelisiks kandjaiks on näitlejad. Ainult näitleja kaudu võib mõjuda vaatajasse, edasi anda autori ideid, ilmutada etenduse ja teose sisemist olemust. Järelikult selleks, et esile tuua teose ideed, on ilmingimata vaja etenduse osalistele absoluutselt selgeks teha etenduse pealisülesanne.

Kas on vaja veel rääkida sellest, et pealisülesanne on krooniks kõigile neile ülesandele, mida osalised lahendavad tegevuskäigu vältel. Piltlikult öeldes, täites igat ülesannet ükskõik mis lülis, tegeldes akti või stseeni läbiva tegevusega peavad osalised iga oma soovi ja kavatsuse, iga mõtte viima seosesse etenduse pealisülesandega. Et iga elamus, mis tekib osalises, sünnib õigesti teostatud füüsilisest tegevusest, millega liitub kujutlus antavaist oludest, siis sõltub emotsionaalne külg etenduses pealisülesandest. Pealisülesanne on alati midagi üldistavat, kogu kollektiivi kaasakiskuvat.

Kommetekomöödias võib pealisülesanne olla kõige vastikumate pahede ja joonte julm väljaneermine. Nii näiteks Suhhovo-Kobõlini, Gogoli, Molière'i või isegi Goldoni' komöödias võib osutada pealisülesandeks mitte jaatav suhtumine konkreetseesse olukorda, mida kujutavad ja paljastavad tähendatud autorid, vaid neis komöödias toodud nähtuste taunimine, väljaneermine ja kirglik piitsutamine.

Ent on vajalik, et etenduse pealisülesandeks, isegi satii-rilisis teoseis, oleks kõigi osavõtjate taotlus näidendi kõigi pöördepunktide ja tegevuse resultaadinä avada nii endale kui ka teistele teostatava tegutsemise tõelik mõte. Pealisülesande määratlusele peab iga osavõtja lähenema väga tõsiselt, läbi mõtlema mitte ainult oma osa, vaid ka kõigi

partnerite osad, esile tooma isegi nende tegelaste suhtumise temasse, kelledega ta näidendis ei kohtu.

Näitlejad ja režissöör, olles leidnud näidendi pealisülesande, peavad kogu näidendi läbi mõtlema nii selle kompositsioonilisest küljest kui ka sotsiaal-filosoofiliselt sisult. Avastamata pealisülesannet ning seda läbi mõtlemata, märkimata teid selle maksimaalseks selgitamiseks ei või loota etenduse mõtte selget edasiandmist vaatajale. Iga tegevus peab olema sellest mitte ainult läbi immutatud, vaid ka selle poole pürgima.

Selleks et näitlejate tegevuse ja soovide suunitlus oleks pealisülesande poolt määratud ja et see oleks väljendatud lihtsas, tõepärases ja selges vormis, on vajalik, et näitlejad oleksid võõrutatud „mängitsemise“, „etendamise“ võttest, et nende tegevus oleks loomulik, s. o. usutav ja lihtne tegutsemine, nii nagu see toimuks elus.

Lavalise tegevuse käigus näitleja muidugi kontrollib alati ennast. Ta peab teadma, et tema poolt sooritatud tegevus on välja kutsutud autori vastava kindla tekstiga. Isik, keda ta kehastab, ja tema ise peavad orgaanilises ühtluses kokku sulama ja tema toimingud laval peavad olema sellised, nagu sooritaks ta neid elus. Sel viisil pealisülesanne, millest on läbi immutatud etenduse kogu tegelaskond, moodustab selle, mille pärast igaüks neist tegutseb, millest ta end loominguiliselt laseb juhtida just nagu reaalses elus, ometi tegutsedes laval.

Võtame näiteks Ostrovski näidendi „Vaesus pole pahe“. Selle etenduse pealisülesandeks on Ostrovski teose idee avaldamine kujudes ja tegevuses, et vaesus pole pahe, nagu seda arvab mitte ainult Koršunov, vaid ka Tortsov'ide perekond, ja et raha ning jõukas olukord pole elu ideaaliks. Järelikult, et aru saada etenduse „Vaesus pole pahe“ pea-

lisülesandest, on vaja kõigepealt aru saada teose sellest ideest. Teisest küljest on vaja selgitada näidendis kokkupõrkavate isikute vastastikune suhtumine, kelledest ühed on selle maailmavaate ohvrid, mis nihutab esiplaanile raha ja seltskondliku seisundi kui olemasolu ideaali, teised aga on selle maailmavaate kaitsjad. Ühtede vaadete ümbersünd, teiste võitlus olemasolu eest, lõppeks omade vaadete otsekohene ja aus väljaütlemine Ljubim Tortsovi poolt viivad selleni, et kõigile näitlejaile saab selgeks pealisülesande tuum: lugupidamine inimese isikust ja süüme ja tunnete müüdamatus.

„Päeva kulg” ja näidendi osaliste elulugu.

Juba on mainitud, et proovid näitlejatega algavad „vestlusega”, režissööri esitatud küsimustega näitlejaile ja viimaste poolt režissöörile.

Nüüd aga hakkavad näitlejad tegutsema. Esimeses lüüsis juba kohatakse ülesandega, mille näitleja peab tegevuses lahendama. Niipea kui ta hakkab tegutsema ja režissöör kontrollima, kas näitleja õigesti tegutseb, kerkib näitejuhi ette kohe küsimus, kas näitleja teab, millal toimub tegevus, mis tuleb järgmisel momendil peale selle tegevuse lõppemist, missugused olid sellele päevale eelnevad sündmused, mis kutsusid esile sellise käitumise, nagu toimib näitleja antud juhtumil; lõppeks, mis juhtus näitlejaga seal, kust ta tuli, või kuhu ta kavatseb minna või miks ta jääb siia, kavatsemata lahkuda kohalt, kus ta asub.

Kõik see peajasjalikult ongi „päeva kulg”. Kui näitleja, lugedes enne proovi näidendit mõtles läbi kõik tema antud tegevuspaika ilmumisele eelnenud olukorrad, teab ta, kui-

das möödus tema päev. Ilma selleta ei või ta loomulikult tegutseda neis antavais olusuhtes, kuhu ta satub, astudes tупpa või tegevuse mõnda teise kohta. (Ma räägin tahtlikult toast või tegevuse mõnest teisest kohast, olgu see mets, torn, lahinguväli, kuristik, jõekallas jne., sest on vaja nõuda näitlejalt, et ta suudaks tunnetada, et ta tuleb just tупpa, metsa, torni, jne., aga mitte lavale.)

Hoopis teine on näitleja enesetunne, kui ta saavutab tõelise olukorra, astudes tупpa, võttes tooli ja istudes, kuhu tal tegevuse käigu järgi tarvis, või istudes mahalangenud puule, kivipingile jne., kui siis, kui ta tunneb lavale ilmudes end näitlejana, et „mängida“ inimest, kes tuleb teatraalselt sisustatud tупpa, metsa, torni jne. Esimesel juhtumil ta toimib, nagu sünniks see tema enesega elus, teisel juhtumil ta hakkab „kujutama“ nagu näitleja.

On täiesti ilmne, et osalise käitumine lavale ilmumisel peale murettekitavat, rasket või halba olukorda on teisisugune kui siis, kui tema ilmumisele eelneksid kordaminek ja rõõmus meeleolu.

On vajalik, et näitleja täpselt kujutleks, mis päevaajal toimub tegevus, mis antud tegelasest isikuga harilikult just sel kellaajal sünnib. Kui see on näidendis oluline, siis on vajalik teada, mis aastaaeg on antud hetkel, ja isegi, misugune on ilm, sest sellest, kas isik tuli külma käest või kuumaga ilmaga, kas ta on lähimärg või on õues pakane või sajab lund, oleneb see või teine tema käitumine kohas, kuhu ta tuli. Kõik see on ka „päeva kulg“.

Kui tegevuse käigus on tegelasel vaja teada, kas ta on nälgine või hästi söönud, ka seda on vaja selgitada, sest et füüsilise seisund kajastub lavaliste ülesannete lahendamisel.

Nagu teada, algab Gogoli komöödia „Kosjad“ järgmise Podkoljossini monoloogiga, kes, piip suus, lamab diivanil:

„Vaata kui hakkad jõudeajal nii üksinda mõtlema, siis sa näedki, et lõpuks on tõesti vaja abielluda. Mis siis tööpoolest? Elad, elad ja lõpuks niisugune räbal enesetunne. Juba jälle lasksin mööda paastuvaheaja. Näib, et kõik on valmis, isegi kosjasobitaja käib juba kolmas kuu. Õigus, endalgi nagu hakkab piinlik. Hei, Stepan!“ Milline on Podkoljossini „päeva kulg“? Kas tuli ta teenistusest ja heitis siis, piip suus, diivanile või ei käinud ta hoopiski teenistuses? Mis kellaäeg see võib olla? Kuidas veedab Podkoljossin tavaliselt oma päeva? Ja mis see on — kas tema tavaline või ebaharilik päev?

Ta kõneleb: „Jälle lasksin paastuvaheaja mööda.“ Misugune paastuaeg siis praegu on? Mis aastaäeg? Teise vaatuse lõpus kargab Podkoljossin aknast välja, järelikult peab näitleja teadma, missugune aastaäeg on?

Esimese vaatuse remargis on öeldud: poissmehe korter. Kõrval magab või igal juhtumil lamab Stepan. Milline siis on Podkoljossini korter? Kust tuleb Kotškarjov?

Podkoljossin räägib, et ta mõtiskleb lamades jõudeajal; kuid miks on tal täna jõudeäeg? Ta räägib allpool monoloogis, et kosjasobitaja käib tema juurde juba kolm kuud, ent hiljem küsib, kas kosjasobitaja on käinud. Milliste mõtisklustega ta veetis oma aja neile sõnadele eelnenud ajal?

Või veel räägitakse siin monoloogis: „Elad, elad ja lõpuks niisugune räbal enesetunne.“ Miks ta ütleb: „elad, elad“? Milline olukord kutsub temas esile need mõtted ja miks ta nii suhtub abiellumisse?

Esitades kõik need küsimused ja selgitades, kuidas möödub tema päev, võib nii või teisiti kanda ette selle monoologi, s. o. nii või teisiti tegutseda, kas või lamades diivanil, sest lamada, mõelda ja rääkida — see kõik on lavaliselt tegutsemine.

Määrates ära „päeva kulgu“ võib lahendada esimese lüli ülesande. Kõige vahetumas läheduses „päeva kulu“ küsimustele seisab tegutseva isiku elulugu. Selleks et iga tegutsev isik oleks näidendis elavaks kujuks, on näitlejail tarvilik teada tema elulugu. Kui pole võimalik seda elulugu kindlaks teha näitekirjaniku teksti järgi, tuleb see välja mõelda, ent selliselt, et see abistaks tegevust ja ülesannet, mis on osa aluseks.

Mida täielikumalt näitleja enesele kujutleb mängitava kuju elu, seda kergem on tal lihtsalt ja tõepäraselt käituda antavate olude raamides.

Harilikult näidendi tegevus käsitleb mingit väikest lõiget tegeleva isiku elust, sageli ühte päeva. Ja siiski on tegevus kontsentreeritud selliselt, et kogu inimene avaneb täielikult neis mõnedes stseenides või aktides, mis on kõige ilmekamad näitekirjaniku poolt kujutatud isikule.

Selleks aga, et osutada oma elu selles lõikes täiesti elavaks inimeseks, tõepäraselt tegutsevaks antavais oludes nende probleemide lahendamisel, milleks näidend on kirjutatud, on tegutseval isikul vaja läbi mõelda oma elulugu, taastades teiste tegutsevate isikute mitmesuguseist repliikidest, kes ta oli minevikus, kui on võimalik, selgitada tema elu noorusaastad ja kõik need järgnevad sündmused tema eluloos, mis tõid ta sellele maailmavaatele, neile iseloomujoontele, teatavaile harjumustele ja püüdmistele, mis avalduvad näidendis kujutatud elu lõikes. Samad nõudmised peame esitama episoodilisile isikule, „rahvastseenide“ personaalile, vaikivaile „massi hulgas“ osavõtvaile tegelasile, jne.

Neil juhtumel, nagu juba öeldud, on vajalik, et tegelased ise fantaseeriksid endile, kes nad on, milleks nad tulid, milline on nende suhtumine ülejäänuisse vaikivalt tegutse-

vaisse isikuisse, millest nad räägivad, mis neid antud olukorras huvitab ja miks nad käituvad nii, aga mitte teisiti, olles elavad, tõelisest elust tulnud inimesed, kellel on oma minevik, oma elulised huvid, oma „päeva kulg“, s. o. teatav elulugu, mis lubab sellest lähtudes vastavas stseenis õigesti tegutseda.

Larissa osa Ostrovski draamas „Kaasavaratu“ algab sõnadega: „Ma aina vaatasin Volgale; kuidas seal on hea, seal teisel poolel. Sõitkem rutem maale“. Need sõnad lausub Larissa peale suurt pausi, peale seda, kui ta tulles koos Ogudalovaga ja Karandõševiga, vastavalt Ostrovski remargile, istub lava sügavuses olevale pingile, raudvõre juures Volga kõrgel kaldal asuva linna puiestee kohvikueelsel platsil ja vaatab üle jõe.

Selleks et öelda seda esimest repliiki, et pöörduda vaatest Volgale, peab osaline teadma, miks ta istub kõnelejaist eraldatult, miks ta nii ahnelt vaatleb Volga-tagust.

Karandõšov on tema peigmees, ta läheb talle mehele ja varsti on pulmad. Ta sõidab siis peigmehega Zabolotjesse, kus see kandideerib rahukohtunikuks. Seal on Ogudalova sõnade järgi täielik kolgas, mets ja padrik, ei mingeid inimesi, ainult hundid uluvad kooris ja tuul undab. Ja siiski näib Larissale, et seal on rahulikkus, vaikus, seal ta vähemalt hingeliselt puhkab, seal on siiski parem elu kui siin, seepärast et siin, tema sõnade järgi, on ta pimestatud, ta on kaotanud kõik tundmused. Juba ammu näeb ta kogu oma ümbrust nagu unes. Larissa tahab välja siit, sellest „mustlaslaagrist“, sest et ta ei taha enam taluda alandust. Ta lausub emale: „Kas ma olen veel vähe kannatanud?“

Mis tähendavad kõik need repliigid? Selle osa mängija peab enesele selgesti kujutlema Ogudalovite perekonnaelu, peab teadma, mis perekond see oli, missugune oli nende

materiaalne seisund, kui suri isa, ja et see on laostunud mõisnikuperekond, kus toimuvad joomingud ja prassingud, kus võetakse vastu linna enam-vähem auväärsete isikute kõrval ka igasugust rämpsust: mingisuguseid läbisõitvaid ohvitseri, kelmust teinud laekureid, kuhu kutsutakse mustlasi, puhvetipidajat linna-aiast, ent kõige selle eest maksavad Ogudalova poolt kutsutud võõrad, kusjuures see kõik korraldatakse väga osavalt ja tähelepanemata. Kui osa teostaja kõike seda oma minevikuna enesele ei kujutle, ei õnnestu tal saavutada seda nukrust, seda sügavat mõtisklust ja rahutust, milles on Larissa.

Ent peasi, näitlejatar peab detailselt teadma Larissa kogu romaani Paratoviga, esimese kohtamise lugu, neiu armastust Paratovi vastu, kuidas viimane ta maha jättis, kuidas Larissa talle järele jooksis, teda raudteed mööda taga ajas, kuidas ta tagasi toodi ja kuidas tal algasid raskeid päevad. Algul ta ootas Paratovit, kui talle aga selgus, et mees on talle tagasipöördumatult kadunud, lakkas ta ootamast.

Larissa kogu elulugu, möödunud aastad ja päevad, ja eriti viimane aasta, kui nii talumatu oli jääda oma majja, sest ta teadis, et ema tahab teda võimalikult kasulikumini ära kupeldada, ent keegi teda ei võta, sest pole kaasavara, see aasta, kui Karandõšev oma pealetükkivate ettepanekutega muutus talle õlekõrreks, millest uppuga kinni haarab, — kõik see võib dikteerida selle osa kehastajale Larissa õige käitumise.

Rolli elulugu võib talle ette ütelda, kuidas käituda istudes raudvõre juures, kui ta vaatab üle Volga, kuhu tal peale abiellumist Karandõševiga vist tuleb sõita. Seal ta võib-olla hääbub või mõtleb endale välja mingi tegevuse, et mitte lõplikult lakata enesest lugu pidamast; kuid peasi,

ta püüab seal unustada oma armastuse Paratovi vastu. Seal ta puhkab ja toibub peale seda elu „leitsset“, milles tal ema majas igapäev tuleb olla.

Kui see elulugu on osa teostaja poolt läbi mõeldud, on tal loomulik öelda nii, nagu ta tahtis: „Ma praegu vaatasin kogu aeg Volga taha“. Ja talle saab arusaadavaks, miks ta lõpetab repliigi sõnadega: „Sõitkem kiiremini maale“.

Sellest näitest, näib mulle, on selge, millisel määral tege-
lase elulugu aitab näitlejal õigesti tegutseda ja mõtelda. Õigest tegutsemisest ja mõttest sünnivad aga tahtmatult need emotsioonid, mis etenduses ilustavad igat lüli ja pilti.

Osa perspektiiv.

Ent kujutlegem, et näitleja läheb teksti läbi töötades õigesti ülesandelt ülesandele ja tegevus avaneb talle anta-
vaist oludest, milledes ta tegutseb, täites järjekordseid üles-
andeid.

Igas lüliis tegutseb ta, arvestades täiesti oma osa „päeva
kulgu“ ning „elulugu“, ja ometi teostab ta valesti läbiva
tegevuse, jagab valesti osa rõhkusid, kasutab ebaõigeid
värve, ei hinda ega vali ülesandeid vajalikul viisil, kui
talle pole selge osa perspektiiv, s. o. kui ta ei tea, milleni
õigupoolest viivad kõik need tema tegutsemised, missugune
on nende tegutsemiste perspektiiv, mis areneb esimeses või
teisese aktis. Peale pealisülesande teadmise peab näitleja
veel teadma, kuhu ta välja jõuab etenduse jooksul oma osa
tegevuse põhjal kõigi selle pöördepunktide ja sündmuste
tagajärjel. Näitleja jagab teisiti värve, toone, kohaneb teisiti
üksikute lülidega, et kõige ilmekamalt üle elada kõiki olu-
kordi, kui ta teab, kuidas need tegevuse lõpus lahenevad.

Nii koomilistes kui ka traagilistes osades peab näitleja nägema oma osa perspektiivi, ta peab seda nägema tegevuslikus lüüis.

Näiteks Anna Karenina, kohates ootamatult Bologoe jaamas Vronskit, rääkides temaga vastavalt näidendi käigule väga seltskondlikult, aga sealjuures lihtsalt ja siiralt, ei näe ette, et Vronskist saab tema hukatuse põhjus. Oma seletuses Vronskiga vürstinna Betsy võõrastetoas lükkab Anna Karenina otsustavalt tagasi esimese visad jälitamised, ent juba tegelikult haaratud kirest, aimab ta vaid tumedalt, et Vronski on tema hukatus, kuid ei väljenda seda ei sõna ega liigutusega.

See, et Anna Karenina armastuses Vronski vastu peitub tema hukatus, avaneb tervest reast järgnevaist stseenidest, mis kergesti järelduvad romaani vastavaist peatükkidest. Seal ta juba räägib sellest ega mõtle ainult. Kuid et õigesti läbi viia joont ja omada põhjusi ikka tungivamalt ja tungivamalt viia tegevus Anna Karenina mõõdapääsmatu hukkamiseni, mida see ei taha ja mille vastu seisab kogu tema olemus, peab osa teostaja kõigil oma laval tegutsemise momentidel hoidma silme ees osa perspektiivi. Ta peab teadma, et peale vastavaid seletusstseene, kui ta hakkab püüdlema Vronski armastust ja veendub, et viimases on kirk tema vastu jahtunud, otsustab ta lõpetada oma elu.

Või võtame näiteks Romeo osa. Kuidas mõtlekski näitejuht või osa teostaja mängida Romeod, alates esimesest vastutavast stseenist, kõnelusest Benvolioga, kui Romeo alles elab unistusega Rosalindest ja mõtiskleb, kas see on tõeline armastus, — ta peab teadma, milline on tema elutee lõpp. Selles ja järgnevas stseenis pole Romeo veel kohanud Juliat. Ja siiski peab osa teostaja oma jõu õigeks jaotamiseks ja ülesande valikuks esitatud asjaolude ja käitu-

mise iseloomu hindamiseks teadma ka oma osa perspektiivi.

Järgnevais stseenides on ta täielikult haaratud armastusest Julia vastu ning hakkab ületama kõiki tema teel olevaid raskusi. Kui elav inimene, tegeldes antavais oludes, ta ei või näha, mis teda tulevikus ootab, kuid Romeo osa mängijana peab ta seda tulevikku teadma.

Et osa järk-järgult areneb ja kasvab, et osa teostaja üheski lülis ei tohi end korrata, peab ta mitmesuguseid abinõusid leidma selleks, et olla vaatajale kogu etenduse vältel selgemini mõistetav. Järelikult peab ta tegutsema, arvestades osa perspektiivi.

Sisemine ja väline iseloomulikkus.

Korduvalt on tähendatud, et töös näitlejatega peab näitejuht väga tähelepanelikult jälgima seda, et hakates tegutsema näidendi joont mööda, ta ei „mängiks“ kuju, vaid lähetuks vahenditult endast, luues järk-järgult osa oma tõelistest elamustest ja tegutsemistest ja tundes end osas.

Nüüd aga on see töö lõpetatud. Kogu näidend on läbi võetud tegevuse joont mööda, kusjuures lülide ülesanded ja neid läbivad tegevused viisid osa teostaja peagu selleni, et ta tunneb end elava inimesena neis antud olusuhetes, milles tal tuleb elada. Tekib vajadus aidata osa teostajal kõigepealt leida eneses sisemine iseloomulikkus, mis parimal kombel avab tema käitumise etenduse üksikuis lülides.

Sisemine iseloomulikkus osas on alati otseselt seotud näitleja temperamendi iseärasustega. Seepärast peab näitejuht olema väga ettevaatlik, soovitades pöörata tähelepanu

sellele või teisele küljele toimuva tegevuse hinnanguis. Sageli ühe ja sama stseeni otsustamisel, et jõuda kindla tulemuseni, tuleb ühele näitlejale soovitada ühte ülesannet, kuid teisele näitlejale, kes mängib sama osa, sootuks teist ülesannet. See ülesannete muutus oleneb alati osa teostaja enese iseärasustest, s. o. tema näitlejatemperamentist.

Selleks et näitleja järk-järgult jõuaks kaju valdamisele, peab ta rakendama tegevusse iseloomulikkuse ühed või teised jooned, s. o. tema suhtumise iseloomu toimuvasse: kas osa teostaja hindab sündmusi rahulikult või ta suhtub neisse närviliselt; kas tema poolt kehastatud isik omab pidevat kindlust ja otsustavust või on ta kõhklev; kas selle isiku valdavaks jooniks on pehmus, külmus, kergemeelne lõbusus, kalduvus seletada kõige raskemaid olukordi, milledes viibib antud isik, optimistlikult, või vaatab ta alati süngelt teda ümbritsevale olustikule. Kui me räägime mõnele naisosa teostajale, et tema iseloomu peajooneks on antud kujus mehisus, siis on see esitatava kaju sisemine iseloomulikkus. Kõik sisemised iseloomulikkuse loeteldud jooned peavad läbima osa. Osa teostaja peab veendumas, kas tal on õigus, lähtudes osa tuumast, olla juhindatud just iseloomustavate joonte antud kompleksi poolt.

Kuid rõhutan veelkord, et kuidas mõtlekski näitejuht lavalist kaju ja milliste värvidega ta soovikski teda joonistada suurima selguse saavutamiseks autori idee esiletoomisel, võib ta lavalisele kujule anda sisemise iseloomulikkuse neid või teisi jooni, lähtudes tingimata näitleja temperamentist. Ainult väljudes näitleja loomusest võib lubada neid või teisi sisemise iseloomulikkuse jooni.

Väga sageli läheneb näitleja kujule mitte sisemise, vaid välise iseloomulikkuse kaudu. Alguses näeb ta antud kaju tema kõnnakus, kõnelemise viisis, teatavate liigutuste

kaudu, mingisuguses iseloomulikus žestis või kombes teataval viisil rõhutada mõningaid sõnu, korrata mõningaid poose. See väline käitumine ja väline kuju pildi iseloomustus viivad vahel osa teostaja sisemisele iseloomulikkusele.

Aga on olemas ka ümberpööratud käik, kui osa teostaja, leides kuju sisemise iseloomulikkuse, hakkab jälgima oma välist käitumist ja kogudes mõningaid sundimatult tekkinud liigutuste komplekse, suurendades neid, meenutades, miks ja milliseil asjaoludel tal sündisid need või teised intonatsioonid, alustab osa ilmestamist välise iseloomulikkuse joontega.

Kahtlemata ei saa luua lavalist kuju, kui ei taotelda sisemise ja välise iseloomulikkuse joonte kokkusulamist. Mida peenemalt on osa teostamine üles ehitatud, seda vähem hakkab näitleja väljatöötatud välise ja sisemise iseloomulikkuse olemasolu korral kasutama üleliigseid rõhutamise võtteid grimmis või kostüümis.

Oma viimistluses omab iga kuju midagi iseloomulikku, s. o. iga osa teostaja peab oma tähelepanuvõimega leidma iseloomustavaid jooni, vastasel korral jääb kuju laialivalguvaks või näitleja hakkab kõigis osades kordama ühte ja sama. Mida peenem on näitleja meisterlikkus, seda peenemad on need vahendid, mida ta kasutab iseloomulikkuse edasiandmiseks.

Näitleja vältimatuks püüdluseks osa väljatöötamise teatavas järgus on osale iseloomustavate joonte leidmine. See sisemise ja välise iseloomulikkuse värvide leidmine peab teostuma proovide lõpulejõudmise perioodi vältel. Väga tähtis on, et töö ei algaks kuju otsimisest.

Üheks oivaliseks näitlejalike individuaalsuste esindajaks, kes iseloomulikkuse kaudu avasid nende poolt kehastatud osade kogu sügavuse, tuleb nimetada Šumskit. Suurepära-

seid visandeid ja vastavaid ülestähendusi Šumski mängu kohta leiame A. P. Lenski märkmeis. See, mis A. P. Lenski räägib Šumski välise iseloomulikkuse võtete puhul ja kuidas ta illustreerib oma arusaamist Šumski loomingulisest protsessidest kujude piirjoonte tõmbamisel, on parim, mis on kirjutatud vene kirjanduses näitleja iseloomulikkuse kohta.

Palju tähelepanu osutas sellele küsimusele K. S. Stanislavski oma raamatus „Minu elu kunstis“. Ta kirjeldab, kuidas ta ise langes tervesse ritta klišeedesse, kuidas ta ebaõigelt lähenes osa tuumale mitte küllaldaselt läbimõeldud välise iseloomulikkuse joonte kasutamisele. Pealeselle leiame samas raamatus tähelepanuväärseid lehekülgi, kus K. S. Stanislavski avab meile võtteid, millede abil sisemise iseloomulikkuse esiletoomise kaudu, mis sundis teda tähelepanematult tulema välise iseloomulikkuse võtete juurde, muutusid elavaiks kujud Tšehhovi, Tolstoi, Turgenevi näidendeist.

Sotsiaalne hinnang.

Näitleja taotleb oma töös osa kallal, et tal oleks täiesti mugav tegutseda näitekirjaniku poolt antud joont mööda. Selle enesetunde saavutab ta ülesannete ja läbiva tegevuse õige leidmise kaudu. Eriti mugavasti tunneb ta end, kui tal õnnestus kinni haarata osa õigest tuumast.

Näitleja toimingute õigsuse kriteeriumiks näitejuhile on nende veenvus, s. o. tõepärasus.

Meenutagem, kuidas K. S. Stanislavski juhendus proovidel oma tõetundest ega võtnud vastu osa kehastaja mängu, kui see toimis suutmata veenda oma tõepärasuse ja lihtsusega. Täpselt samuti ka Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko ei luba näitle-

jal proovidel üle minna järgmise lüli juurde seni, kui antud lüli või antud repliigis, mis on seotud tegevuse olulise momendiga, ta ei veendu, et näitleja sooritas tegevuse õigesti ja lihtsalt. Näitleja läheb ühe „tõe“ juurest teise juurde, kusjuures need „tõed“, s. o. otsekohesed tõepärased toimingud on eelkõige seotud näitleja õige käitumisega laval.

Neil juhtumel, kui näitleja laval kaotas tõe tunde, soovitas K. S. Stanislavski talle sooritada mingi kehaline toiming, mis näitlejale elust on hästi teada: näit. tõsta maast rätik, nagu seda tehakse elus, aga mitte teeselda, et tõstan selle, mitte „näidelda“, vaid võtta laualt mingi ese, tuletades meelde, kuidas seda tehakse elus, aga mitte laval. Tagastanud enesele kehalise toimingu „tõe“ tunde, võib näitleja jälle lülituda tõelisse seisukorda laval, kui see enne seda oli millegagi katkestatud.

Sedaviisi järgides K. S. Stanislavski näpunäiteid on vaja töös näitlejaga taotella seda, et ta õigesti tegeleks, sooritades väikesi füüsilisi toiminguid, väikesi „tõdesid“, millede tervest reast koostataksegi näitleja kehaline käitumine laval.

Kehalisi toiminguid, mis on läbi immutatud „tõest“, nimetas K. S. Stanislavski „väikesteks tõdedeks“, eraldavalt „suurest tõest“, milleni viivad osa lüli tuum ja selle pealisülesanne.

Niisiis, tegevuse protsessis hakkab näitleja õigesti osa tundma sel korral, kui ta asub minema neid „tõdesid“ mööda. Tuleb meenutada, et näitejuht peab taotlema seda, et osa teostaja arusaadavalt mõistaks tegutseva isiku maailma vaadet, tema mõtete ringi, vaateid, harjumusi, veendumusi, mis on kujunenud teatavais konkreetseis tingimustes, kus ta näitekirjaniku poolt loodud elava inimesena elab ja tegutseb.

Klassisühholoogia, mis sünnib sotsiaal-ökonomilistes tingimustes, milles elab, võitleb ja tegutseb antud klass, töötab välja igas isiksuses omapärase maailmavaate ja viib mitmesuguseile hinnanguile. Goldoni kujutatud väikekodanlane vastab hoopis teisiti samadele asjadele, tegudele ja sündmustele kui feodaalmaailma esindaja. Ja see läbib punase joonena Goldoni komöödiaid. Tolstoi poolt kujutatud mõisnikuseisus vaatab ümbritsevale elule teiste silmaga kui talupojaseisus.

Materjaliks selle kohta, et õigesti hinnata tegusid ja mõtteid, millede õhkkonnas tegutseb osa teostaja, on kirjaniku „sõna“. Turgenevi keel on põhjalikult erinev Maksim Gorki omast. Ostrovski keel ei sarnle Saltõkov-Štšedrini omaga. Gogoli keel on hoopis teine kui Šolohhovi keel.

Kirjanike poolt esitatud elavate inimeste omapäraselt ehitatud kõnes peitub nende inimeste maailmavaate ja nende elavad tunded.

Võimatu on kujutella, et näitleja, töötades kujundi kallal, valmistades osa, jätaks tähele panemata äärmiselt olulise külje tema loomingus — ümbritseva tõelisuse sotsiaalse hinnangu. Nimelt sellepärast, et antud osa teostaja hakkab tegutsema selle või teise klassiteadvuse alusel, nimelt sellepärast, et ta oma käitumises hakkab avaldama teatavat suhtumist ümbritsevasse ellu ja neisse inimesisse, kelledega ta kohtub, — tema poolt loodud kuju, osutub läbiimmutatuks sotsiaalsest tähendusest vaartlejale.

Selline inimene, elades laval täisvereliselt nagu elus, s. o. tegutsedes tõeliselt ja lihtsalt teatava autori poolt antud liini mööda, ei ole mitte inimene „üldse“, vaid teatav inimene, kes kuulub kujutatavale epohhile, seltskondlikku rühmitusse, antud inimesele iseloomuliku maailmavaatega.

Näitejuht peab selle järele valvama, et eelkõige osa teostaja loomingulises protsessis (muidugi osaga töötlemise teatavas etapis) leiduvad iseloomulised liigutused, intonatsioonid, aktsendid sünniks kujutatava inimese õigest sotsiaalsest hinnangust.

Seepärast on tarvilik, et näitejuht, kui näitleja ise pole tööprotsessis osa kallas seda teinud, juhiks ta selleni, et näitleja mõistaks, miks antud isik näidendis tegutseb nii, aga mitte teisiti. Näitejuht peab avastama osa teostajale konkreetsed sotsiaalsed tingimused, mis sünnitasid maailmavaate ja käitumise selles isikus, kes osutub kas põhjalikult võõraks nõukogude vaateleja psühholoogiale või jälle võetakse viimase poolt vastu kui inimene, kes on oma maailmavaatelt, käitumiselt ja ideoloogialt lähedane.

Kuju sotsiaalse tõlgitsuse leidmise käik on erakordselt peen protsess ja seda tuleb näitejuhi töös näitlejatega lugeda väga tähtsaks. Näitejuhil tuleb hoiduda laskumast jämedustesse, maitsetusse või šarži, tõugates näitleja plakatlikkusse, kuju iseloomustuses mitte küllaldaselt peenelt teostatud tendentslikkuse rõhutamisele.

Tuleb jälgida seda, et kuju sotsiaalne tõlgitsus ei oleks teostatud puhtväliste võtetega ja sellegipoolest peab osa kehastajale, samuti ka näitejuhile, olema täiesti selge, et minevikus, eriti valdkonnas, mis avaldab näidendi tegelaste sotsiaalset iseloomustust, on meie kaasaegsest vaatepunktist lähtudes palju täiesti vastuvõtmatu.

Meile pole kaugeltki ükskõik tegelase käitumine, mis hukutab või alandab meile näidendis positiivse isiku või loob draamas sellised sündmused, mida me hukka mõistame, lähtudes sotsialistliku ühiskonna eesmärkidest ja huvidest.

Näiteks Aleksei Aleksandrovitš Karenin Leo Tolstoi romaani „Anna Karenina“ dramatiseeringus on nende pere-

konna- ja ühiskonnaelu ideede ja ideaalide kandjaks, mis on ette kirjutatud õigeusu katekismusega, veendumusega vajaduses hoida täielikus vankumatuses isevalitsuslikku korda. Ametnik pealäest jalatallani, ministeeriumi masin, isegi veel rohkem — „õel masin“, nagu teda Anna nimetab, juhindub ta oma elus ainult reegleist, mis abistavad tal tõusta tema bürokraatliku karjääri redelil. Suurmaailm, keisrikoda, ministeeriumi korraldused — need on talle ain-
sad autoriteedid.

Ent draamas, mida kirjeldab Tolstoi „Anna Kareninas“, on Aleksei Aleksandrovitš — kannatav abielumees; ta on petetud, mahajäetud, ja sellegipoolest andestab ta Annale, lepib tema käitumisega, on valmis kõik enese peale võtma, et õigustada Annat seltskonna ees.

Kui osa teostaja läheb Aleksei Aleksandrovitši inimlike tundmuste õigustamise joont mööda, muutub liigutavaks, hakkab sügavamalt kannatama ja oma õnnetuse läbielamisega kutsub vaatlejas esile sügava kaastunde, siis osutub, et osa teostaja pole küllaldaselt töötanud osa kallal ja on kahe silma vahele jätnud Karenini psühholoogia iseärasused. Aleksei Aleksandrovitš armastab ja kannatab täiesti siiralt, ent ta andestab või õigustab Annat vastavalt oma kreedole, aga see kreedo on kujunenud õukonna silmakirjateenrite ja vagatsejate seltskonnas. Kui temas kerkivadki esile elavad tunded, ärkas inimlikkuse sööst, siis oli see ainult väikeseks episoodiks kogu tema elus, mis on ehitatud reegleile, millest oli kõne. Need reeglid on meile mitte ainult vastuvõtmatud, vaid ka vastikud. Järelikult teeb osa teostaja vea, kui ta töötades Karenini kuju kallal jätab välja osa sotsiaalse tõlgitsuse ning oma osa teostamisega muudab Karenini näidendis positiivseks kangelaseks.

Autori ja epohhi stiil töös osa kallal.

Ihnuri kuju leidub Plautuse komöödias „Pott“, Molière'i komöödias „Ihnur“, Puškini „Ihnes rüütli“ ja Gogoli „Surnud hingedes“.

Jättes praegu kõrvale sisulise külje ja epohhi iseloomustuse igaühe kohta neist ihnuskoidest on vajalik näidata vahet, mis on olemas iga tähendatud autori ihnuskoii stiililises tõlgitsuses.

Plautuse kirjutamise võtted vastasid nõudeile, mis esitati tolleaegse Rooma teatrile. Kui näitleja ei arvesta võtete spetsiifilisust, milledega on loodud Plautuse ihnuri-kuju, riskib ta mitte küllalt reljeefselt näidata kirjaniku poolt kirjeldatud kirge. Näitleja peab mõistma värvide jaotust osas, osa „käike“, plautusliku ihnuri käitumise suunitlust, seisukordade teravust, mis kasvavad välja Plautuse näitekirjaniku-võttest, sotsiaalsete maskide eredust Rooma seltskonna elus III sajandil e. m. a.

Plautuse stiililisteks iseärasusteks on omamoodi karikaatuur, veiderdamine ja paroodilisus, mis väljenduvad tema kangelaste keeles kui ka käitumises. Plautuse näitekirjanduslik toodang eeldab ettekandes omamoodi klaunitsemist ehk bufonaadi, ent spetsiifilistes tegutsemise võtteis. Plautuse tekstides kohtame tihti Rooma tänava teravmeelsusi, hulgaliselt sõimusõnu neil juhtumel, kui osalised tarvitavad mitte kirjanduslikku, vaid kõnekeelt. Meenuvad kalambuurid, teravmeelsused, mis kõlasid lavalt, ilmselt osa esitajate julgete liigutuste saatel. Plautuse komöödias leidub rida kohti, kus näitleja pöördub publiku poole. Kandes ette ilukõnega läbipõimitud monoloogi peab teostaja seda tegema naljatades, nagu püüdes meelitada Rooma rahvamassi.

Ignoreerides kõiki neid stiililisi iseärasusi ei anna näitleja edasi plautuslikku kuju.

Kõneldes Molière'i komöödiate stiilist on vajalik töös näitlejatega juhtida nende tähelepanu Molière'i teatri erilaadile. Lavalise kehastuse aineks peab olema mitte ainult XVII sajandi epohh Prantsusmaal ja selle aja seltskond, vaid näitlejaid peavad huvitama ka Molière'i näitekirjanduslike võtete iseärasused. Tegelased peavad osavasti esitama tabavaid repliike, teatraalseid olukordi tuleb hästi kasutada. Väga selget tegevust ja komöödia dramaatiliste lõigete rütmilist ülesehitust ei tule koormata olustikuliste pisiasjadega, üleliigse naturalismiga kujude edasiandmisel.

Kõik see ei kõnele sugugi selle vastu, nagu ei peaks kujud olema sügavalt realistlikud. Molière kujutas oma aja tõelisi, elavaid inimesi. Seepärast tuleb jälgida, et näitlejad oma lavalises tegevuses oleksid tõepärased ja reaalselt veenvad.

Molière'i komöödiate stiili arutamisel töös näitlejatega on vajalik arvestada seda asjaolu, et Molière'i sõna, dialoogide ja monoloogide iseloom kohustavad teatavaks liigutusiks ja selle sõna eriliseks väljendamiseks. On vaja välja töötada erilised maneerid, omandada XVII sajandi teatris tarvitatud kummarduste stiil, osata kanda selle epohhi kostüümi ja parukat. Mitte ainult õukonna liigutused, tantsulised kummardused, žestid, millised olid välja töötatud õukonna balleti tantsmeisterite poolt, vaid ka laada „šarlata-nide“ liigutused, provintsi või Pariisi väikekodanluse maneerid peavad vastama geniaalse näitekirjaniku stiilis kirjutatud tekstile.

Järelikult Molière'i komöödiats mängiva näitleja kuju peab nii sisemiselt kui väliselt olema voollitud vastavalt selle maailma komöödiakirjaniku omapärasele ma-

neerile, lähtudes Molière'i keele ja dramaturgia stiililisist võttest.

Selleks et ihnuskoj kehastaja Puškini komöödias „Ihne rüütel“ oleks näitejuhi poolt õigesti juhitud töösse selle osaga, tuleb kõigepealt juhtida tõsist tähelepanu Puškini reljeefselt voolitud värssile. Puškini stiilile on omane erakordne tihedus. Tema tegelaste kõnejõud avab sügavalt neist igaühe hingeelu.

Et olla ilmekas Puškini kujudes, peab teostaja oskama käsitseda tema sõna; ta peab püüdma saavutada kõne erakordset teravust, töötama hääle kallal, ta peab oskama lugeda värssse ja jälgima mitte ainult hääle õiget seadet Puškini värssi „metalli“ edasiandmises, vaid ka hingamise õiget seadet. Ainult olles teostanud kogu selle eeltöö, võib asuda Puškini poeetilise stiili lavalisele väljendamisega.

Selle teose sügav idee on tihedalt seotud ihnuskoj hingeelu avamise igasuguste võtetega. Selle ihnuri kuju on tragiline, ent selle maailmavaate valguses, millest on läbi imbunud Puškini kogu looming. Ihnur pole mitte ainult elav inimene, vaid ka poeetiline kuju, ehitatud väga plastiliselt.

Näitleja ei või rahulduda ainult ihnuri osa õppimisega. See Puškini „väike tragöödia“ on väga tihedasti seotud kõigi teostega 1830. a. sügisajastust Boldinos. Näitleja peab tähelepanelikult tundma õppima seda loominguliselt rikast ajastut poeedi elus. Pingeliselt mõeldes ja lugedes teksti üksikuid kohti, mis on sihitud sügavamate mõtete avamisele, saab ta aru Puškini sõna väärtusest ja sellest, et tema kujude eredus ja võimsus saavutatakse väga tabavate määratlustega. Kõik need Puškini stiili iseärasused peavad sundima näitlejat leidma vastavaid kehastamise võtteid nii töös kõne kallal, lausete voolimisel, rõhkude asetamisel kui ka lavalises käitumises tervikuna.

Teksti kõnelemine peab vastama mõtte joonele, mida kehastaja püüab edasi anda. Hetkekski ei tohi ta unustada, et ta mitte ainult kõneleb värsse, vaid et ta ka mõtleb poeetiliselt, et tema hingeelu peab teda eemale rebima tema olustikulistest üksikasjadest ja naturalistlikest pisiseikadest, säilitades Puškini realistliku pildi kogu jõu.

Koguni teine on suhtumine Gogoli stiili. Esiteks on Gogoli laused ehitatud selliselt, et ta nii kirjeldavat kui ka dramaatilist osa kirjutab liitlauseis. Tema keel ise on väga tabav ja elav, ent omab ühtlasi keerukat joonist, spetsiifilist sõnavalikut, olles üliküllane provintsialismide poolest.

Kui Gogol kirjeldab „labase inimese labast elu“, oskab ta märkida tavalises ja labases selle tavalise ja labase kõige eredama ja iseloomustavama joone. Sellest järgneb kehastajale vajadus arvestada kirjaniku stiili kõiki iseärasusi, neid edasi anda kuju voolingus: kõneviisis, liigutuste iseloomus ja kogu sisekujus viia vaatlejani „Gogoli omapära“.

Niisiis näitleja töötamise perioodil osa kallal ilmneb stiil ja epohh kogu täiuses kujundi välises ja sisemises tuumas. Suuremaks selguseks toon järgneva näite.

Osalistel on töös näiteks Tšehhovi näidenditega „Kolm öde“ või „Kajakas“. Tšehhovi poolt neis näidendeis kujutatud inimesed kannatavad, võitlevad omamoodi, naudivad ja hukuvad.

Nagu teada, kõneles Tšehhov korduvalt, et tema tähelepanekute järgi inimesed väliselt ei ilmuta oma kirgi — rõõmu, kannatusi. Tšehhovi loodud inimestes on kõik varjatud, nad ei näita midagi. Seepärast lausudes mingit teksti, mis välise mõtte järgi on midagi väga lihtsat ja eluliselt tuttavat, asetavad nad sellesse teise allteksti, mille dikteerib nende käitumine ja hingeline suunitlus. Seepärast elavad

Tšehhovi inimesed laval oma varjatud kirgedega. Nende vastastikused suhtlemised ja elu nagu ei sisaldaks eneses midagi võimsat ja eredat. Selleks et kehastaja võiks nakatada vaatajat kõige selle õige tõe sügavusega, millega ta elab ja millega ta on täidetud, peab ta elama allteksti järgi, ent Tšehhovi inimesena ta hakkab elama allasurutud elamustega.

Kui samad kehastajad mängivad Shakespeare'i, — „Romeod ja Juliet“ või „Richard III“ — ei sobi kuidagi kõik need võtted, milledest on jutt eespool Tšehhovi puhul. Shakespeare'i inimesed tegutsevad alati määrateldult, kired kutsuvad neis esile viivitamatu kajastuse tegevuses, ja iga-sugune „psühholoogism“ on täiesti võõras Shakespeare'i tragöödiate esitusele. See esitus peab olema täisvereline, kirglik ja ere. Välised ja sisemised liigutused on määrateldud, intonatsioonid ja žestid peavad olema võimsad.

Need kaks kehastamise erinevat võtet määratlevad kahe näitekirjaniku stiili erinevuse ning Shakespeare'i ja Tšehhovi kangelaste sügavaima vastuoksuse.

Osa vorm.

Äsja me kirjutasime sellest, et on vaja jälgida näitlejat, kuidas ta osa üles ehitab, arvestades kirjaniku stiililisi iseärasusi ja ajastu jooni. Mida mitmekülgsem on kirjanik, kelle kujusid kehastatakse laval, seda vajalikum on püüda saavutada osa teostajalt äärmist selgust osa lülides ühelt poolt ja osa läbitöötamist selle vormi suhtes teiselt poolt.

Kas osa teostaja läheb sisemiselt välisele või väliselt sisemisele (s. o. kui tegutsemise individuaalsus on selline, et kui ainult hakates kinni kõige elementaarsemast välisest

iseloomulikkusest ta läheb üle osa sisemise loomuse sügavate aluste avamisele), saabub osalise töös säärane periood, kus ta püüab igas lülis saavutada maksimaalset väljendust. Sealjuures proovitakse ilmekuse mitmesuguseid vahendeid, ühed võtted heidetakse kõrvale, teised leiutatakse.

Sel puhul peab näitejuht olema õigeks peegliks, millesse näitleja võiks rahulikult ja usaldavalt vaadata. Näitejuht peab mõistma, mida taotleb teostaja tema poolt valitud võtetega, ja ära näitama, mispärast ja milles ta ei saavuta soovitud efekti.

Osa vormi küsimuses omab suurt tähtsust suhe fraasi. Lause mahalobisemine, repliikide lõppude allaneelamine, kaashäälikute mitteküllaldaselt selge häälamine raskendab vaatlejaile teksti tajumist.

Samasuguseks tõsiseks asjaoluks osa vormi töötlemisel on „viimistluse“ aste, iga liigutuse viimistluse aste, selge lähenemine akti põhiülesandele.

Esialgul on töös näitlejatega akti või üksiku stseeni vältel ülesandeid erakordselt palju, kuid mida lähemale lõpule nihkub töö, seda selgemaks saab, et oluliselt on näitlejal kogu akti vältel vaid kaks-kolm lihtsat suurt ülesannet, millele ta peab mõtlema lavale tulles. Nimelt lähenedes neile 2—3 lihtsaile, ent aktis põhilisile ülesandele peab teostaja olema hästi mõtelnud ja need läbi töötanud. Ei tohi olla midagi juhuslikku neis põhitegevustes, mis avavad need 2—3 ülesannet. Kui osaline tähelepanelikult ja visalt töötab oma loomingulise akti selle külje kallal, siis on tema esitus osa vormi seisukohast alati tõeline kunst.

Eelnevast on selge, et näitleja töö žesti kallal, mis iseloomustab epohhi või sotsiaalset rühma, millesse kuulub see isik, keda ta kehastab, oskus kanda riietust, kõne iseloomu

mõistmine, oskus leida osa sotsiaalseks tõlgitsemiseks peeni vahendeid — kõik see töö osa vormi alal on teostajale niisama kohustuslik kui töö selle sisu alal.

Osa lõpuni väljatöötamatus selle välisest küljest on väär ja näitejuhi kohus on nõuda ja taotella seda, et osaline, asetatud õigele teele, tegeleks osa täiendamisega mitte ainult proovide perioodil, vaid ka etendustel. Näitejuht, jälgides etenduse arenemist, on kohustatud tegema märkusi, esitama näpunäiteid, andma osalisele nõu juba pärast seda, kui ta on läbi kontrollinud kogu osa käigu ja selle üksikud momendid vaataja reageerimise seisukohast. Näitejuht peab osalist vahel hoidma tahtmatult kõrvale kaldumast osa kindlaksmääratud joonelt.

Kui alguses näitleja mäng osutub mitteküllaldaselt eredaks või pärast kordaläinud proove etendusel ilmneb osalisel mingi kartlikkus, kuigi ta põhiliselt mängib õigesti, on näitejuht kohustatud näitlejat toetama, et ta ei taganeks osa arenemises võetud teest, vaid aegamööda, muutudes ikka enesekindlamaks, saaks jagu oma kartlikkusest.

Äga sageli juhtub ka, et näitleja puhkeb täielikult laval ja terve rida tema osavaid võtteid töös osa vormi alal, mis proovidel tema poolt olid antud ainult vihjeina, lõovad ereda is värvides õitsele, kui teater on vaatajaist tulvil.

Sellist vaataja mõju näitleja loomingusse peab näitejuht arvestama oma töös osalistega ja seda kindlalt meeles pidama proovide perioodil.

Grimm, riietus ja antud tegelast iseloomustav parukas võivad olla leitud alles suure proovide töö tulemusena. Mida kunstnik soovitakski, äga kui ta ei viibi proovidel äga jälgi osade arenemist, kuulub see kõik ümberhindamisele, sõltuvalt sellest, kuidas kujunes näitleja osa.

Grimmi võib kätte juhatada, võib soovitada terve rea ikonograafilisi materjale, et teostaja tutvuks maalikunsti teostega, joonistega või fotodega, et ta otsiks endale midagi sobivamat sellele, mida ta antud kujus tunneb.

Ent näitejuht peab teda antud juhtumil tõukama iseseisvale tööle, et ta mitte mehhaaniliselt ei kannaks soovitatud vormi oma näole, vaid lähtuks oma näo iseärasustest ja oma elamustest antud osas, et grimm täiendaks kuju ja aitaks võimalikult rohkem nakatavalt ette tuua seda sisemist, mida osaline kogus harjutuste töös.

Leidub näitlejaid selliste nägudega ja silmadega, mis ei võta vastu teatavat juuste värvust. Soeng, eriti naisnäitlejail, võib teha näo raskeks, samuti nagu paruka teatav värvus võib nõuda sellist tooni või joonte rõhutamist osalise näos, et osalisel tuleb ületada grimm, või siis jälle, mis on eriti kardetav, grimm tõkestab tervet rida liigutusi, mis abistavad sisekuju avaldamist.

Isegi kaasaegsete või epohhi tõttu meile lähedaste näidendite riietuse lõige, meeste ja naiste riietuse mood peab olema läbi mõeldud näitleja poolt kehastatava isiku maitse vaatekohalt ja tema harjumuste järgi. Selgi juhtumil ei saa jälgida kunstniku poolt soovitatud täpset koopiat, samuti nagu ei saa jälgida pilte, mis on võetud riietusajaloo raamatuid või moežurnaalidest. Iga selline skits või moepilt peab olema näitleja poolt kehastatava elava isiku suhtes individuaalne.

Nõnda siis peab kostüüm teatava määrani olema „psühholoogiline“. See käib ka kostüümi värvuse kohta. Õigus, selles suhtes kuulub eesõigus kunstnikule, sest ta kooskõlastab täppe, mis määratellakse osaliste kostüümidega dekoratsioonide taustal, kõnelemata juba sellest, et kunstniku maitse, tema iseärasused, mis olenevad kallakust selle

või teise värvuse ja joonise iseloomu poole, määravad paljus etenduse kujundamise. Sel juhtumil näitejuht, valides läbimõeldult selle või teise kunstniku ja töötades temaga lavastuse kallal, arvestab kõike seda.

Siiski soovitades osalistele visandeid ei tohi näitejuht ignoreerida kogu seda tööd, mis ta osalistega on sooritanud, ja ühe või teise kostüümi vastuvõtmisel arvestama eelkõige seda, kas näitleja tunneb end mugavalt kostüümis, grimmis ja parukas, milledes ta laval kunstniku kavatsuse järgi teataval etendusel peab tegutsema.

Kogu selle keerulise tööprotsessi, mis näitejuhil on osalistega, eesmärgiks on viia kehastamiskunst näitlejaliku meisterlikkuse parimate eeskujudeni. Näitejuht peab erilist tähelepanu pühendama näitlejalikule kehastamisele. Ta peab oskama töötada näitlejatega.

Muidugi etendavad näitejuhi lavastamisvõtted tõsist ja tähtsat osa etenduse loomisel, sest et loomingulise fantaasiata, vajalike kirjanduslike ja kunstiteaduslike teadmisteta pole mõeldav nõukogude näitejuht. Ent näitejuhi tööpraksises põhiline tähelepanu pööratakse tööle näitlejatega.

Kõik toodud näitejuhi töövõtted osalistega põhinevad Moskva Kunstiteatris teostataval töömeetodil. Neljakümneaastane kogemus, mis viis selle meetodi juurde nimetatud teatri asutajaid ja kunstilisi juhte — kadunud K. S. Stanislavskit ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkot — lõi näitleja meisterlikkuse kindla kooli, võttes enesesse varasema teatrilase kogemuse, süstematiseerides seda ja vormistades seda teatavasse teatrilisse süsteemi.

MÄRKMEID NÄITEJUHTIMISE KURSUSE PEATÜKI JUURDE, MIS ISELOOMUSTAB TÖÖD OSALISTEGA.

Selles peatükis me kohtame näitejuhi töös osalistega väga tähtsat momenti, kui teksti „üleskündmise“ käigus tuleb avada osalistele alltekst.

Milliseid näiteid sellel alal esitakski näitejuht oma kogemustest üliõpilastele, ei selgu üliõpilastele kunagi vajalikul määral näitejuhi töös teostajatega see keerulisim osa, kui seda ei viida läbi praktikas. Seepärast on vajalik töö selle peatüki käsitlel, et kursuse kunstiline juht õpingute protsessis üliõpilastega näitaks neile oma näitekunsti meisterlikkuse kursuse assistentidega, kuidas tuleb avada allteksti.

Näitleja-meisterlikkuse kursuse programmis kuulub sellele momendile tähtis koht. Näitleja meisterlikkuse õpetajad töös harjutuseks võetud stseenis taotlevad seda, et üliõpilased-näitejuhid oskaksid mitte ainult oma kogemusil aru saada, kuidas tuleb kasutada tegevuse protsessis omandatud ja avastatud allteksti, vaid ka, kuidas tuleb osata leida see alltekst selleks, et teha seda selgeks neile osalistele, kelledega neil näitejuhtidena tuleb töötada. Näitejuhtimise kursuse kunstiline juht peab kindlalt fikseerima selle momendi, läbi töötades teoreetilise osa ja toetades seda praktiliste harjutustega.

Näitejuhi see tööperiood osalistega, mis on antavate olude ja hinnangu avamiseks, lähendab alati neid hetki, millal osaline ise hakkab selgesti oma käitumises tajuma läbivat tegevust ja märkima pealisesännet.

Töökogemustest üliõpilastega tuleb märkida, et on vajalik selle näitejuhitöö keerulisima momendi läbiarutamiseks

osaliste-üliõpilastega anda maksimumalne avarus ja täielik vabadus. Rohkesti aega kulub vaidlusteks selle üle, mida tähendab pealisülesande leidmine osalise tegevuse protsessis ja kuidas see avastub, — mitte näitejuhi dikteerimise järgi, vaid laval toimuva etenduse sisu mõtte loomuliku leidmise teel.

Kuipalju näiteid tootski näitejuht oma praksisest, jutustades, kuidas leiti läbiv tegevus ja kuidas osalised jõudsid pealisülesande mõistmisele, kuipalju annakski õpetaja üliõpilastele lahendada ülesandeid viimaste poolt nähtud etendustest läbiva tegevuse ja pealisülesande määratlemiseks, ei kujune see olulisim osa näitejuhi kursuses orgaaniliselt omandatuks üliõpilaste poolt seni, kuni nad ise ei määra akti või stseeni loomise protsessis, mis on lüli, akti või stseeni läbiv tegevus ega taipa, kuidas juhtida läbiva tegevuse mõistmisele ja kasutamise oskusele neid osalisi, kelledega nad näitejuhtidena töötavad.

Seda momenti näitejuhtimise kursuse töös võib lugeda üliõpilastega sooritatuks ainult siis, kui kursuse kunstiline juht, töötades teoreetiliselt selle näitejuhtimise ala peatüki kallal, kinnitab ja kontrollib seda näitejuhtide fakulteedi üliõpilastega näitlejameisterlikkuse kursuse praktilistes harjutustes.

Kuid ma ütlesin eespool, et läbiva tegevuse ja pealisülesande määratlemise küsimusele, samuti nagu ka lüli tuuma määratlemisele (mis on nii vajalik näitejuhile), ei või läheneda ilma antud olude üksikasjalise analüüsita ja ilma näitleja tegevuse süsteemi hinnanguta.

Kordan uuesti, et näited mineviku ja kaasaegsete parimate näitejuhtide suurepäraseist lavastusist ei anna siiski üliõpilastele vajalikku arusaamist, mis on antavad olusuhetud või mis on hinnang. Ja ainult näitlejate tööprotsesside

näitejuhliku analüüsi ühendamine, näitejuhtimise järelduste ühendamine selle kohta, kuidas tuleb osalist juhtida antavate olude konkreetsele omandamisele või hinnangule näitleja meisterlikkuse kaudu, iga üliõpilase isikliku kogemuse kaudu, ühes näitejuhi seletuste võtetega annab täieliku kujutluse antud olusuhete ja hinnangu tähendusest osaliste töös etenduse kallal.

Näitejuhitöös osalistega omab teatavat kohta ka näidendi iga tegelase mineviku selgitamine, s. o. omamoodi biograafia, „päeva kulu“ selgitamine selleks, et oleks arusaadav, kuidas enne lavaletulekut ja pärast seda, kui lõppes tema tegevus laval, elab kõnealune tegelane. Teatavas staadiumis tööprotsessis osa kallal on ilmingimata vajalik, et osaline mõistaks, mis talle on osa perspektiiv, sisemine ja väline iseloomulikkus. Ja lõppeks peab näitejuht nõudma osaliselt, et ta töötades osa kallal arvestaks autori ja epohhi stiili.

Sõltuvalt sellest, kuidas näitejuhtimise kursuse juhataja paigutab materjali, mis tutvustab üliõpilasi tööga osaliste kallal, on võimalikud ühed või teised variandid osaga töötlemise peatükkide läbivõtmisel. Võib-olla ta käsitleb osa vormi, stiili; samuti välise iseloomulikkuse küsimusi mitte samal aastal, kui üliõpilased kursuse aine järgi õppisid näitleja meisterlikkust. Ent siiski tuleb tal näitejuhtimise kursuse vältel tingimata kinnitada praktilistes töödes üliõpilastega selle peatüki teoreetilist läbivõttu.

Üliõpilane, tulevane näitejuht, ei kujutle enesele, kuidas praktiliselt aidata osalist selle või teise kuju voolimisel, kuidas leida osa joonis, kuidas avastada selle tekstis ja kaasmängijate tekstides „päeva kulu“ ja osa perspektiivi õige mõistmise materjal, kui ta ise, ühelt poolt osalisena ja teiselt poolt akti või lühinäidendi näitejuhina ei taipa prak-

tiliselt oma kunstilise juhi näpunäidete põhjal näitejuhi töö rakendust selles suunas.

Iga üliõpilane peab näitleja-meisterlikkuse alal praktiliselt töötama kursuse juhataja assistentidega ja kursuse kunstilise juhi enesega ning veenduma oma juhi väljendatud arvamuste tõepärasuses. On vajalik, et töötamine oleks näitejuhtimise põhikursuse kunstilise juhi poolt korraldatud nii, et üliõpilased kord osalistena, kord näitejuhtidena tõendaksid talle praktikas, et nad on mitte ainult mõistnud, mis neile nende kunstiline juht on kõnelnud, vaid et nad ka oskavad seda teha, et nad on omandanud töös osalistega näitejuhtimise meisterlikkuse elemente.

Muidugi selleks on vaja omada katselava, millel võib teostada üliõpilastega neid eksperimente. Selleks on tarvis minimaalne arv neid esemeid, mis aitaksid üliõpilastel sirimist organiseerida tarastusi ja planeeringuid, omanoodi standardilisi elemente, mis aitaksid neil „püstitada“ laval eksterjööri ja interjööri.

Oleks hea, kui sel katselaval oleks küllaldaselt arvul eesriideid ja selliseid vardaid, mida mööda neid eesriideid võiks ühest asendist teise, ühest äärest teise lükata. Selle abil areneks üliõpilaste leiutamisevõime, nende näitejuhulik fantaasia võiks väljenduda nende või teiste grupeeringute või planeeringute konkreetseis ehitusis, oleks kergendatud osaliste tegevus, kellega üliõpilased antud juhtumil töötavad näitejuhtidena.

MÕNINGAID MÄRKMEID VL. I. NEMIROVITŠ-DANTŠENKO NÄITEJUHTIMISE KOHTA.

On teada, et Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko omab määratu suuri näitejuhikogemusi. Tema tegevus algab ammu enne Moskva Kunstiteatri tekkimist ja on seotud tema pedagoogilise tööga Filharmoonia koolis, kus ta kasvas noori näitlejaid. Ta lavastas nendega etendusi, mida esitati Moskva Väiketeatri laval ja millede lõppeksamile kogunes kogu teatriline Moskva, kriitikuid, provintsi teatriettevõtjaid ja näitlejaid. Mõned lõppetendused olid teatriaaloos mitte väiksemaiks sündmusteks kui „Kunsti ja Kirjanduse Ühingu“ lavastused K. S. Stanislavski näitejuhtimisel.

Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näitejuhikogemus on tihedalt seotud ka Moskva Väiketeatri ja Peterburi Aleksandriini teatri etendustega, kus kanti ette Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näidendeid. Oma näidendite proovidel ei olnud ta mitte ainult passiivseks jälgijaks, mida tegid selle või teise teatri parimad näitlejad. Näitekirjanikuna ja teatrikriitikuna oli Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko paljude aastate kestel juba enne Kunstiteatri tekkimist tihedas seoses nii Väiketeatri kui ka Aleksandriini teatri tööga ja kõik¹ puudused ja saavutused etenduste ja osade loomise protsessis olid talle hästi teada.

Nelikümmend üks aastat tööd tema poolt koos K. S. Stanislavskiga loodud Kunstiteatris, selle teatri kunstiline juhtimine, mitme näitlejapõlve kasvatamine ja igapäevane näitejuhitöö — kogu see kogemus lubas Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkole oma näitejuhtimise süsteemis leida täiesti kindlaid töövõtteid osalistega ning samuti võtteid etenduse loomiseks.

Selleks et esitada Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näitejuhtimise põhilisi võtteid, kasutan ma ainult proovide otseseid

tähelepanekuid paljude aastate kestel teatris ja isiklikel kohtumistel või proovidel peetud mõttevahetuste ülestähendus. Lõppeks tunnen ma kõiki etendusi, mis Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko on lavastanud või loonud Kunstiteatri töö vältel. Kõik see osutub tähelepanuväärseks materjaliks, ent ma teen ainult esimesi katseid sõnastada tema näitejuhtimise süsteemi olemust.

Juba Kunstiteatri varaseil aastail, kui sinna saabus keeruleine näidend või näitlejail tuli esimest korda kohata sügavat ja peent kirjanikku, soovis K. S. Stanislavski, et Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko psühholoogina ja peene näitejuhina, lavastatava näidendi poeetilise koe ja kogu sotsiaal-filosoofilise ja lüürilise sisu analüütikuna avaks selle teose osalistele. Edasi aga juba kogu näitejuhtimise töö või kitsamalt — töö näitlejatega osa õppimisel — teostati K. S. Stanislavski poolt iseseisvalt.

Suuremalt jaolt Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko, enne kui otsustada, kuidas alustada tööd näitlejatega osa kallal, peab antud näitlejaga individuaalse vestluse, selgitades enesele antud näitleja loomingulise isiksuse mõningaid omadusi. Selles jutuaajamises ta just nagu vaatab välja isiklikud omadused, mis nii või teisiti väljenduvad osalise töös, kui ta asub eneses ilmutama autori kuju individuaalsust.

Väga sageli näidendi arutlemise protsessis, kui kõne all on osade jaotamine, Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko juhib tähelepanu ühe või teise osalise niinimetatud füüsilisele ampluaale. Füüsiline ampuua — see, mida orgaaniliselt omab näitleja selle osa jaoks ja mis hoopiski ei sobi teisele osale, — on väga tähtis seik selleks, et otsustada määrata näitlejale see või teine osa. See ei tähenda sugugi, et Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko kujutluses on tähendatud osa jaoks kuju füüsiliselt sarnane või sobivat tüüpi, nagu teda

kirjeldab autor või nagu see on esitatud näidendis. Füüsiline ampluaa on midagi palju suurema tähtsusega, millele vaatab näitejuht, millest oleneb näitleja veetlus antud osas, see veetlus, mis lubab näitlejal laval saada selle kunstilise tervikluse elemendiks, milleks on etendus.

See vajadus näitlejal olla kunstipäraseks, poeetiliseks isikuks lavalises teoses, kuivõrd eitavaiks kujuks see isik laval olekski, sunnib näitejuhti olema eriti teravapilguline kõige selle kohta, mis annab osalisele võimaluse kanda vaatajaini talle omast veetlust.

Kuidas ehitatakse üles Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näitejuhitöö? Esimesist proovidest alates ta tõeab seda, et etenduse kõigile tegelasile saaks täiesti selgeks autori mõttekava, omamoodi ideede kompleks, põhitegevused, konfliktid ja nende lahendused näidendis ja need autori tundmused, milledega see teos on hingestatud. Osalistele peab olema mõistetav, mispärast neile kirjaniku antud teos pais- tab mitte ainult sügavalt tähtsana oma sotsiaal-filosoofili- selt, poliitiliselt, psühholoogiliselt sisult, oma poeetiliselt loomuselt, millega see kunstiliselt erutab ja mille arvele see tuleb kanda — keele omapärale, kujude ebatavalisusele, seisukordade teravusele, julgelt esitatud teemale jne.; mis- pärast ja milleks ta kirjutas selle teose. See seisukoht on väga tähtis.

Võib-olla kõige tähtsam Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näite- juhtimise töömeetodis on — viia osaliste teadvuseni teatris töötlemisel oleva poeetilise teose sünteetiline komplitseeritus. Mida ma mõtlen sõnade all: poeetilise teose sünteetiline komplitseeritus? Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko ütleb: see elav isik, keda autor kirjeldab ja kes tegutseb laval, kõneleb dramaatilise žanri erinevuse tõttu ainult repliikides ja neile repliikidele lisanduvad näitekirjaniku remargid; siiski teiste

isikute repliikidest me saame veel üht-teist teada sellest seisukorrast, milles nähtavasti asetseb isik, kes lausub antud repliiki. Näiteks näitekirjanik kirjutab tegutseva isiku antud repliigi eeldades, et see isik lausub seda toas, kus on lämmatav õhk, kus pole tuuletõmbust. Lämmatav on aga sellepärast, et selles paigas pole juba mitu kuud olnud vihma, kõik on kõrbenud ja aknaist ei kandu mingit tuule liikumist. See isik lausub antud repliigi, oodates väga tähtsaid edaspidiseid sündmusi, mis toimuvad mõni minut hiljem vaatajate silme all. Tähendab, see isik on nende sündmuste ootel ja tal on sel puhul terve rida omi mõtteid. Kuid see isik pole laval ainus. Tema juures on tema naine, kes räägib talle hirmsast, naise arvates temale valmistuvast hoobist, mis on seotud endise sõbra ilmumisega, kes pole juba 18 aastat majas käinud. Katkestades selle jutuaJamise ilmub üks tegelastest ja räägib, et võitlus põuaga on võimatu ja järelikult nende töötulemus, nende mitmeaastaste hoolitsuste viili peab hukkuma. Lõppeks see isik, kes lausus esimese repliigi, osutub raskesti haigeks. Tal oli kaks nädalat tagasi selline südameatakk, mis kõneleb selgesti lähedastest surmast.

Kui tähelepanelikult tungida kogu teosesse, eriti selle esimese vaatuse algetteastesse, muutub arusaadavaks, et tegelaste sidemed viivad traagiliste, mitte ainult dramaatiliste olukordadeni, et autor lahendab üliraskeid küsimusi ja see lahendamine suundub omamoodi lavalisele monumentaalsusele.

Autor juhib tegevust nii, ehitab dialooge, jagab nii situatsioone, et nende tegelaste elamuste, sisemiste olukordade ja meeolude vool, autori ilmsete kavatsuste järgi, peab kujunema nende kujude juures kuidagi poetiliseks elevuseks. Autor ei taha, et olustikulistes piasjades, elulistes

murede upuksid tema filosoofilis-poeetilised kujutlused sellest, milleks inimene elab, miks ta võitleb ja mida ta oma nõukogude kodumaaal peab kätte võitma.

Ja kõike seda tuleb nimetada dramaatilise teose sünteetiliseks komplitseerituseks.

Juhtides kõigele sellele näitlejate tähelepanu ja püüdes aegamööda proovide käigus üle minna lihtsamalt keerulisemale, näitab Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko kogu aeg osalistele, et nad oma näitlejaülesandeid ei lihtsustaks, et nad oma näitlejaindividuaalsuse piirides juhiks elamusi ühte või teist loomingulist liini mööda, haarates intuitiivselt, sõnades seletamatul viisil, tegelevate isikute käitumise motiivide kogu mitmekülgsuse, mis on esitatud näitekirjamiku poolt selles lülis.

Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkole on näitleja füüsiline tegutsemine täiesti vajalik element, et sõnas väljendatud mõte jõuaks õigesti pärale ning et näitlejat täitvad emotsioonid, tunded haaraksid vaatajat. Ent füüsiline tegevus omaette, kui osaline ei mõista, miks ta seda teeb, ei oma Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko arvates mõtet. Veelgi enam, kui niinimetatud tõelisust taotleb näitleja räägib ja tegeleb väga lihtsalt, nii nagu see oleks tõelisuses, kuid unustab, et see elust toodud tõeline ja lihtne on vajalik laval, s. o. kunstis, mitte juhusliku edasiandmisena, vaid kümneist tähelepanekuist valituna selleks, et saada oluliseks, siis muutub sellelaadiline tõepärasus ja lihtsus Vl. I. Nemirovitš-Dantšenkole „kohtluseks“.

Ta loeb seda Kunstiteatri poolt läbikäidud teekonnaks, missugune teater kunagi võitles võltsteatraalsusega. Siis olid need niinimetatud lihtsus ja tõepärasus vajalikud võltsteatraalsuse, eksalteeritud intonatsioonide, banaalsete ja labaste klišeede lavalt väljatõrjumiseks, milliseid võtteid

kasutati peagu kõigi teatrite lavadel selleks, et vapustada või haletsemisele viia vaatajat näitleja ettekande elementaarselt käsitatud efektiivsuse abil.

Nagu teada, võitleb Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko kindlalt sentimentaalsuse ja resoneerimise vastu lavakunstis, nõudes, et näitlejad läheksid oma kunstis niinimetatud „maksimalismi“ suunas. See tähendab, et tundlikkuse, sentimentaalsuse asemel, mis võivad kõlada mitte ainult intonatsioonides, vaid ka tegevuse ehituses, näitlejate käitumises, osa lülides, ta nõuab näitleja juhtimist karmile lihtsusele. Ei mingeid punktiire, hädaldavaid intonatsioone, minoorseid lõpmatusi või hääle kõrgendatud lainetamisi neis lülides, mis peavad liigutama või vapustama vaatajat. Teksti selge esitamise nõue, arusaadava diktsiooniga, suurepäraselt voolitud lausega peavad sundima osalist seadma enesele maksimumalseid ülesandeid, et näitleja ei rahulduks igapäevase hallusega.

Mis on siis selle mõõdupuuks, kuidas peab olema edasi antud mõte, kuidas peab kõlama repliik, millega peab näitleja elama, selleks et läheneda tolele karmile lihtsusele, milles Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko näeb suurte ja keeruliste mõtete ja elamuste väljendamise kõige õigemal viisi?

Kui osaline sai selgesti jagu nende tegevuste sisust, mis teda lavale toovad, sunnivad teda sinna jääma ja väga täiuslikult elama teda haaranud huvist, ei hakka ta (muidugi proove juhtiva näitejuhi vastaval järelevalvel) külmalt arutlema, s. o. resoneerima, või langema oma elamuste näitamisse, esitama, mängima, eriti tundlikult mängima. Ümberpöörduvalt, see, mis temaga laval toimub, mis sunnib teda etenduse käigu järgi ilmuma lavale ja sealt lahkuma, saab üheks osaks tema loomingulisest elust, millepärast ta tegeleb teatrikunstiga. Tõsiselt oma asjasse suhtuv näitleja ei

või muuta teatrikunsti palaganiks, naljatlemiseks, vigurdamiseks, mis pole omased normaalsele inimesele, kes elus ei veiderda ja elu tõsistel hetkedel ei vigurda, kujutades enesest midagi loodusele võõrast.

Ent kõige olulisem, milleni juhivad VI. I. Nemirovitš-Dantšenko näitlejat osa arenemise protsessis, on see, et ta õigesti haaraks afekti seisundi. Nii nimetab VI. I. Nemirovitš-Dantšenko osa arenemise peasõlme.

Osaline elab õigesti, liikudes edasi osa käigu järgi lülilt lülile. Kõik peab tal olema tähelepanelikult lahti arutatud, laiali laotatud, kohendatud neile või teistele füüsilistele seisunditele või tegevustele, mis täidavad tema osa. Aga siis saabub teostaja lavalises elus selline moment, mis osutub vaatajale maksimaalsel määral nakatavaks, kui kõik osalises kogutu ja üleelatatu vapustab vaatajat või igal juhtumil haarab teda kaasa.

Mis see on? Nagu ma juba ülalpool ütlesin, nõuab VI. I. Nemirovitš-Dantšenko näitejuhtimise süsteem, et osa areneks täielikus vastavuses näidendi käigu suunitlusega, mida näitleja peab autori juures aimama, muidugi näitejuhi kaasabil.

Näitlejalikus teostamises saabub varem või hiljem selline moment, millal osaline kõik tema poolt osas kogutu annab oma temperamendi süttimisele. Ta ei anna enesele päris selgesti aru, mispärast ta ütles või liikus nii, aga mitte teisiti, mispärast teda äkitselt haaras nagu mingi tundmuse omapärane laine ja sellega ühes tekkisid mõtted, soovid käituda nii, aga mitte teisiti antud isiku või terve rea isikute, nähtuste, sündmuste jne. suhtes. Ja tema, enesele mitte täiesti aru andes, on haaratud sellest lavalis-näitlejalikust süttimisest, püüab väljendada kogu oma sisemust, midagi varjamata, maksimaalselt avades end vaatajale. Aga see

süttimine, afekt, on sünteetiks kõigele tema seni läbielatud, on tema elamuste kogum, ette valmistatud ja loodud näitejuhi kaasabil.

Proovide teataval perioodil, kui Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko määratleb, et just selles lülis võib tingimata oodata maksimaalset eredust, mis afekti mõjul toob esile antud näitleja individuaalsuse väljenduse, töötab ta pidevalt näitlejaga, taotledes seda, et näitleja sellise füüsilise seisundi või meeleolu tulemusena osutuksid ilmekaks tema nägu, žest, intonatsioonid, misantstseen.

Töö osalise enesetunde erinevate külgede leidmiseks on aeganõudev. See ei seisne mitte ainult selles, et jälgida osalist, kes väljendab end töö tulemusena näitejuhiga ning osa arutluse ja paranduste tulemusena, vaid ka terves reas kontrollimistes enda peal, kas osaline õigesti tegutseb ja kas ta õigesti tabab seda, mida näitejuht peab kõige tähtsamaks näitleja elamuste protsessis.

Milleks on näitleja enesetunde protsessis see afekt? Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko nimetab seda näitlejalikus teostamises sünteetiliseks momendiks. Ta ütleb, et ei saa täpselt eraldada mõnd üksikut ülesannet, mida näitleja sel hetkel lahendab, vaid et on vaja teda juhtida selleni, et tema enesetundes, kui tal on saavutatud lavaline afekt, teda täidaksid kümned teised mitmesugused seisundid.

Tema füüsiline enesetunne, mõtted sel hetkel ja see, mis on tema mälestuses, ja see, mis temani tungib teda ümbritsevast olukorrast, ning see, mida ta ei saa säilitada temasse juba varem kogunenust, — kõik see läheb nagu mingi kera sassi. Tuleb ettevaatlikult viia näitleja selle seisundini, tähelepanelikult jälgida seda, et kõik niidid, mis keräs on sassi läinud, oleksid seotud sellega, mis eelnes näitleja selle olukorrani ja mis järgneb sellest olukorrast. Ent seda näit-

lejalikku elamuste loovat protsessi ennast, seda, kuidas sünnib see afekt, ei saa näitejuht dikteerida.

Ma olen juba korduvalt maininud enesetunnet kui tähtsamat loomingulist akti, millel peatub Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko töös osalistega. See on kõige sügavam teema, mille ta igakord näitlejatega läbi töötab, kui ta alustab rolli mis tahes lüli.

Mis on enesetunne?

See on osake rollist ja osake osalisest enesest kui osa loojast. Kui Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko tahab osalistele selgitada teatava enesetunde avamise protsessi, soovitab ta näitlejale enesele täpselt selgusele jõuda näiteks järgmises: mis toimub inimesega, kes on tulnud pärast kaheksateist-aastast äraolekut oma endise partisanisõja-aegse seltsimehe majja; selles majas varjas ta end põõningul vaenlase eest ajal, millal seltsimees oli rindel, kaevikus; enda varjamisel vaenlase eest, kes okupeeris selle ala, tekkis tal vahetõenäoliselt seltsimehe naisega, aga pärast seda, kui vastuluure ta areteeris ja ta end surmast päästes sai meil Liidus salakuulajaks, sündis sõbra naisel temalt poeg. Ja hullkuri või kerjuse maski all püüab ta jälle pääseda piirile, aga teel astub ta sisse oma endise sõbra majja.

Millest koosneb selle inimese enesetunne?

Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko küsib: kas spiooni tegevus viis kõnealuse diversandi selleni, et ta on sellest rahuldunud, või on ta pettunud ja veendunud selle mõttetuses, mida ta teeb, nähes, kuidas kasvab, areneb ja rikastub nõukogude maa? Mida ta tunneb — kas hävinud inimese raevu ja vihkamist, astudes oma endise sõbra õitsvasse sovhoosi, või igatsuse ja rõhutuse tunnet ja halvasti varjatud piina, et tema jaoks pole sellist nurka, kus ta oma elu loojangul võiks puhata? Mida ta tunneb, käies ära parakümmend

kilomeetrit, aga võib-olla ka rohkem, läbi tolmu ja kuumuse jaamast sovhoosini? Mida ta füüsiliselt tunneb, rappudes nähtavasti juba neli ööd-päeva vagunis, keskusest piiri poole sõites, nälgjane ja väsinud? Mida ta tunneb, astudes sessesamasse majja, kus toimus kõik see, millest eespool oli juba jutt? Missugune on tema enesetunne, kui ta kaheksateistkümnenda aasta järel vaatab selle naise näojoontesse, kellega tal oli vahekord? Mida ta mõtleb ja tunneb nähes, kuidas vaatavad talle näkku tema endine armuke ja endine sõber?

Ja siis: kuidas liiguvad tema jalad, kuidas tahab ta istuda, kuidas võtab inimene mütsi peast ja pühib higi näolt; mis toimub samal ajal tema hinges? Kuidas vaatab ta lauale täis sööke, mis on korraldatud poegade tulekuks?

Osaline peab kõigest sellest keerulisest minevikumaa-ilmast aru saama, sellest, mis toimus kaheksateistkümnenda aastat tagasi, selgitama vahekorrad, mis nii või teisiti lõppesid varem talle nii lähedase naisega; määratlema, mida ta tunneb; aru saama tema füüsilisest enesetundest: kas tal on janu, kas on tema kurk kuivanud, kas valutab kuumusest tema pea. Kõike seda võib viia enesetunde valdkonda ja kõik see sulab füüsilise enesetunde ja üldse enesetunde ühisesse joonisesse.

Kui kõik on kokku kogutud, läbi arutatud, selgusele jõutud ja on kindlaks määratud tegevused, mis satuvad ühele või teisele planeeritud paigale, mis sobivalt vastavad algul algmisamstseenidele, aga hiljem ka täpselt voolitud misamstseenidele, siis võib juba asuda proovidele, arvestades samuti ka teoste tegelaste enesetunnet, hõlmates kõiki vastava näitejuhiliku analüüsiga. Kui osalistele muutub täiesti selgeks tema rolli joon, siis on vaja taotella seda, et ansambl, mis kannab ühe või teise tegevuse käigu poolt mää-

ratud peamõtet, mille pärast areneb tegevus draamas, elaks kaasa näitejuhtimise tervete lülide õhkkonnaga.

VI. I. Nemirovitš-Dantsenko meetodis võib õhkkonnaga koduneda, täiesti laskumata vastavasse illusionismi. Ta taotleb seda, et laval oleks kõik võimalikult lakooniline, poleks koormamist naturalistlike üksikasjadega, mis ummistavad tegevust.

Täita eluga — see tähendab luua rida nagu tahtmatuid ja meile elus mitteolulisi füüsilisi toiminguid, mis aga siiski täidavad meie käitumise terveid lülisid.

Milles see võib väljenduda? Inimene, kes tahab midagi näha läbi higise akna, pühib seda või vaatab pimedusse, varjates peopesaga nägu valguse eest; kui toas kõeb ahi, avab inimene või suleb selle õhuauku, asetub seljaga kõetud ahju vastu ja soojendab end; kui tegevus toimub haige juures, siis tekib märkamatu rida tühiseid hoolitsusi selleks, et haigel oleks mugav lamada või istuda; kui inimene tuli väljast, kust sajab laia lund, raputab ta lume maha mütsilt ja kraelt.

Elu nende pisiasjadega, ent neisse siiski laskumata, seega selleks, et tegevus ei toimuks nende pisiasjadega tegelemise pärast, vaid ainult seiraks seda peamist, mis toimub iga etendusest osavõtja südames, mis on mähitud elu pisiasjade õhkkonda, moodustab selle, mis kandub vaatesaalini — ühise õhkkonna, mis ühendab enesesse kogu osaliste ansambli.

Kõigepealt oleneb see sellest, kuidas loovad õhkkonna tegelased. Esimesil proovidel võib näitlejaid abistada sisseelamisel vajalikku õhkkonda, andes neile mingeid esemeid, asju, müraefekte, mis mõjuksid teostajate väljenduslikele vahendeile. Vastavalt proovide käigule, mida enam osalised elavad sisse sellesse õhkkonda ja mida vajalikumaks

see muutub ühe või teise tegevuse väljendamiseks, seda kiiremini võib vähendada mitmesuguseid aksessuaare või efekte ja kõik kandub vahetult osaliste käitumisse, näitlejad ise annavad edasi kõik. Aga võib veendumusega kinditada, et kõige väärtuslikum ja jõulisem, mis osalised on kogunud töö ajal näitejuhiga, ent ilma tegevuse õhkkonda ja selle lavalist edasikandmist otsimata, ei kannu veel vaatesaali üle näitejuhi kavatsust.

Kõik, mis ma olen teatanud neist tähelepanekuist ja märkmeist, mis ma olen teinud seoses Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko meetodi olemuse selgitamiseks, on vaid kõige selle esialgseks eskiisiks, mida tuleb teha, sügavalt analüüsides selle meie ajastu suurima lavakunstniku näitejuhitegevust.

TÖÖ KUNSTNIKU-DEKORAATORIGA

Näitejuhi ülesanded etenduse kujundamisel.

Kui näitejuht alustab tööd etenduse kujundamisel, peab ta enesele küllaldaselt määral selgesti kujutlema, mida on vaja alla kriipsutada ja esile tuua põhilise tegevusega, lavastatava teose domineeriva ideena ja millise iseloomu omandab etendus vastavalt ühele või teisele tõlgitsemisele mängijate poolt.

Lühidalt, näitejuht peab omama mitte ainult lavastuse mõttekava (mõtendit), s. t. otsustama, kuidas ta lavaliselt oma arvamust mööda kehastab autori teose mõtet, mis-sugune on tema näitejuhilik interpretatsioon autori tekstile, vaid ta peab ka kujutlema, kuidas antud tegelaste koosseis lavaliselt kehastab näidendi tegelasi kavatsatud lavastuses.

Näitejuht teab, et etenduse lavaline väline külg, dekoratsioonid, konstruktsioonid, kardinad või sirmid, kostüümid, grimm ja parukad, mööbel ja butafooria, valgustuse iseloom ja muu — mõjuvad väga tugevasti vaatajate vastuvõtlikkusele. Seepärast valib ta väga ettevaatlikult kunstniku-dekoraatorit.

Kunstnik-dekoraator peab mõistma näitejuhti ja näitejuhil tuleb etenduse loomisel alustada tööd ainult selle kunstniku-

-dekoratoriga, kes oma loomingu võtetega ja oma kunstiloomult on tegelikult lähedane lavastuseks valitud teosele.

Näitejuhi ja kunstniku eelarutlustes peab põhilise kujundamise põhimõtte täielikult olema läbi mõeldud. Vaja on kindlaks määrata, mis enam sobib kavatsetud lavastusele — kas maalilised dekoratsioonid või etendus „kardinais“, kas peab kalduma stiliseerimisele, ajastu allakriipsutamisele, või jälle püüdma saavutada ülimalt lakoonilisust, mis kõige paremini ühte sobib kas piiratud raadiusega, sirmidega või konstruktsiooniga.

See on kehtiv ka kostüümide iseloomu kohta: kas peab jäljendama kostüümides teatavate aastate või aastakümnete moode või peavad kostüümid jäljendama tingimuslikke jooni, ekstsentrilisust, üldistust jne.

See kõik tuleb näitejuhil läbi mõelda, enne kui ta kutsub kunstniku.

On vajalik, et kunstnik-dekorator töö protsessis etendusega aitaks näitejuhil ja osalistel avada teost, et ta võtaks osa näitejuhi kõnelustest osalistega autori teksti mõtte esiletoomiseks, et ta jälgiks, kuidas aegamööda kujunevad osad igal näitlejal ja millise iseloomu võtab autori teksti kehas-tavate näitlejate vahelkord proovidel.

Oleks põhiliselt ekslik kindlaks määrata etenduse kujundamise iseloom, selle väline külg, planeeritavate kohtade ehitus, tarastuse iseloom lavaruumi horisontaalses ja vertikaalses läbilõikes, kogu lavastuse värving ja toonid, samuti kujundamise stiil, enne kui näidend on osalistega üksikasjaliselt selgitatud ja viimaste poolt käsitatud, enne kui näitlejate vastastikune side on välja kujunenud kindlaiks lavalisiks vormideks.

Kunstnikul-dekoratoril on vaja asuda näidendi ühe või teise vormi otsingule, lähtudes näidendi olemusest, teksti

olemusest, pärast kõnelusi ja kohtamisi näitejuhiga. Need kunstniku-dekoratori otsingud kujunevad visandite ja eskiiside reaks, töomakettideks, ja on täiesti loomulik, et jälgides näitejuhi tööd osalistega, kohtudes näitejuhiga näidendi välise külje eri küsimuste asjus, võib kunstnik väga varakult alustada selle vormi leidmise tööd. Aga oleks ekslik, kui kunstnik, töötades lahus osalistest, oleks näitejuhiga kõiges peamises juba ette kokku leppides välja mõtelnud maketid, eskiisid, oleks leiutanud etenduse huvitava stiili ja välise interpretatsiooni, kuhu ta siis hakkab „toppima“ tööd osalistega. Siis osutuks, et näitlejal tuleks kohanduda kunstniku dekoratsioonidega ja kostüümidega, kuna aga töö etendusega näitas, et näitejuhi esialgses kavatsuses pole just täiesti õigesti arvestatud seda, mis lisandus ja lõplikult kujunes proovide perioodil näitejuhi ja näitlejate loominguulises koostöös.

On kindlale veendumusele jõutud, et etenduse valmimise esimesel etapil ei või lõplikult otsustada, milline peaks olema selle kujundus.

Näitejuhi ja kunstniku-dekoratori arutlus lavastuseks valitava teose ja lavastuse ideest.

Niisiis tuleb eelseisvast lavastusest osa võtma kutsuda kunstnik, kes oskab hästi, veenvalt, kindlalt ja selgelt edasi anda selle teatri suunda ja kunstilisi võtteid, kus ta töötab, või jälle talle lähedase näitejuhi põhimisi püüdeid ja loominguulist iseloomu. Kunstniku lõplik valik — see on lavastusele otsustavaks momendiks.

Näitejuht peab mitte ainult armastama maali- ja dekoratsioonikunsti, vaid neid ka tundma. Ta peab kodus olema

nii talle kaasaegse kui ka minevikukunsti koolides ja suundades.

Oletagem, et näitejuhil tuleb valida see või teine võte, mille abil ta kavatses teatavat näidendit lavaliselt interpreteerida. Ta peab otsustama, millist kunstnikku ta hakkab otsima, kas sellist, kes sel ajal juba on töötanud, kes on kujundanud juba rea etendusi, või jälle maalikunstnikku, kes pole veel teatris töötanud, kes aga näitejuhi arvates võiks anda väga huvitavaid katseid lavalise kujundamise ajal; või jälle ta leiab noore, vähestele tuntud kunstniku, ent andeka, kelle näitejuht ise teeb dekoraatoriks, teatri-kunstnikuks; või ta kutsub arhitekti, skulptori.

Millest juhindub näitejuht kunstniku valikul?

Kui näitejuhil seisab ees näiteks lavastada Ostrovski komöödia, võib ta selle komöödia lavalist elu näha Kustodijevi maalikunsti võtteis; või jälle inimeste ja sisustiste käsitluse võtteis, milles need inimesed elavad Fedotovi või Perovi loomingus; või jälle tahab ta anda maksimaalselt ajastut, lavale üle kanda täielikke olustikujooni, anda etendus varasemate „peredvižnikute“ võtteis, järgides Pukirjovi ja Žuravljovi kaupmeeste olustiku kujutamise võtteid, või jälle otsustab näitejuht, et üldine gamma värvilaikudest, mis kõige paremini annavad edasi Ostrovskit nii, kuidas tema teda näeb, vastab laikude gammale, mille leiame Sapunovi lõuendeilt.

Lõppeks võib näitejuht otsustada, nagu seda ongi juhtunud, et Ostrovskit saab kõige paremini edasi anda, kui teda kujundada tinglikkude seadeldiste tarastuses, kui etenduses rõhutatakse primitiivsust, mis sarnleb sellega, mida me kohtame keskaja fraaside ja õpetlike stseenide illustratsioonides või jälle vene ja lääne rahvaste rahvalikes puugravüürides.

Lühidalt, näitejuht otsib etenduse kujundamiseks säärase kunstniku, kes kõige enam vastab etenduse välisele ja sise-misele kujule.

Näitejuht veendub alles siis, et kunstnik on leitud, kui ta tema töödest, mis ei kuulu kõnealuse etenduse teema juurde (joonistustest, gravüüridest, ofortidest, makettidest või maallidest) näeb, et see kaasaegne kunstnik suhteliselt või täielikult vastab näitejuhi poolt nähtud kujudele, või kui eskisides, visandeis ja makettides, mis on eriliselt valmistatud näitejuhi poolt märgitud teemale, kunstnik rahuldab täielikult näitejuhti, lahendades temale antud ülesanded.

Olenevalt näidendist, mis on võetud lavastamisele, võib kunstniku otsustavaks valikuks osutada näiteks, kuidas kunstnik töötab kostüümi alal, kui ainult näitejuht ei arvesta kostüümide modelle või moodide valikul täielikult kostümeerijat ja iseennast; valikuks võib ta kasutada ikonograafilist materjali: albumeid, illustreeritud väljaandeid, piltide reproduktsioone, vanaaegsete või kaasaegsete kunstnikkude gravüüre.

Ilmsesti mängib kunstniku valikul ülisuurt osa vastava kunstniku-dekoraatori suund, maitse, maneer; kuidas ta suhtub värvidele — kas on tal eredad või kahvatud toonid, kas ta on joonises terav; kui võrd ilmekas on ta oskuses edasi anda oma suunda ja lineaarset liikumist dekoratsioonide maalimisel; kas ta on mitmekesine, leidlik, kogenud lavalise ruumi organiseerimises, s. t. kuidas ta lahendab põhiplaani, mis peab aitama näitejuhil leida mängupunkte, planeeritud kohti, kuidas ta lahendab lava põrandapinna.

Näitejuht peab läbi mõtlema, mis on antud lavastuse puhul kõnealuse kunstniku juures domineeriv.

Veel enne arutlemist näitejuhiga peab kunstnik ise iseisvalt, ilma näitejuhi mõjutuseta tähelepanelikult lugema

autori teksti, seda omamoodi mõistma. Siis tekivad tal täiesti iseseisvalt kunstnikule omased, spetsiifiliselt dekoratsioonilised kujud. Kuidas ta neid näeb — kas värvides, jooniseis, maastiku iseloomus, tarastamises, — see pole esialgu oluline.

Näitejuhi ja kunstniku esimese kohtamise perioodil kunstnik enamasti ei tee visandeid. Ma arvan, et kõige olulisemaks sel perioodil on mitte kokku leppida selles kujus, mis võib-olla juba tekkis näidendi lugemisel või selle üle mõtisklemisel, vaid lavastatava teose mõtte üle.

Näitejuhil on väga tähtis teada, kas antud teos meeldis kunstnikule ja mis selles talle nimelt meeldis; miks ja millega see teda vaimustab; missuguseid küsimusi kunstniku arvates autor selles teoses esile toob, millest peamiselt kõneleb näidend; milles seisnevad konfliktid või põhimine konflikt tegelaste vahel; kuidas kunstnik iseloomustab peaosalisi etenduses. Ühe sõnaga, näitejuht püüab teada saada, kuidas kunstnik mõistab käesoleva teose ideed.

Mida põhjalikumalt kunstnik teatab näitejuhile oma arusaamisest näidendi ideelisest sisust, mida huvitavamalt ta jutustab kujudest, nagu ta neid oma silme ees näeb, tegevuse põhiolomusest, vastastikuseist suhteist, peakonfliktist näidendis, üldisest õhkkonnast, milles toimuvad autori poolt kujutatavad sündmused, seda enam rikastub näitejuht oma kohtamisist kunstnikuga. Ja saab täiesti selgeks, kas on lahkavamusi näitejuhil kunstnikuga või ühtivad nende vaatepunktid.

On juhtumeid, kus kunstnik jutustades, kuidas ta näeb puhtdekoratsioonilistes kujudes tegevuse arenemist, dikteerib sellega näitejuhile ette kogu lavastuse kava.

Sageli ei lähe lavastada kavatsetava teose mõtte ja idee läbiarutlemine nii kergesti, et kahe-kolme kohtamisega

õnnestuks kunstnikul ja näitejuhil teineteisest aru saada, jõuda teose ideeni, mis oleks mõlemale ühtemoodi lähedane ja arusaadav, ja siis üle minna lavastuse idee arutlemisele näitejuhi idee kohaselt, millega näitejuht asub tutvustama kunstnikku-dekoraatorit.

Näitejuht jutustab kogu siirusega ja kõigis üksikasjades kunstnikule, kuidas ta saab aru lavastuseks valitud teosest: miks ta selle valis, mida ta selles tahab alla kriipsutada, missugust peamõtet ta loeb kõige õigemaks ja lähedasemaks kaasajale ja millest ta vaimustus, valides just selle teose. Ta jutustab, kuidas ta autorist aru saab ja kuidas on lavaliselt kõige õigem esitada teose ideed.

Väga sageli, arutades läbi näidendi mõtet, jutustab näitejuht, kuidas ta seda laval näeb, missuguseina ta elus kujutleb kirjaniku loodud inimesi; jutustab neist elulistest piltidest, mis tal tekivad kõnesoleva teose lugemisel. Kõigest sellest selgub näitejuhi kavatsus, tema peaidee, lavalise interpretatsiooni iseloom.

Need näitejuhi väljendused maalivad kunstnikule kogu etenduse kujundi, ta hakkab käsitama mitte ainult mõtteid, kavatsusi, näitejuhi kavatsuse ideelist külge, vaid ka elavaid kujusid.

Väga tihti näitejuht lihtsalt näitab, missugustena ta näeb üksikuid inimesi, missuguses tempos toimuvad üksikud kohtamised, kuidas elatakse üle need või teised sündmused, kuidas talle esialgselt näib see või teine pilt. Küsimustest, mida näitejuht esitab kunstnikule, ja mõtetevahetusest hakkavad tärkama kavatsetava lavastuse võib-olla ähmased piirjooned, ent siiski piirjooned.

Etenduse kujunduse leidmine eskiiside, visandite ja töömakettide kaudu.

Pärast seda, kui näidend on näitejuhi ja kunstniku-dekoraatori poolt ühiselt läbi arutatud, süveneb kumbki neist teatava määraneni oma ala töösse. Kunstnik hakkab töötama eriti üksikute stseenide või näidendi akti visandite või joonistuste kallal.

Tavaliselt ei õnnestu kunstnikul leida kohe etenduse välist kuju, mis rahuldaks teda ennast ja näitejuhti. Kuni selle momendini, millal näitejuht nõustub kunstniku poolt esitatud etenduse välimusega, näitab ta tavaliselt neis pliatsijooniseis, mis kunstnik talle esitab, mis teda rahuldab ja mis talle paistab ebaõigena. Need parandused ei puuduta mitte ainult lava planeerimist, mööbli paigutust, kui see on toa sisemus, ükskõik milliste esemete jaotust, puude, põõsaste, pinkide, kaljude, kivide, majade asetust ja muud, kui need on eksterjööri dekoratsioonid, vaid ka võtet, millega need tegevuskohad on joonistatud.

Selle põhjal, mida kunstnik esitab oma visandeis, kuidas ta käsitleb sisustist, kõigis üksikasjades kujutab olustikku või loodust, kas püüdes edasi anda naturalistlikke pisiarju või kasutades tinglikke võtteid, stiliseerides olustiku pilte või loodust või jälle reaalselt edasi andes ümbritsevat tõelisust, — selle põhjal on näitejuhil kergem kokku leppida kunstnikuga näidendi lavalise tõlgitsuse omamoodi elevuslikkuses või jälle argipäevajoonte sisseviimises laval kujutatavasse ellu.

Sama aja vältel peab kunstnikule selgeks saama, mida tahab näitejuht rõhutada ja esile tõsta, millele ta peamiselt tähelepanu pöörab: kas soovib ta laval esemete kuhjumist või kavatseb ta etenduses tugeida kahele-kolmele

esemele ja nende juurde täpselt asetatud näidendi tege-
lastele.

Sel teel on teose stiil, autori keele ja näitlejate käitumise
stiil iseloomustatud kujundamise välise stiiliga ja selle vä-
lise kujundamise kaudu antakse etenduse väline ja sise-
mine joonis.

Kõik see toimub seni, kui kunstnik pole esitanud kostüü-
mide eskiise või grimmi visandeid, mis iseloomustavad näi-
dendi kujusid, kuni kunstniku ja näitejuhi töö käib dekorat-
siooni välise kuju või muude tarvitataivate lavaliste seadel-
diste kallal.

Nimelt otsustatakse töö sellel etapil, mismoodi tuleb teha
kujundamine: kas lagedega tubade süsteemis, kas tõeliste
uste ja akende avastega, tõeliste treppidega, ahjudega,
kuhu on tehtud õhuaugud; või jälle kulsside süsteemis sir-
mide, kardinade abil, kuhu mahutatakse ainult üksikud, aga
väga hoolikalt tehtud ruumilised detailid; või jälle konst-
ruktsioonide süsteemis või impressionistlike plafoonide, ees-
riiete, värvitud riidetükkide jne. abil.

Kui on leitud kujundamise printsiip, lepitakse kokku reas
tehnilistes küsimustes: kas on soovitav, et rida pilte ehitat-
takse kettale, kui teatris on olemas pöördlava, või jälle
antakse pildid lükatavail „vankreil“; kas on vajalik, et oleks
saavutatud puhaste muutuste süsteem, kas on piltide vahel
ette nähtud eesriie, või jälle jäetakse eesriie ära kogu eten-
duseks jne. Pärast seda on näitejuht õigustatud kunstnikult-
dekoratorilt nõudma viimisteldud eskiise, visandeid või
jälle vähemalt lõpetamata töömakette, mis siiski on valmis-
tatud nii, et nende järgi võib saada selge kujutluse sellest,
kuidas näeb kunstnik pilte või etenduse vaatusi.

Kui teose mõte ja tõlgitsuse stiil on mitte ainult läbi aru-
tatud näitejuhi ja kunstniku poolt, vaid on leitud ka välise

kujundamise võtte, siis algab näitejuhil väga tähtis moment töös maketiga. Seejuures väga sageli paralleelselt kunstniku töötamisega maketi alal või värviliste eskiisidega tegeleb ka näitejuht iseseisvalt töömaketi kallal. Ta määrab kindlaks planeeritud kohad, otsib üles mängupunktid, mis on tarvilikud tema poolt kavatsetud tegevusele ja soodsad osaliste tegevuse ja sisemiste olukordade vaatepunktist. Otsides planeerimise printsiipi, kunstnik ja näitejuht, kumbki omast vaatepunktist, püüavad lavaliselt mõista ja tarastada võimalikult oskuslikumalt, huvitavamalt ja tõepärasemalt pilti või tegevust.

Kui jälgida näitejuhi tööd tarastamises ja planeerimises, siis kujuneb see selleks, et antud lavalises ruumis võimalikult mugavalt, huvitavalt ja tõetruult asetada näitejuhtimise lülid. Igas näitejuhtimise lülis võib olla mitu episoodi terve rea üleminekutega, mitmekesiste misanstseenidega, ühendatud selle näitejuhtimise lüli üldise õhkkonnaga, mille tuuma, s. t. mõtte võib ja peab kindlaks määrama näitejuht. Kui teatav näitejuhtimise lüli on leitud, annab näitejuht talle sellise nimetuse, et see osalistes kutsuks esile vajaliku enesetunde, annaks vajaliku suunitluse nende seisundeile.

Selleks et selgelt, määrimiseta võiks ühelt näitejuhtimise lülilt üle minna teisele, vahetades sageli rütmi, mis määrab selle lüli, peab leidma väliseid võimalusi ehitada neid lüli- sid nii, et mugavalt asetuksid misanstseenid, mis iseloomustavad lüli mõtet, selle õhkkonda ja mis lubavad selle lüli piirides pidada vajalikku rütmi.

Seepärast näitejuht vaatabki algul üksinda, aga hiljem koos kunstnikuga väga hoolikalt läbi iga pildi või vaatuse maketi, et veenduda nende planeeritud kohtade, mis määravad iga maketi tarastamise, õigsuses, mugavuses ja huvitavuses.

Pealeselle on äärmiselt tähtis, et mängupunktid, mis näitejuht märgib ära kavandatud tegevusele antud pildi piirides, oleksid soodsad osalistele: kõigepealt, et neis mängupunktides osalised oleksid nähtavad vaatesaali kõigist paikadest, et nad ei oleks üleliia eemaldatud lava äärest, rambist, et vaatajale oleks hästi näha ja kuulda kõik, mis toimub peategelastega tegevuse tähtsamail momentidel.

Tarastamise töö juures on näitejuhil vajalik silmas pidada väljumiskohtade tähtsust. Osalise tulek lavale või tema äraminek mängib olulist osa ja see on erakordselt tähtis tegevuse käigule. Tuleb mitte ainult hästi läbi mõelda, kuhu teda paigutada vaataja vaatevälja seisukohast, vaid ka, missuguse koha ta võtab tarastuses teiste osaliste suhtes, kes sel ajal laval viibivad.

Seejärest kuulub töötamises maketi kallal väga tähtis koht tarastamisplaanide arutlemisele, sellele, kuidas kunstnikul on läbi töötatud pööranda kõver- või murtud joon, kuidas tal on läbi töötatud lava pind.

Töötades maketi ja tarastuse kallal on kunstnik huvitatud kompositsioonilisest küljest ja sageli ta ei arvesta maketi lavalist kõlblikkust, ei arvesta antud stseenis näitejuhi, näitlejate ja hargneva tegevuse spetsiifilisi huve. Sel juhtumil on tema poolt antud pilt või rida pilte väga ilusad, imposantsed, stiilsed, värvilt, vormilt suurepäraselt tehtud ja annavad isegi ülihästi edasi lavastatava teose sisemist mõtet, langedes täielikult ühte näitejuhi tõlgitsusega, ent pole sobivad planeeringult ja mastaabilt. Näiteks dekoratsiooni kõrguses pole arvestatud inimese mõõtu kunstniku poolt tehtud uste, akende, kolonnide või seinte mõõtude suhtes; või jälle makett on tehtud nii, et vahemaa kohtadeni, kust ilmuvad näitlejad, on niivõrd suur, nii palju tuleb raisata aega üleminekuile, et see segab näitleja elamusi, mis ta

harjutussaalis on leidnud. Või jälle on kunstnik leidnud väga huvitava värvi dekoratsioonile, lõuendile, mis vormistab antud stseeni või tegevust, ja mõtles seda vastavalt valgustada, kuid see värv (aga seda peab näitejuht aegsasti maketis või eskiisis arvestama) sööb ära grimmi ja surmab liigutused ja kogu tegevusliku külje näitlejate tegutsemises. See kõik saab väga ilus, annab täielikult lavastatava teose näitleja poolt antud üldise mõtte tõlgitsuse, ent selle kõige tähtsama — näidendi ettekande näitlejate poolt, surmab kunstnik suurepärase värviga, ühtede või teiste vormide ja materjalide kompositsiooniliste võtetega, mis ta kujundamisse on sisse toonud.

Kõigi nende momentide läbivaatamise ja arutlemisega peab näitejuht tegelema erakordse valvsuse ja tähelepanelikkusega. Eriti sel tööperioodil, kui näitejuht teeb koos kunstniku-dekoraatoriga veel töömakette või eskiise, mis viivad ta lõpliku maketi või eskiisini, millega tutvuvad tehnilised töökojad ning mille alusel tehakse joonised, mõõtmised ja täpne tarastus laval, mille järel siis juba asutakse näitejuhi poolt lõplikult vastuvõetud dekoratsioonide valmistamisele.

Lõplik makett või eskiis, mille põhjal teatri tehnilised osakonnad ja töökojad asuvad etenduse kujundamisele.

Kui kunstniku-dekoraatori kogu ettevalmistustöö lõpliku maketi või eskiisi leidmise ajal on lõpetatud, saabub viimane etapp, enne kui see makett või eskiis antakse töökodadesse.

Me kasutame tihti väga tinglikku, kahtlemata „töö“-terminit — etenduse kujundus. Võib-olla see termin on kõige

enam rakendatav neil olukorral, millal näitejuht oma etenduse visiooni, seda, mis ta mõningais kunstipäraseis kujudes oma vaimusilme ees nägi, võrdleb etenduse selle välise kujuga, mis on kunstniku töötulemuseks maketi või tema tööd lõpuleviiva eskiisi kallal.

Kõige varasemais kõnelustes, mida näitejuht pidas kunstniku-dekoraatoriga, tutvustas ta kunstnikku piltidega, mida ta kujutles enesele tegevuskoha suhtes. Vastavalt sellele, kui võrd näitejuht harjutas osalistega ja kohtas kunstnikku eskiiside ja makettide mustandite töö juures, veendus ta üha enam kujude töepärasuses, mis kerkisid esile tema fantaasias, tema kujutluses; ja kui see, mis kunstnik andis, läks lahku näitejuhi kujudest, viimane kas vaidles vastu või veendus kunstniku-dekoraatori etenduse välise külje arusaamise õigsuses.

Nüüd on tema ette lõplikult asetatud teoksil oleva etenduse vaatuste või piltide eskiisid ja maketid ja kogu etenduse väline kuju on talle samuti selge, nagu töötulemusena osalistega on talle selge iga üksiku osalise kuju ühes või teises rollis.

Näitejuht esitab enesele küsimuse: missugune mulje jääb reast läbivaadatavaist makettidest või eskiisidest?

Ja vastab enesele: et kunstnikul õnnestus rea võtetega saavutada ühtlust piltide ja vaatuste mitmekesisuses; et ta on tabanud üldise õhkkonna, mis soodustab näitejuhi poolt mõeldud lavastuse idee esiletoomist (see idee aga vastab näitejuhi arvates otseselt autori teksti mõttele); et see kujundav õhkkond on just see, mida ta taotles osalistevahelises suhtes, ja et kunstnikul õnnestus saavutada traagilisust või koomilisust, labasust, lamedust või üllust, kibedust või rõõmu.

Sel määral, kui võrd kinni pidades kunstilisest ühtsusest, mis kõige täpsemalt esile toob teose mõtet, on välises

kujundamises saavutatud vajalike vastuolude esiletoomine, niivõrd on ka nende vastuolude osava ühendamise kraudu leitud etenduse kujund, säilitades ometi kujunduse tervikluse ilmekust.

Näiteks kunstnik valmistab Ostrovski draamale „Kaasavaratu“ eskiisid või maketid. Esimeses ja viimases vaatuses on tingimata vaja, et kunstnik annaks edasi Volga-taguse avarust ja laiust, mis avaneb kõrgelt kaldalt vaadates.

Seda, mis võib Larissat, seda vaikust ja rahu, mida ihaldab tema piinatud olemus, tuleb näidata võluvas värskuses, puude rõõmsas vägevuses, võimsas jões aasadega, põldudega, ääretus metsade massiivis, mis kõik on nähtavad puiesteelt.

Vaatajailt esiplaanil aga asub kohvik lauakestega, kus pummeldavad rikkad kaupmehed, laostunud aadlikud, kus linna puiestele asetatud pinkidel sageli istuvad paarikesed ja Brehhimovi linna labased elanikud.

Dekoratsioon peab olema säärane, et võre taga, mis piirab platsikest kohviku juures, oleks tunda niisugune järsak, millelt sadamast kulgevale tänavale alla viskudes sured enne südamerahandusest kui jõuad alla kukkuda.

Nii peab kunstnik-dekoraator „Kaasavaratu“ esimese ja viimase vaatuse dekoratsiooni valmistama selliselt, et kõik need mõtted jõuaksid vaatajani, kusjuures kunstnik peab silmas pidama, et esimese vaatuse dekoratsioon on nähtud heleda päikese valguses, viimase oma aga öösel.

Kuid teine ja kolmas akt on oma meeleolult ja mõttelt otse vastandid esimese ja neljanda vaatuse dekoratsioonidele. Seal on loodus, laius, avarus, kus inimene tunneb end täis energiat, kus ta usub oma jõusse ja võib seda väljendada kogu visaduse ja optimismiga. Siin Ogudalovite korteri võõrastetoas peab kõik meenutama jäledaid teid, mida

kasutab Harita Ignatjevna, jagades välja oma tütreid kui kaupra, millest on vaja lahti saada, sest need „kaasavaratud“ ei oma mingit turuhinda. Olgugi et Larissa on eba-harilik olend, hurmanv tütarlaps, sügav, loov inimene, kes võib elu ilustada, aga labaste väikekodanlike kaubit-seja-loomuste silmis pole sel mingit hinda. Väärtus on kaasavaras ja sidemeis, mis annavad seltskonnas seisukoha.

Seda kõike tuleb kunstnikul edasi anda sisustuses. See, et Karandõšev nimetab Ogudalovite korterit „mustlaste laagriks“ ja Larissa nõustub sellega, ent mustlaste laagriks kõrtsitaolise asutuse mõttes, kuhu saabuvad pummeldajad, tulles restoranidest jätkama prassingut koiduni ja maha jooma „pööraseid rahasid“, — võõrastetuba, kus mööbel, vaibad, padjad, tapeedid, eesriided, linad laudadel kannavad joomingute, mürglite, kaardimängu skandaalide jälgi, — see kõik on täielikus vastuolus Volga-taguse pildiga ja selle looduse värske hõnguga, mida kunstnikul tuleb tabada esimese ja neljanda vaatuse dekoratsioonis.

Ja lõppeks peab tuba Karandõševi korteris näitama seda olustikku, millesse satub Larissa, minnes mehele Julius Kapitovitšile. Karandõševi tädi oma juttudega, mis kajastavad tema kitsast maailma, kaalutlejaiseloomu, väiklust ja ühtlasi midagi lähedast ja ühist Julius Kapitovitšiga, tema lellepojaga, — see kõik peab peegelduma selle toa sisustuses.

Teisest küljest Karandõševi pretensioossus, upsakus ja tühisus, kui ta riputab seinale mingeid butafoorseid relvi, väiklane auahnus ja solvangud sellest põlgusest, mida tunnevad tema vastu tema pruudi rikkad austajad ning selle kauniduse imetlejad, kui ta korraldab enesele viletsat ja odavat garnituuri, mis talle sellisenagi pole jõukohane,

mööbli armetus ja kogu korteri stiil, mis iseloomustab selle peremeest, peavad olema drama kolmanda vaatuse kujunduses esile toodud.

Kunstnik-dekoraator, kes valmistab need kolm maketti või kolm eskiisi, hoolimata kõigi vaatuste sügavast erinevusest, peab leidma etenduse kujunduse, s. t. nende vastuolude mingi ühtluse. Ta peab mingi lavastusvõttega siduma kõik need kolm dekoratsiooni.

Ja siin on kunstnikul-dekoraatoril muidugi täielik vabadus. Üks kunstnik seob need kolm dekoratsiooni mõningate toonide ühtsusega, mis korduvad kolme dekoratsiooni värves, teine sisustuse võtteis, või ta seob kõik kolm dekoratsiooni mingi tingliku teatri-võttega, et alla kriipsutada Ostrovski teatralisust rõõbiti tema sügava reaalsusega, lihtsusega ja tõepärasusega. Selle dekoratsioonide või teiste seadeldiste taustal joonistab näitejuht enesele tema poolt koos osalistega leitud tegevused neis kostüümes ja grimmis, millede arutlemisele ja otsimisele ta siirdubki pärast maketi või lõpliku eskiisi vastuvõtmist töös kunstnikuga.

Töö kostüümi ja grimmi kallal.

Ma juba kõnelesin ülalpool, et arutades koos kunstnikuga etenduse välist ilmet (seda, mida me tingimisi nimetame etenduse kujunduseks) tuleb näitejuhil kunstnikku tutvustada üksikute osade käsitlesega: kuidas näitejuht enesele igat kuju üksikult kujutleb, mida ta mõtleb saavutada iga osalisega üksikult. Aga ka kunstnik omalt poolt peab teadma neid osalisi, kellega antud näidendi lavalise kehastuse kallal töötatakse, tundma nende välimust, rühti, nägu, nende temperamenti, harjumusi hoiakus, tundma neid elus, s. t. olema

nendega tuttav kohtamiste perioodil, kui nad viibivad teatris proovidel, kõnelustel jne.

Jälgides näitlejate liigutusi elus, nende maneere, dekorator kunstnikuna arvestab igaühte neist vastavalt rollile, mis neile näidendis on määratud. Teisest küljest kunstnik, kes valmistab kostüümide ja grimmi eskiise, peab vaatama, kuidas harjutavad näitlejad antud näidendit, kuidas neil kuju hakkab ilmema, mõnikord aga koguni terve rida põhi-jooni, mis mõne osalise juures hakkavad õige varakult nähtavale tulema.

Kunstnik peab, jälgides näitejuhti tööprotsessis etenduse kallal, praktiliselt selgusele jõudma, kuidas „lavaliselt“ tõlgitsetakse antud näidendit, missuguses suunas arenevad rollid, missugune on sisemise ja välise tegevuse iseloom, etenduse üldine suund, s. o. selle läbiv tegevus, missugust lõplikku eesmärki peab see etendus taotlema, s. o. mis on etenduse pealisülesanne.

Kunstnikule selgub juba esimestel proovidel, kas ta peab sisustuse ja tegelaste iseloomustuses hakkama tegelema detailide väljatöötamisega, mis lubavad enesele selgesti kujutella ajastut, või tuleb tal taotella üldistust ainult üsna põhiliste vihjetega ajastu iseloomustavaile joontele jne.

See kõik puutub otseselt töösse kostüümide kallal, kusjuures pole oluline, kas lavastusel on ajalooline, olustikuline, situatsioonide või intriigide näidend, teravate iseloomude, kirgede, kommete komöödia, tragöödia, satiir või kaasaegne näidend. Kunstniku ees peab alati seisma küsimus: kas taotella seda, et kostüüm oleks „psühholoogiline“, s. o. selline, et see täielikult vastaks hingelisile kalduvusile, iseloomujoontele, maitsesele, harjumustele, selle isiku biograafilistele iseärasustele, kellele see kostüüm valmistatakse, või see peab olema „kaunistav“, „kostüüm-pilt“, kostüüm, mis näit-

lejat tüübistab. Mõningal määral see kostüüm mõjutab osalise kuju deformatsiooni nõnda, et parukas, pealekleebitav ja näo grimmi vormivad kuju, mis on moodustatud peagu eranditult kunstniku-dekoraatori poolt. Säärane kuju näidendis on alati teatraalne, ja selline kostüüm, paruka ja grimmi käsitus kannab osalise kuju teatraliseerimise jooni. Näitejuhi kõnelustes kunstnikuga tulevad selles küsimuses läbivaatamisele kostüümi ja grimmi ajaloolaste põhjalikud teosed ühes tabelitega, milledes on toodud värvides nii terved kostüümid kui ka nende üksikosad. Tuleb kasutada näiteks: A. Racinet, „Le costume historique“ või „Trachten, Haus- Feld- und Kriegsgeräthe der Völker alter und neuer Zeit“ või jälle üksikute kunstnike monograafiaid nende teoste paljude illustratsioonidega, mitmesuguseid illustreeritud ajakirju, raamatuid kujutavate kunstide ajaloo alalt või joonistajate, gravööride, maalikunstnike illustratsioone maailmakirjanduse suurimaile teoseile.

Vaadeldes neid ikonograafilisi teoseid näitejuht oma vestluses kunstniku-dekoraatoriga jutustab talle, kuidas ta sellest või teisest kostüümist aru saab.

Kõneldes lavastuse kujundamisest, püüdes selgitada kunstnikule-dekoraatorile oma nõudmisi etenduse ühe või teise väliskülje kohta, õhkkonna või elu iseloomu väljenduse võimalusest, toetub näitejuht sageli ka üksikuile piltidele, gravüüridele, teatava kunstniku teoste illustratsioonidele.

Selgitame kunstniku tööd „psühholoogilise“ kostüümi kaljal näitega, osutades Boklevski poolt tehtud Gogoli „Surnud hingede“ illustratsioonidele, millede variante leidub väga suurel hulgal, osalt avaldatuina, aga osalt lehtedena säilitatavana Moskva riiklikes arhiivides, samuti Agini omadele, kelle joonistused poemi „Surnud hinged“ juurde on kõik avaldatud.

Harilikult näitejuhid ja kunstnikud-dekoraatorid pöörduvad „Sumud hingede“ lavaletoomisel kahe nimetatud illustraatori poole, sest et mõlemad, kumbki väga individuaalselt, iseloomustavad Gogoli tüüpe kostüümis.

Boklevski joonistuste järgi on kergem vaadelda kostüümi iga osa materjali, värvi, kangakude, sest kuna Aginil on iga kostüüm võetud liikumisel, on Boklevski kostüümid aga asetatud palju rahulikumalt. Ja ometi annab igaüks neist oma joonistes „psühholoogilise“ kostüümi.

Kunstnik-dekoraator, tehes eskiise temalt tellitud lavastuseks, järgides Agini ja Boklevski meetodit, saavutab tingimata seda, mis sobib antud osalisele, teostamise maneerile, mida leidsid Manilovi, Nozdrjovi, Korobotška, kuberner ja teiste osade kandjad, ta teeb „psühholoogilise“ kostüümi eskiise.

Nii kaasaegsete kui ka klassikaliste näidendite lavastamisel, järgides „psühholoogilise“ kostüümi leidmise meetodit, juhib näitejuht kunstniku tähelepanu sellele, et liigne kinnipidamine epohhist teatavate joonte ja värvide kooskõla ilu antud kostüümis teatava kindla lõikega ja värviga — ei anna osalisele võimalust mängida antud stseeni, kui see stseen on säärase sisuga, et selle kostüümi värvus ja lõige hakkavad osalist ja stseeni mõtet segama. Näitejuht peab püüdma saavutada, et kunstnik leiaks sellise kostüümi värvuse, mõtleks välja sellise lõike, et see kostüüm tuleks kasuks osalisele ja stseeni mõttele, mida näitejuht püüab saavutada oma töös osalistega.

„Ilustava“ ja peamiselt teatraalse kostüümi näiteiks võivad olla peagu kõikide sümbolistlike ja impressionistlike teatrite lavastuste kostüümide eskiisid, millede loojaiks olid Golovin, Bakst, Sudeikin, Sapunov, Kalmõkov ja teised. Oma näitejuhtimise tõlgitsemise iseloomult nõudsid need lavas-

tused „ilustavat“ kostüümi, „piltkostüümi“. See laienes mitte ainult dramale, vaid ka intermeediumidele, pantomiimidele, balletile ja ooperile.

Nii peab näitejuht enesele selgeks tegema ja täpselt kokku leppima kunstnikuga kõigi osaliste kujude tõlgitsemise suhtes.

Kõik ülaltoodu puutub grimmi ja parukate eskiisidesse. Pole võimalik nõustuda kunstniku grimmi ja paruka eskiisidega, kui kunstnik pole uurinud osalise nägu. Järelikult peab kunstnik kas töötama grimmi ja paruka kallal koos osalistega ja grimeerimise ala töolistega või keeldub näitejuht kunstniku abist tema töö selles osas, ja uurides jällegi ikonograafilise materjali järgi soengute iseloomu, juuste tüüpilist lõikamist, vurrude, põskhabemete, habeme jne. kandmise omapära, aga naiste puhul — kõrgete soengute kandmist, juuste alla kõrgete kammide asetamist jne., teostab näitejuht ise järelevalvet parukate valmistamisel ja grimmi otsimisel vaid osaliste eneste ja grimeerimise ala töötajate poolt.

Näitejuhi töö kunstniku-dekoraatoriga lavastusala osakondades.

Kui kõik eskiisid on esitatud ja juba on olemas täielik kindlus, et kõik vajalikud materjalid on leitud, algab töö nende eskiiside valmistamise kallal osakondades, kusjuures, kui teatris on olemas maketi-töötuba, kus töötavad kunstnikud-teostajad ja joonistajad, kõik mööbli ja butafooria joonistused, kostüümide ja grimmide eskiisid nende üksikasjalises väljatöötuses, nagu see tehniliseks teostamiseks on tarvilik, valmistatakse kunstniku-dekoraatori juh-

timisel kunstnike-teostajate poolt; kui aga maketi-töötuba ei ole, peab kõik selle esitama kunstnik-dekoraator, kellele on tehtud ülesandeks etenduse kujundamine.

Nii ühel kui teisel juhtumil peab aga näitejuht valvama selle järele, kuidas kõik teostatakse ja kuivõrd õigesti ja ruttu töö osakondades areneb.

Näitejuhi töö selles osas etenduse kallal on vaja taotella parimat arusaamist tema ja kunstniku vahel. Nii näiteks oletame, et lavastusala töökodades tehakse kunstniku poolt antud jooniste ja mõõtude järgi mööbel. Kui näitejuht mitte küllaldaselt ei sega end kunstniku töösse, siis võib osutada, et mööbli väline külg on täiesti rahuldav ja lavalt paistab see suurepärasena, ent antud lavastusele see ei kõlba, sest tegelased on korsettides, mis nõuab ka mööblile erilist vormi.

Näitejuht teab, et esinedes selliseis kostüümides terve rea stseenide kestel, on tegelastel vajalik käituda leitud misamstseenide järgi ja end nii tunda, et oleks saavutatud antud näitejuhtimise lülis vajalik õhkkond. Selleks on tarvis, et isted oleksid kõvad ja seljatagused ning käepidemed teatavas asendis. Näitejuht peab valvama mööbli valmistamise järele kuni selle paigutamiseni lavale, ja et kinni pidades kunstniku poolt antud joonisest see mööbel osutuks osalistele mugavaks.

Või teine näide. Plastiliste dekoratsioonide töökojas valmistatakse raame, milledes leiduvad kindlamõõdulised aknaalused. Akende ja aknaaluste vorm rahuldab kunstnikku. Ent näitejuhi poolt kavatsetud planeeringu kohaselt on vajalik muuta nende kõrgust, laiust või paksust. Kui kõiges selles näitejuht ei ole kokku leppinud selle kunstnikuga, kelle järelevalvel valmistatakse tellitud esemed, satub näitejuht proovide ajal laval reale ebasobivustele

ja nende esemete ümbertegemine viivitab lavastuse valmimist.

Muidugi huvitavad kunstnikku kõige enam dekoratsiooni, kostüümide ja grimmi osakond. Ka siin, jälgides parukate valmistamist, juuste värvimist, juuste valikut, võib näitejuhi juuresolek eriliselt kasulik olla sel momendil, kui kunstnik annab grimeerimise ala meistreile oma näpunäiteid, sest ta teab, missuguses maneeris mängitakse antud teatris ja kelle jaoks valmistatakse parukas, ja kas on vaja, et juuksed vastavalt selle tüübi iseloomule tolkneksid harali, millega antud osaline tahab viia kaju täieliku selguseni, või peavad juuksed salkus ripnema, langedes kogu aeg laubale, sest see on tüüpiline teise osalise tõlgitsusele.

Veelgi rohkem ühist üksikasjalist tööd näitejuhil ja kunstnikul on kostümeerimise töökojas, eriti kui riiet maalitakse trafareti abil või õmmeldakse kostüümid värvilisest riidest. Nii, oletame, et näitejuht, teades, et antud kostüümis osaline asub kogu aeg esiplaanil, peab valvama, et tema kostüüm oleks valmistatud eriti hoolikalt. Kui aga kostüümid on määratud kaugel mööduvale koorile või massistseenidele, kus on palju liikumist ja kogu asi seisab üksikute kostüümide vilkuvais laikudes, siis võivad riide värvus, selle iseloom, trafarett olla jämedajoonelisemad.

Muidugi on kõige parem, kui kunstnik-dekoraator ise maalib dekoratsioonid, kuid täitsa lubamatu on säärane olukord, kui kunstnik-dekoraator annab oma eskiisid dekoratsiooni töötuppa ega valva nende valmistamise järele. Võib tuua kümneid näiteid, kus Golovini, Krõmovi, Benois' tähelepanuväärsed eskiisid olid kunstnikkude-teostajate poolt valmistatud nii, et neid täitsa võimatu oli laval ära tunda: ei tabatud koloriiti, dekoratsioonid ei olnud maalitud vastavas maneeris, varjud polnud vastavalt paigutatud, ei

olnud arvestatud dekoratsioonidele juhitava lavastuse valgust.

Suurt tähelepanu peab kunstnik-dekoraator pöörama ka sepa-lukussepa osakonna tööle, kui ta kasutab mingit mehhaniseeritud konstruktsiooni, mis peab transformeeruma, või kui on vaja tegevuse ajal laval muuta selle konstruktsiooni asendit. Asi ei seisne mitte ainult selle kohandamises või konstruktsiooni õiges töös, mis kuulub lavameistri kohustuste hulka. Näitejuhi ülesandeks on jälgida, kuidas see on tehtud, et säilitada selle konstruktsiooni leitud joont ja selgesti näidata selle osade rütmilist asetust, mida pidas silmas kunstnik, luues selle konstruktsiooni vastavale lavastusele, avades selle konstruktsiooni kaudu ettevalmistatava näidendi näitejuhiliku interpreteeringu.

Sellest, kas saavutab dekoratsiooniala osakonna konstruktsiooni värvuses selle või teise faktuuri tunde, oleneb antud stseenist saadava mulje terviklikkus, ja see peab tingimata huvitama näitejuhti. Seepärast peab ta koos kunstnikuga valvama tähendatud osakonnas dekoraatori poolt antud materjali valmistamise järele.

Näitejuhi ja kunstniku-dekoraatori märkusi ja näpunäiteid tehnilistel ja peaproovidel.

Ma jätan välja selle momendi näitejuhi töös kunstniku-dekoraatoriga, kui nad koos vaatavad üle osaliste grimmi ja kostüüme, sest nende märkused ja näpunäited lähtuvad otseselt sellest, millest ma kõnelesin eespool, puudutades tööd kostüümi, grimmi ja paruka kallal.

Tehnilisel proovil, kui nad mõlemad vaatavad üle kostüüme ja grimme ja nende märkused kirjutatakse abide poolt

üles selleks, et neid edasi anda kostümeerimise ja grimeerimise töökotta, on kohal muidugi ka osakondade juhatajad ja lavastamisala juhataja, grimeerijad, rätsepad, õmblejad, kingsepad, butafoorid jne. Nad panevad tähele seda, mis kuulub muutmisele, ja peavad nõu, kuidas tuleb parandada. Tähtis on arvestada osaliste märkusi ja teha kõik parandused, mis tunnistatakse näitejuhi ja kunstniku poolt vajalikeks.

Erilist kohta tehniliste proovide perioodil omavad niisugused proovid, kus seatakse valgustust. Kestev töö aparatuuri paigutamise, nende või teiste valgusallikate otsimise, värvilise valgustuse iseloomu, värviliste lampide gruppide suurendamise või vähendamise, pimendamise iseloomu määramise viis reostaadil või valguse silmapilkse väljalülitamise ajal — kõik see on erakordselt vastutav ja aeganõudev periood, mis võib kas hävitada dekoratsiooni või anda sellele maksimaalse ilmekuse.

Neil tehnilistel proovidel on tingimata vajalik mitte ainult kunstniku, vaid ka näitejuhi juuresolek, sest kunstnik, taotelles väga sageli huvitavat valgust, näidates hästi lavavormi, ei arvesta peasja, — et näidendi mõju kandub publikuni näitlejate kaudu ja need peavad olema valgustatud seal, kus see tegevuskäigu järgi on vajalik.

Kuid nüüd saabub tehnilistel proovidel teine moment valguse ajal, kui lavale ilmuvad osalised, grimeeritult ja osadele vastavalt kostümeeritult. Siis selgub, kas leitud valgus ei tapa kostüme, ei söö ära grimmi, kas pole vaja, nagu öeldakse, „paisutada“ valgust, s. o. anda algul valgust teatavas tugevuses ja siis seda suurendada, s. o. anda vaatajale võimalus näha pilti esialgu hämaruses või poolhämäruses, seni kui laval pole tegevus veel alanud sellise jõuga, nagu see teatavas punktis näitejuhi poolt tegevus-

käigu järgi on määratud, ja siis vaatajale märkamatuks lisada valgust.

Juba enne peaproove tuleb teostada iga pildi, iga akti monteerimise kõigi dekoratsioonide, seadeldiste, mööbli, butafooria, drapeeringute, valguse vahetusega, ent näitlejaita, et kunstnik teeks lõplikult kõik parandused etenduse välise kujundamise alal, leppides kokku lavastusalaga. Siis teostatakse täiendav vööpamine, saagimine, mööbli vahetamine, ülesehituse muudatus.

Lõppeks algab rida peaproove osalistega. Kunstniku osavõtt neist proovidest on samuti vajalik, sest koos osalistega, näitejuhiga, autoriga võttis ta osa etenduse loomisest kogu selle kallal tehtud töö vältel ja kannab teatavas osas vastutust lavalise teose kui terviku ideelis-kunstilise tõlgitsuse eest. Peaproovidel näeb näitejuht, milleks on kujunenud tema kavatsus, tema töö osaliste ja kunstnikuga.

Seepärast kirjutades tähelepanelikult üles kõik oma märkused ja pidades kunstnikuga nõu mitte ainult kujundamise küsimustes, ta kontrollib ka ennast, kas kõlab etendus nii, kuidas vaja, kas samasugune on ka kunstniku-dekoraatori mulje, kes koos näitejuhiga töötas kogu aeg autori teose idee leidmisel, mida neil mõlemal õnnestus näitlejate kaudu ümber valada lavalisse teosesse.

Nüüd, kus laval on osalised grimeeritud, riietatud kostüümidesse, tegutsevad selles või teises kujunduses, olles valgustatud nii või teisiti, muusikaliste või müraefektide saatel või nendeta, on lõplikult näha, kas on leitud õigesti või valesti rütm, tempo vastavalt välise vormistamise kõigile tingimustele, kas teatav pilt või vaatus läheb õiges võtmes, kas antakse hästi edasi antud lüli õhkkonda ja kas osaliste enesetunne on hea läbiva tegevuse edasikandmiseks, selle teose mõtte lõplikuks avamiseks, mis on kehastatud etenduses.

MÄRKMEID PRAKTILISTE TÖÖDE JUURDE LAVASTUSE PROJEKTI LOOMISEL.

Näitejuhtimise kursuses praktiliste tööde osas üliõpilastega kuulub tähtis koht harjumuste arendamisele ja teadmiste omandamisele lavastuse projektide loomise valdkonnas. Lavastuse projektiga või selle plaaniga käivad teatavasti kaasas planeeringute joonistused, aga kui üliõpilane oskab joonistada, siis ka eskiisid ja tingimata töömaketid.

Lavastuse projekt sisaldab eneses näitejuhi kavatsuse kokkuvõtet; seal esineb kogu etendust läbiva tegevuse ja pealisülesande määratlus; kogu etendus jagatakse näitejuhtimise lülidesse ja iga näitejuhtimise lüli tuum määratakse ära; pealeselle leidub seal õhkkonna kirjeldus, mida näitejuht hakkab taotlema iga akti või pildi jaoks, peategevlaste iseloomustus, põhimõtete ülesseadmine, millele ehitatakse massistseenid, kui neid kõnealuselises etenduses leidub, ja muidugi ka selle märkimine, kuidas lavastuse näitejuht kujutleb epohhi, kuidas kujuneb tema kujutluses olustiku ja kommete pilt, ja peamiselt, kuidas ta määrab kindlaks teose sotsiaal-poliitilise mõtte.

See lavastuse projekt ehk, nagu seda teisiti nimetatakse, näitejuhilik eksplikatsioon, on üheks tõsisemaks etapiks üliõpilastele näitejuhtimise kursuse läbivõtmisel.

Harilikult kogu kursuse käigu kestel iga üliõpilane teeb vähemalt kaks sellist näitejuhilikku eksplikatsiooni. Oma praktikas ma pidasin kinni järgmisest põhimõttest: juba esimese õppeaasta lõpul, s. o. teisel semestril, ma soovitasin kõigile oma kursuse üliõpilastele järele mõelda, missugune näidend neid kõige rohkem huvitab, ja katsetada koostada selle lavastuse projekt.

Esimestes vestlustes sellel teemal ma kutsusin üliõpilasi üles, et nad täiesti vabalt valiksid kõigist neile tuntud näidendeist ükskõik missuguse teose, hoiatamata neid, et üks või teine nende poolt valitud teos käib neile üle jõu. Ümberpöörduvalt, arutluse esimestes vestlustes sellel teemal kandsin ma oma vihikusse, mida ma päevaraamatuna iga üliõpilase töö iseloomustamiseks pidasin, kõik, mida keegi neist väljendas, ilmutades ennast kunstnikuna.

Teemade valik üliõpilaste poolt iseloomustas kõige rohkem nende maitset ja püüdeid. Motiveeringuis, miks neid huvitab nimelt see või teine näidend, avaldus tavaliselt nende maitse, kultuur, omadused, tähelepanu ja see, misugune muljete tagavara neil on.

Vestluse teisel perioodil, mida ma suunitlesin sel kombel, et üliõpilased ise tulid järeldusele, miks on vaja mõnikord loobuda oma esildustest, selgus, et selleks, et võrdlemisi lühikese aja kestel koostada lavastuse projekt ja lisada selle juurde makett, eskiisid, tarastuste joonistused, iseloomustus jne., tuleb liituda nende näitejuhilike eksplikatsioonide väljatöötamiseks väikestesse brigaadidesse. Üks tööplaan: nende brigaadide liikmed jagasid endi vahel projekti, töö osad, s. o. üks võttis enesele peale üldiste otsuste leidmist teose sotsiaal-poliitilise mõtte iseloomustamise, epohhi olustiku kirjelduse, teine — tegelaste kirjaliku või suulise iseloomustuse ja peakujude elulookirjelduse; kolmas — näitejuhtimise lülide ja tegevuse peajoonte kirjeldamise neis mängulistest punktides, mis olid planeeringus kindlaks määratud, ja kõneles osalt misanstseenidest; neljas tegi ettekande kujundamise kohta ja valmistas maketi või eskiisid.

Selline brigaad töötas esialgu üheskoos, arutades lavastuse plaani tervikut, mõtestades näidendisse kogutud materjali, arutades tegelaste iseloomusid, analüüsisid iga akti

või pildi tarastust, milledesse olid paigutatud koos aruteldud näitejuhtimise lülid. Ettekanded töö iga osa kohta võttis iga üliõpilane enesele üksikult.

Teine tööplaan: iga brigaadi liige võttis enesele ettekande lavastuse projekti kohta kõigis küsimustes, aga valitud näidendi ühe akti piirides, kusjuures siiski üks brigaadiliige tegi ettekande, milles ta esitas näitejuhtimise kava ja andis näidendi sotsiaal-poliitilise sisu iseloomustuse, samuti avas epohhi olemuse ja olustiku.

Tuleb märkida, et kui üliõpilased esmakordselt töötasid lavastuse projekti kallal, esitati neile vähendatud nõudeid näitejuhiliku eksplikatsiooni kirjutamisel. Näitejuhtimise lülide läbitöötamine, misantstseenide sisu iseloomustamine ja nende ehitus, selle motiveerimine, millega põhjendatakse tegelaste üleminekuid, mida näitejuht kavatseb esitada osalistele, kes asuvad neil või teistel mängupunktidel, — kõike seda määrasid üliõpilased vaid väga üldisel kujul. Juhatajale on tähtis, et nad aru saaksid, et see osa näitejuhi töös omab olulist tähtsust, ent on loomulik, et üliõpilased ise ei valitsenud veel seda näitejuhi töö keerulist osa.

Peale üliõpilaste ettekandeid, mida kuulasid pealt kogu kursusest osavõtjad, algasid vaidlused, millest võimalust mööda võtsid osa kõik üliõpilased, igal juhtumil need, kes omasid olulisi vastuväiteid projektile või ei saanud ettekandjalt talle esitatud küsimustele rahuldavat vastust.

Nende vaidluste käigus oli võimalus juhtida üliõpilaste tähelepanu nende vigadele või selle või teise olulise küsimuse mitteküllaldaselt tõsisele läbitöötamisele.

Tavaliselt ma ainult suunasin vaidlusi ja ainult kõige otsustavamal juhtumil segasin end vahele, püüdes juhtida üliõpilasi sellele, et nad ise oma vigade kohta selgusele jõudes parandaksid üksteist. Projekti lõpposas selle üles-

kirjutuse põhjal, mis mulle esitati, tegin ma parandusi, märkusi ja andsin näpunäiteid nii referendile kui ka teistele projekti arutlusest osavõtjale.

Teine lavastusprojekt, millega üliõpilane tavaliselt esines neljandal semestril, s. o. teise õppeaasta teisel poolaastal, oli tingimata tervikuna tema individuaalseks tööks.

Enamik üliõpilasi esitas oma eksplikatsioonid kirjalikult, ja tingimata igaühel neist oli lõpetatud makett või rida üksikute piltide makette. Enamik esitas ka kostüümide eskiisid; mõned muide märkisid ära vaid ikonograafilised materjalid, millele nad kavatsesid toetuda.

Andes näitejuhiliku eksplikatsiooni iseseisvale etendusele suhtusid üliõpilased täieliku vastutustundega lavastuse projekti iga osa kirjutamisse.

Üliõpilaste esitatud lavastuste projektid valmistati nende poolt kõige mitmekesisemate võtetega. Pean märkima, et oli juhtumeid, kui mõni üliõpilastest, esitades ilmselt ebaõnnestunud projekti, milles peitusid tema ebaõiged või ebaterved tendentsid, sai oma seltsimeeste poolt terava arvustuse osaliseks. Juhtus ka nii, et pärast referaadi ja maketi joonistuste esitamist, tarastuste ja üliõpilase poolt avaldatud misantstseenide iseloomust arusaamise demonstreerimist osutus vajalikuks minu viivitamatu vahelesegamine, et mitte külvata täitsa asjatuid kõhklusid või mitte kaasa aidata ebatervete tendentside arenemisele kursuste keskel. Ma osutasin selliseil juhtumel kogu kursusele referendi vigadele ja kahjulikule tendentsile, püüdes saavutada seda, et see oleks täiesti selge üliõpilastele, et see saaks vastava iseloomustuse referendi seltsimeestelt; veelgi täpsemalt kriipsutasin ma alla ja avaldasin kõiki võimalikke hädasohte, mis loomulikult oleksid pidanud järgnema, kui üliõpilane oleks jätkanud tööd selles suunas.

Siis referent tavaliselt palus luba teiseks ettekandeks uuel teemal, ja kui ta järgmises töös väljendas püüet käia õiget teed töös näidendi kallal, siis sai ta teise näitejuhiliku eksplikatsiooni põhjal loa jätkata tööd koos kogu kursusega.

Harilikult oli üliõpilaste tööde plaan lavastusprojektide kaitsmisel koostatud sel viisil, et kursus võis haarata teatri ajaloo mitmesuguseid epohhe ja žanre.

Ma ei nõudnud, et üliõpilane töötaks kõikide epohhide etenduste kallal ja teeks materjali põhjal ajaloolisi rekonstruktsioone; ma ei taotelnud sugugi eesmärki, et üliõpilased õpiksid tegema makette või tutvuma lavastamisvõtetega teatriajaloo läbilõikes. Veelgi enam, me ei lubanud üliõpilastel asuda niisuguste ülesannete juurde, kus nad oleksid pidanud ilmutama peamiselt teatriteaduslikke teadmisi. Mulle oli oluline arendada neis näitejuhilikku fantaasiat ja süvendada neis teadmisi näitejuhtimise tehnika alal, vastavuses meie kaasajaga.

Seepärast isegi juhtumil, kui üliõpilased võtsidki oma referaadi teemaks näidendi antiikaja repertuaarist, huvitas mind, kuidas nad seda näidendit kavatsesid teha maksimaalselt erutavaks kaasaegele vaatajale, ja sugugi mitte, millisel määral nad oskavad lavastusel kasutada oma teadmisi teatriajaloost. Järelikult ma ei pidanud vajalikuks mingeid arheoloogilisi tendentse lavastuses sellise töö juures näitejuhilikus eksplikatsioonis. Seepärast ma lihtsalt kustutasin kogu keskaegse teatri repertuaari. Mis aga puutub hispaania näidendesse või inglise repertuaari renessansiajastul, ja samuti ka commedia dell'arte repertuaari näidendesse, siis olid siin antud laialdased võimalused igale sellise projekti autorile varieerida ja kooskõlastada kaasaege teatri tehnikat sellega, mis osutus huvitavaks laenata valitud epohhi teatritl.

Üliõpilaste tööde plaan näitejuhilike eksplikatsioonide kirjutamisel koostatakse arvestusega, et iga üliõpilane või iga üliõpilase brigaad töötaks eri näidendi kallal. Ent ma pidasin võimalikuks tööd ühe autori rea näidendite kallal. Nii näiteks mitmed Ostrovski, Goldoni', Shakespeare'i, Molière'i näidendid olid lavastamiseks ettevalmistusel üheaegselt sama kursuse üliõpilaste käes. Nii võtsid üliõpilased ühel ja samal aastal läbi Goldoni' näidendi „Valelik“ ja „Mõisnik“, Molière'i näidendi „Tartuffe“ ja „Kodanlane aadlikuna“ jne.

Näitejuhtimise fakulteedi üliõpilased, asudes lavastusprojekti kirjutamisele, olid juba praktiliselt etenduse tehnoloogiaga tuttavad. Nad olid käinud teatris praktikal, neil oli läbi juba niinimetatud vaatluspraktika, s. o. nad olid tutvunud etenduse loomise üksikute protsessidega. Nad tundsid, kuidas toimub etenduse teostamine töökodades, ja nad teadsid, kuidas toimub tehniline monteerimine laval. Neile oli juba teada etenduse teostamise tehnika kuliside tagant ja nad olid juba tutvunud elektrotehnilise ala tööga. Kõik, mis kuulub butafooriasse, tehnilis-dekoraatsiooni alasse, kostümeerimise töösse, grimeerimisse, kõik, mis on seotud müraga ja etenduse muusikalise saatega, oli neile juba vaatluspraktika perioodil teatri laval näidatud.

Sellest hoolimata enne etenduse plaani läbimõtlemissel algust pidasin ma igaühega neist ettevalmistava vestluse — ma tutvustasin neid sellega, kuidas võib suunata oma mõtet ja fantaasiat selleks, et selle tagajärjel tekiks lavastuse ideekavand. Ma vestlesin nendega sellest, missuguseisse rühmadesse nad peaksid jagama oma esialgse plaani, mis on lavastusprojekti aluseks. Igaüks neist koostas nende vestluste tulemusena skemaatilise konspekti, mille ta hiljem läbi

mõtles, mugandades seda oma teemale, ja igaüks üksikult, ja vahel kogu rühm konsulteeris minuga.

Kõige tõsisemaks küsimuseks oli kõigile — missugune on ideekavandi tekkimise protsess, kuidas peatuda sellel, et antud näidend saaks vastava näitejuhiliku interpretatsiooni, mis tähendab valitud näidendist omamoodi arusaamist ja seda, kuidas edasi anda oma arusaamist lavastusplaanis, kuidas muuta näidend selle kirjanduslikust liigist lavaliseks teoseks, kuidas õppida mõistma ja nägema kirjanduslikke kujusid lavalises tegevuses, kuidas kirjanduslikest repliikidest näha lavalisi asendeid ja tegevusi ja mil kombel on kõige õigem lavaliselt voolida neid tegevusi nende või teiste misanstseenide kaudu.

Töö selles etapis tuli üliõpilaste tähelepanu juhtida neile vastavaile näiteile etendustest, mida parajasti mängiti. Üliõpilased õppisid nägema etendusi näitejuhi silmadega, esitades pärast nende etenduste vaatamist rea küsimusi.

Tavaliselt pärast kollektiivset teatri külastamist üliõpilaste poolt ei olnud neil ühist arvamust. Arutelles mitmesuguseid vaatekohti näitejuhtimise ja näitlemise kunstile, arutelles seda, kuidas kõnealune teater interpreteeris lavalises tegevuses tema poolt valitud autorit, üliõpilaste teadvuses kujunes järk-järgult võime lugedes kirjanduslikku teost näha seda näitejuhi silmadega.

Pärast seda, kui lõppes konspekti määratlemise etapp kavatsetava lavastuse projekti kirjutamiseks, tekkis igal üliõpilasel valitud näidendi kohta rida küsimusi. See oligi igale üliõpilasele kõige vastutusrikkam loominguline periood. Nad astusid esmakordselt loomingu teele, hakkasid endas tunnetama autori teosega kokkupõrkavat omaenda individualiteeti. Neile näis kõik olevat raskusi tekitav: kuidas ühendada oma teadmisi olustiku ja eposhi valdkonnas

autori stiiliga; kuidas, kaotamata näidendis tegutsevate elavate inimeste tunnetamist, anda edasi kirjaniku kogu individualiteedi täiuslikkust; kuidas, püüeldes realistliku, tõepärase kunsti poole, kujutades neid ümbritsevat elavat elu, seda siiski mitte alla viia naturalismini, fotografeeringuni; kuidas saavutada teatraalsust ilma kujude ja üksikute elavate isikute tegevust teatraliseerimata.

Uudseks oli üliõpilaste töös näitejuhiliku eksplikatsiooni kallal oma tulemuste ja tähelepanekute kirjapanek sel moel, et see ühelt poolt täielikult väljendaks nende töö kogu protsessi, teiselt poolt aga oleks kirjutatud nii, et kui neid materjale tuleks esitada teostamiseks teatri kollektiivis, nad ei lämmataks ära näitlejate, dekoraatorite fantaasiat, et nad oleksid kirjutatud teatri keeles.

Lõppeks saabus töös projekti kallal viimane moment — projekti kaitsmine. Siin, nagu ma juba tähendasin, oli vaja saavutada, et üliõpilaste vahel valitseks tõeliselt seltsimeheliku kriitika õhkkond, et omades teadmiste küllaldast tagavara ja veendumust oma positsioonide õigsuses, üliõpilased oskaksid end kaitsta ja kallale tungida neile, kes neid kritiseerivad.

Oli vajalik saavutada seda, et kogu kursus täiesti usaldaks oma juhatajat, et ta oleks neile autoriteediks ja et arutlemise protsess ise sisendaks üliõpilastele vastava huvi ja julge meeoleu. Lühidalt, õhkkond, mis kannaks eneses arenenud kunstilise maitse jooni, aga ühtlasi oleks võistluseks sellel alal, peab olema kogu kursuse tööde põhialuseks.

Niisiis üliõpilased, töötades näitejuhiliku eksplikatsiooni probleemi kallal, omandasid puhttehnoloogilisi teadmisi näitejuhtimise kunsti alal, õppisid kasutama materjale, mis

aitavad etendust luua, ja — mis peab — töötasid endas välja kunstnikke, loomingulise fantaasiaga inimesi. Kõik see kokkuvõetuna vormis järk-järgult nende individualiteeti. Lavastusprojektide arutlemise menetluses aga omandasid nad enda kallal töötamise meetodeid, võtteid kasvatada endas kunstnikku.

TÖÖ LAVAMEISTRIGA

Etenduse monteerimine.

Enne kui üle minna reale küsimustele, mis on seotud sellega, kuidas otsutada lõplikult selle või teise tarastuse plaan, tuleb näitejuhi töös lavameistriga osutada reale küllaltki keerukaile toiminguile, mis näitejuht peab teostama ettevalmistavalt, nagu oleksid need teetasanduseks sellele või teisele lavastusele.

Näitejuhti ei huvita mitte ainult kaasajase lava sisseseade või ehitustüüp, kuigi need küünivad kõige keerulisemate tehnika täiustamise sätutusteni, vaid ka lava ehitustüübid euroopa vanades ja ida teatrites. Huvitavate lavaliste väljenduste otsinguis kavatsetud näidendi ilmutamise plaanis vilksatab väga sageli näitejuhi fantaasias rida kujusid. Ta tunneb ja rekonstrueerib oma kujutluses, toetudes reale uurimustele sel alal, antiik-kreeka ja -rooma teatri, keskaja teatri, renessansiajastu teatri (inglise, itaalia, hispaania) commedia dell'arte, jaapani „Kabuka“ teatri, hiina teatri jne. lavastusi.

Näitejuht joonistab oma kujutluses iga teatri lava ehituse erijooned, nende sisseseaded, lavalised võtted, mis on tüüpilised igaühele teatreist, kuidas sellisel laval kulges

etendus, olenevalt lavalist ruumi kasutavast sellest või teisest organisatsioonist.

Aga eelkõige peab näitejuht hästi tundma seda lava, millel ta alaliselt töötab. Ta peab teadma, mis sellel olemasoleva tehnilise sisseseade juures võib teha, ja püüdma kõiki selle võimalusi ära kasutada.

Sellest nähtub, miks tema töö lavameistriga, kogu lavastusala kollektiiviga, kes töötab lava all ja lava peal, võib temale erakordselt palju juurde anda, võimaldab hoiduda reast eksimustest, võib viia huvitavaile otsuseile kava lavalisel teostamisel. Lava sisustamise küsimuses huvitavad näitejuhti peamiselt selle tehnilised võimalused.

Muidugi osa lavastusi teostub tubades või kardinais, mängupunktide lihtsate planeeringute juures, ilma suuremate ümberehitusteta ja kindla aktide arvuga (kolm, neli, viis). Aga pealeselle esineb meil teatris suurel hulgal mitmesuguseid lavastusi, millede teostamisel tuleb mitte ainult rangelt läbi mõelda keerulise monteeringuga piltide vaheldus (siinjuures peavad vaheajad olema ajalisel minimaalsed), vaid ka mitmesugused murdpinnad või mitmesuguste poodiumide (tellingute), tõmmikute, blokkide, vajukite korraldamine jne., millede abil näitejuht loob fantastiliste, keeruliste lavastuste efektide illusiooni. Nende näidendite tehniline teostamine võib olla mitmesugune. Maailmiseks lahenduseks on vajalik üks sisseseade, konstruktsiooniliseks — teine. Oletagem, et näitejuht ja kunstnik kavatsevad etendust illusoorseil võtteil, andes tõepärased mägede kokkuvarisemised, laevahukkumised tormi ajal, lainete murdumise või silla varisemise kuristikku publiku silme ees, kõnelemata veel mitmesuguseist „moondumistest“ — õhulendudest, tärkavast metsast, kaduvaist linnadest või lossidest jne., või kavatsevad kõike seda näidata tinglikult,

mingi impressionistliku võttega. Siin oleneb juba kõik lava-meistrist: kas ta oskab seda teha ja kuidas ta korraldab lava tehnilised vahendid selleks, et õnnestuks näitejuhi lavastusplaani.

Lava tehniline sisseseade ja selle kasutamine näitejuhi poolt.

Teatrihoone jaguneb lavaks ja lava teenindamisruumideks; need on näitlejate riietumisruumid ja jooksvat etendust teenindavad töökojad, jooksva repertuaari dekoratsioonide laduruum, — ja vaatesaaliks ühes vaatajaid teenindavate ruumidega — fuajee, koridorid jne.

Vertikaalses läbilõikes jaguneb lavaruum kolmeks peaosaks: lava põrand, ülemine osa, kus asuvad rõdud, ülemineku sillakesed ja nõõrlagi (ülemine lava), ja alumine osa, kus asetseb lavaalune ruum (alumine lava). Horisontaalses läbilõikes jaguneb lava eeslavaks (kusjuures eeslava üsna sageli ei ulatu kaugemale vaatajatesaali); pärislava ja tagalava, mis laiuselt võrdub lavaavausele. Pärislava (pöördlava või püsivlava) kummalgi küljel asuvad külglavad.

Kui teatris pole pöörlevat või ümberpaigutatavat lava, s. o. kas „pealepandavat ketast“, mis pöörleb ratastel mööda lava põranda pinda, või sisseehitatud pöördlava, mis võtab enda alla mitte ainult pärislava põrandapinna, vaid ka kaks korrust lava all; kui teatris pole hüdrauliliselt töötavat tõstukvajuk lava, või pealeveeretatavaid vankreid (platvorme), mida võib koondada pärislava pinnale või tagasi tõmmata külglavadesse või tagalavale eriliste seadeldiste abil, — siis me töötame vanamoodi ehitatud „lavakarbis“, mis on raja-

tud kulisside süsteemile maalilis-perspektiivseks kujundamiseks.

Kui näitejuht, kes töötab väikesel laval, tahab kasutada arhitektuurset kujundust, rakendades selleks tellingute, podiumide, plastiliste esemete, mängupindade jne. süsteemi, et muuta lavapinna profiili, siis tuleb tal ehitada dekoratsioon ühele, vähesel määral muutuvale seadeldisele, mis jääb püsivaks kogu etenduse ajaks, või vastasel korral tuleb tal kulutada palju aega ja lavatöölise füüsilist jõudu nende arhitektuursete seadeldiste vahetamiseks.

Muidugi on soovitatav parim tehniline lavaseadeldis, selline, mis vastaks lavastuslikele võtteile ja näitejuhi lavaliste tööde iseloomule.

Iga selline võte vajab teatavat lava mehhaamilist seadeldist. See seadeldis, mis on arvestatud maalilis-perspektiivseks kujundamiseks, ei kõlba naturalistlikeks tarastusiks ehitatud tubade, ehitiste ja muude rakendusel välispildis või kinnises ruumis, plastiliste dekoratsioonide või plastiliste seinte, akende, uste ja muu jaoks. Lava seadeldised, mis on arvestatud naturalistlikuks kujundamiseks, pole sobivad kujundamiseks, millele näitejuht kavatseb anda tingliku iseloomu või tahab anda laval plastilisi ruum-dekoratsioone, ent siiski ilma igasuguse naturalismi lisamaiguta, omades suurt lavalist pinda ja võimalusi kasutada neid plastilisi ruum-dekoratsioone seda joont mööda, mis läheb rambi juurest tagalava sügavusse.

Sellisel kujundamise lahendamisel ei rahulda pöördlava mingil kombel, vaid segab ainult. Samal ajal naturalistlikule dekoratsioonile, kui on vaja kujutada üleminekut toast tuppa, kui tegevuseks on vaja väikest lavalist ruumi „tõeliste“, peagu muuseumlike, laval kujutatavat olustikku ja elu-olu iseloomustavate esemetega, on pöördlava väga so-

biv ja rahuldab täielikult kõiki efekte, mis olenevad naturalistliku kujundamise ülesandest.

Harilikult näitejuht, olles tähelepanelikult tundma õppinud lava, millel ta töötab, mitte ainult teab väga hästi portaalid mõõtu, s. o. lava ava „peegli“ laiust ja kõrgust, lavapinna kasutatavat sügavust, vaid ta teab suurepäraselt ka, milline on külglava maht, mida võib kasutada nende või teiste kujundamise elementide ettevalmistamiseks, vastavalt näitejuhi poolt selleks või teiseks lavastuseks tarvitatavale võttele.

Näitejuhti huvitab loomulikult, kas lavapõranda pind on küllalt paindub, s. o. kas sellesse on ehitatud mehhaanilised laskuvad ja tõusvad nelinurksed platvormid (vajukid), kui võrd kiiresti need hüdraulilisel süsteemil mehhaniseeritud pinnad laskuvad lavaalusesse esimesse allruumi, sest et elektriseadeldis, nagu teada (isegi kui on võimalik vahetada 2—3 kiirust), ei kindlusta kunagi sujuvat laskumist või tõusmist.

Kui lava põrandas on vajukid, mis võimaldavad igas soovitav kohas langetada või tõsta osa lavapinda, annab see maksimaalsed võimalused lavalise ruumi ärakasutamiseks. Kui laval üldse puuduvad luugid, tuleb need sisse lõigata ja katta plaatidega selleks, et võimaldada sellest või teisest kohast tegevuse käigus vajalikku laskumist lava alla. Selleks on vajalik lavameistri keeruline eeltöö lavatöölis-tega.

Tervel real juhtumel puuduvad näitejuhil tehnilise puudulikkuse tõttu võimalused teostada oma kavandit laval, näit. kui lavaalune ruum on liiga väike ja seal on võimatu liikuda isegi küürakil, kõnelemata võimalusest paigutada sinna mingi poodium, mis on seoses laval asetseva sisseseadega.

Näitejuhi lavastuslikus töös on oluline mahukate külglavade „taskute“ olemasolu. Tervet rida kavatsetud muudatusi on võimatu teostada, kui lava külgedel pole küllaldaselt ruumi. Kui aga sellised külglavad on olemas, võib seal vankritel (lukkplatvormidel) ette valmistada osa dekoratsioone, mis siis mõlemalt poolt lavale lükatakse; seal võib valmis asetada ratastel liikuvaid sirme või liikuvaid plaate, et pildi muudatuste puhul, lavalise pinna uuel tarastamisel neid asetada sellele või teisele märgitud paigale; seal võib valmis seada mööbli ja butafooria, et seda kiiresti lavale ulatada, häirimata osalisi sagedaste vaheaegadega või lühikeste antraktidega; sinna võib asetada orkestri, koorid, müra-aparaadid; seal võib, kui ruum lubab, eraldada osa lavast, katta selle isegi laega, et saavutada neid või teisi müra- või muusikalisi efekte neis eraldatud paviljonides. Lõppeks plastilised dekoratsioonid vajavad küllaldselt mahukaid „taskuid“ ja tagalava, sest tagalava või „taskute“ puudumisel on võimatu rakendada etendust plastiliste dekoratsioonide vahelduva vahetamisega, pikendamata vaheaegu ja avamata tagaseina avaust dekoratsioonide viimiseks õue.

Pealeselle on väga tähtis, et lava põrand oleks selline, et rattad, millel liiguvad vankrid, sirmid ja plaadid, ei satuks pragudesse ja liikumine ei peatuks. Näitejuhile on väga tähtis, kas lavameister hoiab põranda heas korras, kas ta remondib seda, ja hoolitseb, et lava pind oleks tasane ega nagiseks, sest see mõjub etendusele väga halvavalt.

Mitte vähem tähtsaks asjaluks on samuti ka see, milline on lava portaal ja kui palju see enda alla võtab kasulikku ruumi, millel võib ehitada misanstseene. Näitejuht peab kohtanduma selle või teise portaali iseloomuga ja olenevalt portaali raamist alustama kas rambile lähemalt või kaugel-

malt planeeritud kohti. Ma ei kõnele neist juhtumeist, kui uusima konstruktsiooniga teatris näitejuhil on kasutada liikuv, s. o. koonduv ja lahtikäiv portaal.

Väga oluline on eeslava olemasolu või puudumine. Rida lavastusi eeldab üksikute stseenide mängimist kinnise peaesriide ees. Siis loomulikult on eeslava orgaaniliselt vajalik, ja kui seda pole, ehitatakse see ajutiselt alatise lava ette.

Eeslava etendab näitejuhile erakordselt olulist osa. Muide mõned näitejuhid eitavad põhimõtteliselt eeslava vajadust, oletades, et see on „teatraalsus“ (eeslava aga viib alati teatraalsuseni), rikub lihtsust, rangust ja tõsidust, mida nad oma lavastustes taotleavad.

Edaspidi tuleb peatuda sellel, missugune tähtsus on eesriide iseloomul, olgu see siis alatine või teatavaks lavastuseks tehtud eesriie, mis sel korral on kinnitatud alatise eesriide taha. Lahtikäiva või tõusva eesriide iseloom, selle liikumise iseärasused (voolavus, kerge kiirendus või liikumine ilma näitejuhile vajalike nüanssideta) — see kõik on samuti määratu tähtis näitejuhile arvessevõtmiseks lava sisseseade tundmaõppimisel.

Lava sügavuse ja külgede suhtes tuleb näitejuhil teada, kas on olemas kaares horisont ja missugune on panoramaikälk horisondi liikumiseks horisontaalses suunas lava ühelt poolt teisele, kui nõõrlae alla riputatakse raudne seadeldis, mis on horisondi kaaretaoliseks käiguks.

Ma ütlesin, kui teatris on olemas hea elektriseseade, siis on näitejuhil kasulik omada kõva ringhorisonti, sest sellega on võimalik projektsiooniaparaadi abil anda igasuguseid valgustusdekoratsioone: tihe mets või metsik mäGINE maakoht võivad äkitselt muutuda uhke lossi sisemuseks, kaasaegse linna suurist tänavaist võivad saada inimlage-

dad lauskmaad või kõrved, tööliskvartaal või šaht või mäe-kaevandus võivad muutuda lahinguväljaks jne. Pealeselle annab ringhorisont eriliste valgustus-aparaatide abil mõõtmatu sügavuse, millesse näitleja võib eemalduda, kadudes vaataja vaateväljalt, või kogu lava võib täituda erisuguse tugeva või kahvatu võnkeliselt lainetava või voolava värvilise valgusega, ent tugevad „vihkvalgustajad“ võivad üldisse värvilise valguse miljöösse lõigata siin ja seal vajalikke laike, milledesse näitejuht asetab terveid stseene, mis kaovad ja ilmuvad olenevalt sellest, kas „vihkvalgustajad“ lülitatakse sisse või välja.

Lõppeks tutvudes lava sisseseade elementidega tunneb näitejuht huvi, kuipalju on ülemisel laval tõstekange rippuvate dekoratsioonide jaoks. Igale plaanile võib mahutada kaheksa kuni kaksteist sellist tõstekangi, kuhu kinnitatakse ühed või teised dekoratsioonid. Omades viis, kuus või seitse plaani on näitejuhil suuri võimalusi selleks, et koristada osa kujundusest üles ja just sellega vabastada laval ruumi näitlejate ja teenindava personali tegevuseks. Näitejuht võib saavutada seda, et mitte ainult laed, tentid*, sofiti katted**, kaared jne., vaid ka terved kujundamisosad tõstetakse üles või lastakse alla vastavalt tegevuse käigule. Dekoratsioonide selliseid vahetusi võib teha ka valgustatud vaheaegadel täie valguse juures vaatajate silme all, kui lavastus on nii kavatsatud.

Kõigi muinasjutuliste lavastuste jaoks vajalikud efektid, fantastikaelementidega näidendite jaoks — muutumistega, hajumistega, lendudega, mida esineb suuremas osas ooperis, ballettides, kus on vaja kujutada merelaineid, päikese-

* inglise tent, ülalava kate.

** ülemine abidekoratsioon, ülalava mehhanismi varjamiseks.

ja kuutõusu, koske, pilvede liikumist, põlevast majast või maalt väljuvat leeki, üleskerkivaid metsi, möödaliikuvaid varemeid ja mägesid, — saavutatakse tavalise teatri masinavärgi abil.

Muidugi on näitejuhile kõige väärtuslikum, kui sel alal ilmneks huvitav leidlikkus. Enamik võtteid, millega saavutatakse loeteldud efektid, on mitusada aastat vanad. Siiski võib sellel alal leiutada nii mõndagi uut, võrreldes sellega, mis on üksikasjaliselt kirjeldatud raamatuis, kus iseloomustades laval kasutatavaid efekte jutustatakse, millise primitiivse lavaehitusega on seotud see või teine ülalloeeteldud efektide leiutamine.

Näitejuht peab tingimata õhutama lavameistrit ja lavatööliste kollektiivi uute võtete leiutamisele masinate alal, traditsioonide ja vanade lavaharjumuste kütkest loobumisele.

Kavatsetud kujundamisel näitejuhi ja lavameistri poolt tehtud lava mõõtmine ja tarastamine.

Maketi põhjal tehakse joonised. Kuid enne kui neid lõplikult kinnitada ja anda dekoratsioonide ateljeesse ja tiseritöökohta nende järgi kujundamise väljatöötamiseks, on vaja veelkord laval üle mõõta kõik kujundamise osad, viies need üle maketi mastaabilt lava mõõtudele.

Kui mõõtmine on tehtud ja lavameister andis korralduse ära märkida, on vaja laval järele vaadata tarastust, mis on tehtud teisist näidendeist päritolevaist mitmesuguseist dekoratsioonidest või esemeist, konstruktsioonidest, ustest, plankudest, laudadest, treppidest, et tekiks sama lavaline ruum vertikaalses ja horisontaalses läbilõikes, mis kunstnik-dekoraator on komponerinud maketis. Seejärel on vaja asetada

kõik vähemad ja lahtised sisustuse detailid, mida vajatakse laval: kui see on tuba — toolid, lauad, diivanid jne.; kui see on eksterjäär — trepiastmed või kivid, puutüved, aiad, väravad jne.

Kui kõik see on asetatud, on vaja vaadata, kuidas see kõik välja näeb vaatesaalist, arvestades, kas näitejuhile on nähtavad vajalikud mängupunktid vaatesaali igast kohast, kas osalistele on mugav liikuda või seista laval, kas väljumised on mugavad, kas on õigesti paigutatud plastilised esemed, millede juures võib ehitada neid või teisi misanstseene, kas kõik kokkuvõetult vastab kogemustele, mis näitejuht töös osalistega proovidel on saavutanud. Soovitav on neile proovidele kutsuda ka osalisi, kui näidendi proovid leiavad aset juba misanstseenides, kuigi proovid ei toimu veel laval, vaid prooviruumis. Kõik märkused ja tähelepanekud, mis tehakse, annavad kaaluvat materjali edaspidiseks tööks etenduse kallal.

Tarastusega tegelemisel on eriti tähtis arvestada märkusi, mida teeb lavameister etenduse maketi ja näitejuhi kompositsiooni valmistamise kohta.

Oletagem, et kunstnik on suurepäraselt kujutanud eskiisil esiplaanil vanade varjurikaste puudega väheldase platsi, mis viie meetri kaugusel rambist lõpeb järsakuga ja langeb kümneid meetreid sügavaks kuristikuks, mille põhjas jookseb loogeldes laia hiilgava lindina horisondini jõgi, aga jõe teiselt kaldalt paistavad põllud, külad ja edasi metsa must võond. Tähelepanuväärne eskiis. Valgustus, perspektiiv ja puude, esemete ja vaevalt horisondil nähtavate hütide proportsioonid on meisterlikult valmistatud. Ja maketis on kunstnikul see kõik väga hästi õnnestunud.

Kui see tarastuses viiakse üle lavale, näitab lavameister, miks kõik see, mis eskiisis ja maketis oli nii suurepäraselt

tehtud, laval välja ei tule. Esiteks, ja see on peaasi, mas-
taapide suhet, mis kunstnik saavutas eskiisis, on laval või-
matu saavutada, sest laval määrab kõik inimene. Kui kümme
korda kõrgem ja oma massiivsusest suurem puu jätab ini-
mese enda varju, siis näitleja kaob täiesti. Kui kunstniku
poolt näidatud viie meetri tagant lastakse alla luuk, mis
peab tunduma kuristikku langemisena, siis ei saa seda süga-
vamale lasta kui esimese all-lavani. Kuid rõdudelt on suu-
repäraselt näha väike vahemaa ja lahtise luugi laius ja
sügavus; ja lava sügavus on selline, et vahele või pano-
raam, millele on maalitud kaugus teisel pool jõge ja hori-
sondini küündiv hiilgav jõelint, paistavad rõdult vaatajale
väga lähedastena.

Ja kõik see, mis eskiisil ja maketis oli nii huvitav, osutub
laval toorelt teatraalseks. Siis soovitab kunstnik lasta alla
sellele plaanile, kus asub avatud luuk, mõned tüllist katted.
Kuid nende tüllide allalaskmise tõttu, millede kaudu
saab vaataja küll kauguse ja kuristiku mulje, muutub
kujundamise iseloom, ja reaalne mahlakalt maaliline
pilt, mis hästi vastas teose mõttele, omandab koguni teise
ilme.

Siin algabki lavameistri väga vajalik leiutuslik ja konsul-
tatiivne töö, kui ta aitab saavutada seda, et kujundamine
teiste vahenditega annaks sama tunde, mida taotlesid kunst-
nik ja näitejuht. Või lavameister ütleb, et vaja on kasutada
kombineeritud meetodit, maalilist ja plastilist võtet; või olles
nõu pidanud valgustajaga, hakkab otsima mingeid võtteid,
et saavutada panoraami illusiooni. Lõppeks ta hakkab soo-
vitama pöörata dekoratsiooni teisiti, võtta seda teises rakur-
sis, näitab, kuidas asetada poodiumid, kuidas järk-järgulise
poodiumide pinna tõstmisega või kallutamisega lava süga-
vuse suunas võib saavutada seda, mida tahavad kunstnik ja

näitejuht; kuidas kohandada näiteks siia asetatud allaviiva trepiga paviljoni nii, et katta nendega lava pinna konstruktsioonis leiduvaid defekte jne.

Selliseid näiteid võib tuua kümneid. Aga seegi näide iseloomustab vajalikul määral lavameistri töö tähtsust tarastamisel.

Aktide ja piltide sobitamine, külgede ja ülalava töö organiseerimine kiireil vahetustel; kujundamise osade ümberpaigutamise võtete ja iseloomu leidmine.

Kujundamise osade kohandamine, nende osade liitmine, märgete kandmine pörandakattele või vahetult pörandapinnale, selle või teise süsteemi tugilattide kohastamine jne. — kõik see töö tehakse harilikult ilma näitejuhi ja kunstniku osavõtuta lavatöölaliste poolt. Ent monteerimistöös etenduse kallal on siiski näitejuhi ja lavameistri vahel koostöö periood, kui kõik need just nagu puht-monteerimisküsimused, mis puutuvad lavatöö tehnoloogilisse töösse, leiavad näitejuhi poolt arvestamist.

Kuigi tarastuse perioodil näitejuht suhtub küllaldaselt tähelepanelikult sellesse, kuivõrd peamised mängupunktid on toodud lava servale, kuid alles töö perioodil osalistega saab näitejuhile vahenditult laval selgeks, kas need peamised planeerimiskohad ei tiku vaatajaile liialt ligidale või on need tõrjutud liiga kaugele taha või liialt kõrvale külgedele.

Näitejuht näeb proovide perioodil ülihästi osalisi laval, saab aru, kas teatav stseen on raskesti või kergesti mängitav, oletame, et teda on erakordselt tähtis asetada kujundamise mõtte järgi kas vasakule või paremale poole. Ja

muutmata oluliselt tarastust ta määrab siiski külgede lõp-liku vahekorra või lavaruumi tagumise osa, millel areneb tegevus, nii et talle vajalikud planeeritud kohad satuvad nimelt sinna, kus osalistel on kõige parem arendada vaja-likku tegevust, ja sinna paigutatakse täiesti loomulikult ka misanstseeni järgi vajalik mööbel.

Selleks et etendusel ja isegi peaproovide ajal ei juhtuks nende mängupunktide segiminekut, et osalised ei tunneks end ebamugavalt ega määriks teksti, peab näitejuht oma silma nende monteerimisproovide ajal valvel hoidma, kui teostub kujundamise osade lõplik sobitamine.

Näitejuht määrab võtte, mille abil mängitakse kogu lavas-tus, s. o. talle on vajalik, et misanstseenid oleksid ehitatud nii, et näitleja, peaaegu vahetamata mängupunkte, täpselt kindlaksmääratud planeeritud kohtades võimalikult täis-väärtuslikult annaks edasi autori teksti ja sel moel autori „sõna“ etenduse tegevuse arenemiseks valitud võttes män-giks maksimaalset osa.

Näitejuhi töösse lavameistriga kuuluvad ka kujundamise osade sobitamine, akende, uste, treppide või mingite tust-talike pindalade lõplik kinnitamine, mis on seotud osaliste paigutusega. Tundes misanstseeni joonistust ja kostüümides osaliste liikumise joonistust peab näitejuht täpsustama ja kinnistama kujundamise osade paigutamist või nõudma lavastusosakonnalt nende ümbertegemist, olenevalt sellest, kuidas näidend on proovidel lõplikult kujunenud ja kuidas näitlejale on kasulikum kas liikuda või seista liikumatult vastava dekoratsiooni osa juures.

Iga näitejuht teab, kui tähtis on, et lavatöölised mitte me-haaniliselt ei täidaks korraldusi, vaid aru saades näidendi sisust ja iseloomust, aitaksid kaasa, eriti kiireil pildivahe-aaegadel, etenduse rütmile.

Väga tähtis on, kui etendus kulgeb sirmides või kardinais, et need sirmid ulatatakse kätte, lükatakse edasi ja kinnistatakse antud pildile vajalikul joonel niimoodi, et selles tunduks kindlat kätt, enesekindlust. Samuti tähtis on sirmide või eesriiete vilunud ümberpaigutus tegevuseks vajalike käikude jaoks, et ei oleks mingit segiminekut ja iga tööline ei ootaks ainult „ala vanema“ signaali või käteenäitamist, vaid liiguks laval repliigi järgi vajalikus suunas.

Olulist tähtsust omab eesriiete liikumise süsteem, mis on kinnitatud kas liikuvate kangide või rõõbaspuude külge, rangelt teatavas järjekorras asetatud rõngastega, mida läbivad nõõrid; kangide ümberpaigutamine erilisi „teid“ mööda hakkab samuti muutma üksikute piltide ja stseenide iseloomu, milledesse osalised ise, butafoorid või lavatöölised kannavad üksikuid esemeid, vormistamise plastilisi ja maallilisi osi. Sellise eesriietega või eriviisil kinnitatud kardinatega kujundamise juures on parema ja vasakpoolsete ning ülemiste lavatööliste töö erakordselt vastutusrikas.

Selleks et saavutada sellises kujundamises selgust ja pidevat tegevust, selleks et kiiretel vaheaegadel üksikud muuted ei takerduks, peab näitejuht väga tähelepanelikult ja rangelt koos lavameistriga lava mõlemate poolte ja ülalava kogu töö läbi proovima, et lavatöölised saaksid aru, mida näitejuht etenduses taotleb.

Võib tunduda, et see, kuidas liigub teatava lavastuse jaoks eriliselt valmistatud eesriie, on etenduse suhtes kõrvalise tähtsusega asjaolu. Kui aga vaadata sellele näitejuhi silmaga, siis osutub see väga oluliseks; samal ajal on eesriide liikumine ainuüksi sellest, kuidas see tehniliselt on rakendatud ja kuidas lavameister on välja õpetat-

nud need lavatöölised, kes juhivad seda eesriiet. Eesriide liikumine võib olla voolav, käratu, kergesti alistuv seda käsitsevale töölisele. Eesriiet võib kokku või lahti tõmmata nii aeglaselt kui ka kiiresti, kuid siiski tõukeita ja voltideta, et see ei paisuks purjeks, ei hakkaks lehvida, ei haaraks lava äärt mööda liikudes esemeid ja inimesi. Kõigeks selleks leidub rida tehnilisi vahendeid. Kui näitejuht kõigesse sellesse suhtub nõudlikult ja teda huvitab see kõik näiden- dist terviku mulje saamise eesmärgil, siis lavameister kogu talle alluva kollektiiviga hakkab töötama innukalt, tundes, et lavaliselt kehastatava etenduse tehniline külg on vahetult seotud selle teose kunstilise mõttega.

Sel juhtumil, kui näitejuhi lavastuse plaanis seisab kujun- damise üksikute osade mehhaniseerimise nõue, omab lava- meistri töö erakordselt vastutavat iseloomu. Mõned tehni- lised proovid omavad sellisel korral mitte vähemat tähtsust kui peaproovid osalistega.

Jättes kõrvale küsimuse, kuidas lavastamisosakond puht- tehniliselt saavutab all- või ülalaval eriliste „teede“ ehitamist, mida mööda dekoratsiooni ümberpaigutatavad osad hakkavad liikuma, missuguste liigutajate abil või kuidas üksikuil juhtumel käsitsi muudavad laval oma asendeid dekoratsiooni ümberpaigutatavad osad, tuleb rõhutada, et näitejuhile omab väga suurt tähtsust, kas seda tööprotsessi on vaja alla kriipsutada või lavastus-osakond varjab seda protsessi, et saavutada selle või teise illusiooni muljet. Ole- nevalt seatud ülesandest taotleb näitejuht lavastuse kujun- damise osade ümberpaigutamises ühe või teise võtte täius- likemat tehnikat.

Mööbli, butafooria, rekvisiitide ja drapeerija töö kontrollimine näitejuhi poolt tehnilisel proovil.

Lavastuseks valmistatud mööbli, butafooria, drapeeringute jne. kontroll laval kuulub samuti näitejuhi töösse lava-meistriga ja lavastamisosakonnaga ja on tehniliste proovide olulisemaid osi.

Ma kõnelesin juba, et näitejuhil koos kunstnikuga tuleb jälgida, kuidas üksikuis töötubades eskiiside järgi valmistatakse esemeid, mis on määratud kõnealuseks etenduseks. Siiski iga ese üksikult võib olla ülihästi valmistatud ja täielikult vastav kunstniku eskiisile, ent laval koos teiste esemetega, dekoratsioonidega ja veel vastavalt valgustatud, kõrvuti vastavaisse kostüümidesse riidetatud näitlejatega võib osutada kas mõttetuks või lihtsalt mitte selleks, nagu seda enesele kujutlesid kunstnik ja näitejuht, võttes seda töötubades vastu. Seepärast ongi alguses osalisteta ja pärast proovidel kostüümides ja grimmis osalistega vajalik kontrollida mööblit, butafooriat jne., et veenduda, kas pole viga, ja järelikult, missugused parandused on hädapärased, enne kui etendus lastakse peaproovini.

Me teame väga hästi juhtumeid, millal kunstnik, olles väga leidlikult mõtelnud eskiisi või maketi, veelgi rohkem, — vastates suurepäraselt etenduse kogu välise kujundusega teose sisemisele mõttele, valmistab sellise mööbli, mis, kui see on täielikult asetatud lavale, antud aktis või pildis, osutub segavaks osaliste lavalisele tegevusele. Kas ta on lakeeritud nii, et rambi valgus annab eredaid täppe, millede tõttu on võimatu vajaliku rahulikkusega jälgida osalist; või jälle üleliigne ülespuhutud nikerduses, riiekattes, üliküllus narmais või muud osad garnituuris on nii pealetükkivalt silmatorkavad ja muudavad lava nii kirjuks, et segavad

osalist. Sellest järgneb, et see mööbel tuleb eemaldada või teha vastavad muudatused.

Või jälle näiteks butafoorilised toidud ja sööginõud, milledele on asetatud need toidud, osutuvad väga tõepäraseiks, tähelepandamatuiks nende mänguliste võtete juures, mis osaliste poolt on omaks võetud, ja siis on vaja neid suurendada, teatraliseerida, alla kriipsutada.

Või on võimalikud vastupidised juhtumid, kui proovidel mängides juhuslike esemetega osaline harilikult eeldab, et valmistatavad butafoorilised esemed ei tõmba enestele säärast tähelepanu, nagu nad lavale asetatult ja vastavas vormistuses tõepoolest tõmbavad; nende värvus, vorm, kvaliteet sunnivad näitejuhti neid teistega asendama või eemaldama.

Sama tuleb öelda ka drapeeringute, igat seltsi kardinategi kohta. Proovide perioodil oli näitejuht arvestanud, et antud osaline osutub kuni pörandani rippuva kardina raskete voltide ees. Kui aga lavale on drapeeriija poolt üles riputatud vastava väljatöötusega värviline kangas, siis ilmneb kohe ka kogu viga, mis tekib antud stseenis näilisest suurepärasest butafoorsest tegevuspaiga sisustusest. Ja jällegi näitejuht kas loobub sellest drapeeringust või laseb seda suurendada, lisades juurde riidet nii laiuses või pikkuses, taotleb seda, et drapeeriija teeks teise löike jne.

Või jälle kunstnik ja näitejuht kavatsesid ülisuurel aknal alla lasta prantsuse katte, mitmel nööril kokkutõmmatult väikestesse voltidesse. Kui see aknale üles riputati ja katsuti tugeva lambiga läbi valgustada, et edasi anda läbi allalastud katte tungivaid päikesekiiri, osutus valitud riie ebahuvitavaks või halvasti valgust läbilaskvaks või andis mittevajalikke heledaid laiike. Ja näitejuht, arvestades, kui-

das see mõjub üldisele muljele, hakkab seda aknakatet muutma või võtab selle hoopis ära.

Kui lõplikult on kujundatud kõik stseenid ja pildid, on näha, mil määral iga ese, mis on valmistatud mööbli-töökodades või kašeerijate, butafooride jne. poolt, sulab harmooniliselt ühte antud stseeniks väljamõeldud stiiliga või tegevusega. Saab selgeks, oletagem, et näiteks kamin nõuab, et selle võre oleks rikkalikult välja töötatud, ja tervenisti peab see olema teist laadi, sest et selle vastas seisev tugitool osutus raskeks, suurepäraselt treitud detailidega, pressitud nahaga, kinnitatud vasknaeltega jne., aga kamin on skemaatiline; kaminal seisev kell pole õige kujuga; kuigi see kell iseendast on väga kena, ent nende asjade ühtlus nõuab teist vormi ja teist kella stiili. Oletagem, et toas seisev suur raamatukapp osutub mitte küllaldaselt mahukaks, teda tuleb mingil kombel suurendada, ja läbi kapi ukseklaasi paistvale ühele riiulile asetatud butafoorsed raamatud ei anna seda muljet, mis on vajalik antud pildiks; järelikult on vaja muuta seda kappi ja butafoorseid raamatuid. Põrandariie, mis kujutab paksu vaipa, on maalitud ebaõiges toonis ja „surmab“ suure raamatukapi ja kamina.

Oletagem, et selle raamatukogutoa tagaplaanil on ilmatu suur aken parki, ja kuna tugitool õnnestus väga hästi, osutus, et selle akna raam on läbi töötatud skemaatiliselt ja seda on vaja lõpuni viimistella, tehes rasked raamid, klaasid, tugevad käepidemed ja aknariivid.

Näitejuht peab kõik töökodades valmistatud esemed tähelepanelikult järele vaatama ja otsustama, kas nad vastavad tema kavatsusele või tuleb neid ümber töötada ja asendada.

Sama maksab ka rekvisiitide kohta. Oletagem, et näidendis on vajalik, et osalised suitsetaksid teatavat tüüpi paberosse või sigareid; või on vaja, et nad sööksid teatavat

sööki. Rekvisiitor aga laseb valge veini asemel, millest on jutt, valada jõhvikakalja; või sigarite asemel, millest kõneldakse, pakub paberosse.

Kõike seda tuleb näitejuhil kontrollida, ja kui abilised ja assistendid näevad selles näitejuhi nõudlikkust ja pedantsust, siis nad edaspidi, ise juhtides etendust, peavad neid nõudeid alati vajalikul kõrgusel hoidma, sest need nõuded tuleb esitada nii rekvisiitoreile kui ka butafooridele, mööblitegijatele ja drapeerijatele.

Lühidalt, teostades tehnilistel proovidel kõige selle tähelepanelikku järelevaatust, mis laval tegevuse käigu järgi on vajalik, kantakse näitejuhi-eksemplarile loetavalt kirjutatud mäрге, ja siis on näitejuhil õigus nõuda, et edaspidi, igal etendusel, tuleb kõik, mis tema poolt on peaproovil kinnitatud, rangelt täita.

TÖÖ VALGUSTAJAGA

Etenduse monteerimine.

Kaasaegse lava seadistuses on valgustusel, elektrotehnisel osal väga suur tähtsus. Lava tehnilisest seadistusest tingituna võib näitejuht neid või teisi valgustuse efekte saavutada vastavalt lavastamise plaanile ja etenduse sellele või teisele stiilile.

Näitejuhi töö sõltub sellest, kas ta kasutab ainult ühte rampi või rampi, mis laskub ja kaetakse klappidega, või teist, prostseeniumi äärel asetatud rampi, kas on olemas ettenihutatav sofitt, kas teatris on alalised prožektorid, mis heidavad valgust lavale valgustuskabiinidest või vaatajate saali parem- ja vasakpoolseist loožidest; kas on olemas prožektorid, mis valgustavad vaatesaali keskelt üle kogu parterri või amfiteatri lavale; kas valgustus on ehitatud nii, et on vaja kasutada sofitte, või on olemas liikuv portaal, mille sammastele on kinnitatud platvormid valgustusaparatuuridega, või leidub portaali ülemises osas liikuv sillake kahe galeriiga, varustatud platvormidega valgustusvahendite asetamiseks ja kinnitamiseks; kas on olemas küllaldaselt arvul prožektoreid-vihkvalgustajaid, valgustusfiltritega sofitte, liikuvate neljavärviliste valgustusfiltritega rampe;

kui palju on jaotustahvleid; kas on küllaldaselt sisustatud regulaatori ruum jaotustahvlitega; kui palju ja missugust tüüpi reostaadid on olemas jne.

Lava valgustus-seadistus.

Peateguriks lava valgustus-seadistuses on lavaline regulaator ja reostaat. Regulaatori ja reostaadi aparatuuri töö täpsusest oleneb kogu süsteemi tundlikkuse määr. Kui regulaatoris jaotustahvlid lülitiga, katkestajatega ja kaitsetega on hästi tehtud, siis võib näitejuht kindel olla valgustusala korralikus töös. Kui reostaadiruumis on küllaldaselt arvul sektsioonide järjekorra reastusi, siis võib saavutada voolavaid üleminekuid ja valgusefektide väga peeni värvinguid.

Valgustusaparatuuri seadistuses on erakordselt tähtis, et ühte juhtimise ja reguleerimise tsentrumisse jookseksid kokku juhtmed valgustusvahendite kõigist üksikuist osadest. Näitejuht peab ise kontrollima, kuidas töötab igaüks kolmest lava valgustamisel äärmiselt olulisest iseseisvast valgustusrühmast: lava peavalgustus, horisondi kaarvalgustus, kui selline on olemas, ja efekt-valgustus.

Näitejuhile on väga oluline mitmevärviline (kas nelja- või kolmevärviline) rambivalgus; millisel määral kõnealuse lava ruumi juures võib kasutada igas plaanis paigutatud sifitte ja mitme värviline on elektrotehniline osa; lõppeks kui palju on punkte, milledest võib juurde ühendada vahelduvaid tahvleid ja kui palju on neid tahvleid. Samasse peavalgustuse ossa kuulub ka see, kui kaugemale ja missuguse tugevusega valgustavad alumine ja ülemine ramp ja milline on nende ehitus.

Horisondi kaarvalgustus koosneb rippuvaist prožektoreist — „kelladest“, mis ripuvad erilistes toruraamides; neid võib paigutada ülekäigusildade juurde teisel ja kolmandal plaanil. Näitejuhile on tähtis teada, millises seisundis on see valgustus ja kas see annab vajalikku efekti, kas on olemas pilveaparaat, pilvise ja selge taeva projektsioonidega, kas on olemas maastiku projekteerimise aparaadid horisondi alumise osa valgustamiseks.

Lõppeks on lava valgustus-seadistuses eriliselt tähtis efekt-valgustus, s. o. selline valgustus, mis seatakse üles kas vaatesaali või liikuvate tornide niššidesse või jälle esimesele valgustus-sillakesele kohalikuks valgustamiseks lühikesilt vahemaadelt, või jälle teistest punktidest lava horisontaalses ja vertikaalses suunas, olenevalt neist ülesandest, mida see valgustus peab täitma, kusjuures aparaatuur võib asuda kas valgustusredelil, laual, taburetil või olla valgustaja käes.

Efekt-valgustus koosneb suurist prožektoreist kaar- ja poolevatiliste lampidega ja mitmevärviliste klaasidega, väikeste prožektorite seeriaist poolevatiliste lampidega ja värviliste klaasidega, universaal-prožektorite seeriaist valgusdekoratsioonide projekteerimiseks erilistele valgustus-efektidele (lumi, tulikahju, vikerkaar, vihm, virmalised jm.), fosforküünlalistest aparaatidest tontide, viirastuste ja mitmesuguste muundumiste kujutamiseks, väikestest käsiprožektoreist, mis on vajalikud liikuvate figuuride paigaliseks valgustamiseks, suurest projektsioon-prožektorist valgusdekoratsioonide projekteerimiseks horisondil, ja hästi sisustatud teatris — kinoaparaadist.

Isegi väga hea valgustus-seadistuse olemasolu korral osutub näitejuht teatris jõuetuks nende või teiste nüansside saavutamisel, kui teatris pole sellist valgustajat, keda võiks

õigusega nimetada valgustuskunstnikuks, loominguliseks inimeseks, inimeseks peene maitse ja leiutamise kalduvusega.

Tuleb tähendada, et elektri-seadistus laval on vajalik sellekski, et taotella neid või teisi efekte üksikute vormistamise esemete liikumises. Lavameister töötab tihedas kontaktis valgustusala juhatajaga. Selle osa efektide saavutamisel oleneb paljugi sellest, mil määral valgustusala juhataja osutab leidlikkust ja on teatriinimene, kuivõrd ta tahab või suudab etenduse loomisel abistada näitejuhti tema lavastamisplaani mõtte teostamisel.

Näidendi arutlemine näitejuhi ja valgustaja poolt kunstniku-dekoraatori osavõtul.

Sõltumata sellest, kas valgustaja on tõeline kunstnik oma alal või jämedatoimeline käsitööline, oleneb temast, milline üldine valgus antakse igale pildile või tegevusele. Saanud juhendid näitejuhilt ja kunstnikult-dekoraatorilt, kus ja kunas toimub tegevus antud dekoratsioonides, teeb ta vajaliku valgustuse saamise eesmärgil oma abilistele korralduse valmistada ette selleks vastav aparatuur.

Näitejuht peab valgustajaga kokku leppima võtteis, mida valgustajal lavastamisel tuleb kasutada. Võtame näite, kus kantakse ette täiesti reaalset näidendit ja laval asuvad mitu rühma; ometi näitejuht arvab, et vaatajate tähelepanu peab olema koondatud peamiselt rühmale, kes juhib peategevust. Siis ta teatab valgustajale, et antud stseenis tuleb valgustus seada nii, et see langeks teataval momendil näitejuhile vajalikule rühmale, aga teised rühmad jäetakse hämarasse, tehes seda reostaatide abil sujuvalt; aga tegevuse mingiks

momendiks, kui kõik osavõtjad antud stseenis uuesti hakkavad suhtlema, peab kogu lava jälle olema valgustatud ühejõulise valgusega.

Või näiteks näitejuht tahab, et stseenis, mis toimub öösel, kui laual põlevad küünlad, oleks toimitud nii, et tegutsev isik läheb ära, võttes laualt küünla. Valgus kustub järkjärgult, sedamööda kuidas ära minnes liigub see isik, jättes osa toast pimedusse; lava selles osas aga, kuhu jäi põlema teine küünal, oleks väike valguse sõõr, milles istuksid kaks-kolm omavahel küünlavalgusel kõnelevat isikut. Loomulikult peab näitejuht selle stseeni valgustajaga läbi rääkima, vastasel korral pole see tarvilikul määral viimasteks tehnilisteks proovideks ette valmistatud.

Võib olla ka selline lahendus, kui dekoratsioon mitmest kohast on valgustatud värviliste laikudena, kusjuures see värviline valgustus lava eri punktides tegevuse käiku mööda muutub nii ühelt toonilt teisele ülemineku kui ka intensiivsuse mõttes. See valgustamise võtte võib tekkida soovist anda mõningat ilustust, ülendust, romantilist küllastust või taotella efektsust. Näitejuhi otsuses selliselt lava valgustada tuleb samuti varem kokku leppida, arutella, kuidas see peab välja nägema. On vaja seletada valgustajale, mida lava sellise valgustamisega tahavad saavutada näitejuht ja kunstnik-dekoraator.

Ja nii tuleb iga valgustus-võtte puhul näitejuhil valgustajaga läbi rääkida, püüdes tingimata saavutada, et viimane temast lõpuni aru saaks.

Me teame väga hästi, et isegi kui läheneda sellele küsimusele ilma liigse pedantsuseta, siis hoopis erinevat valgustuse iseloomu on vaja näiteks talvehommiku mulje loomiseks, toas videviku edasiandmiseks, mis on valgustatud kas kaminavalgusest või köetavast ahjust, või ereda päikese-

paistelise päeva, kuuvalge öö, hilissügisese või varakevadise vihmase ilma mulje loomiseks; samuti erineb videvik — talvel või suvel, linnas või maal, suures saalis või madalal toas, või päikesepaisteline päev — kas kaugel põhjas või troopikas. Ent olulisimaks näitejuhile pole loeteldud elementaarsed lavavalgustuse erinevad nõuded, vaid selle meeoleu loomine, mida näitejuht antud stseenis taotleb. Näiteks, kui ta tahab, et valgustatud tuba tekitaks ärevuse, rahutuse, pinge mulje, hakkab ta nõudma, et valguse kiired, mis langevad üksikuile esemeile ja figuuridele, annaksid edasi sellise meeoleu.

Näitejuhi ees võib seista ka selline ülesanne — saavutada, et kogu laval oleks rahulikkuse, mugavuse, kodususe, õmuse meeoleu. Ta tahab, et nii oleksid valgustatud kõik esemed ja ainult isikud oleksid asetatud vastavate neile juhitud kiirtega väljapoole seda üldist õhkkonda. Siis see vastaks ka näitlejate enesetundele ja sellele näitejuhi interpretatsioonile, mis ta tahab anda antud pildis teostuvatele stseenidele. Valgustaja võib seda kas segada või abistada.

Lõppeks näidendi selles arutlemise faasis omab tähtsat kohta ka kujunduse enese vastava valgustamise küsimus. Millist valgustust nõuab vormistamine selles maneeris, nagu see on valmistatud kunstniku-dekoraatori poolt, — kas tuleb valgustada dekoratsiooni ülemist osa või on vaja, et kõik upuks mõnesugusesse neutraalsesse valgusse või isegi pimedusse, kui näidend on kujundatud kardinale, sirmide, raskest tihedast riidest eesriiete abil; või koosnevad dekoratsioonid sirmidest, mis on kaetud õhukese riidega, mis suurepäraselt imeb endasse ühe või teise valguse, ja sirmid muutuvad siniseiks, punaseiks, hõbedasiks, lilladeks, valgeiks, vastavalt neile suunatud valgusele. Olenevalt sellest

esitatakse ka valgustajale nõuded abistada kunstnikku vastava mulje tekitamisel oma kujundamisega.

Väga sageli kunstnik oma kujunduses värvib mööbli, lõuendid või kardinad nii, et need oma suurimaks ilmeks vajavad sooje toone valgustuses, et on vaja väga pehmet ja laialivalguvat valgust. Või jälle kunstnik kasutab raskeid eredaid värve, saavutades suurt jõudu ja ilmekust. Sellise võttega annab ta edasi teose mõtte, ja siis igasugused pooltoonid ja kumeruse ning reljeefi puudumine valgustuses moonutavad eskiiside ja makettide algkuju, mis väga õigesti ning sügavalt avasid teose mõtte.

Töö ajal näitlejatega või jälle plastilise kujunduse üksikute osade, dekoratsiooni osade või mööbli vaatlemisel selgub näitejuhile, kas on vaja lava sügavusse või eeslavale seada üles kujunduse osi ja mööblit. Osutub, et seda võib kõige paremini saavutada teatava valgustusvõttega, leides vahendi, kuidas valgustada kujunduse vastavaid osi ja mööblit. Näitejuht peab ka selles kokku leppima valgustajaga, seletades viimasele, mida ja miks näitejuht seda tahab, sest et just valguse abil õnnestub tal paljudel juhtumel selgemini interpreteerida teost, mille kallal ta töötab.

Valgustusaparatuuri ettevalmistamine valgustaja poolt ja üldise valguse ja värviliste valguslaikude paikade määramine.

Muidugi on kogu valgustusaparatuuri ettevalmistamise tehniline külg elektrotehnilise osakonna eriala, ent valgustusaparatuuride paigutamise ja valgustusaparatuuri iseloom peavad huvitama ka näitejuhti, kes kas ise otseselt või oma abiliste või assistentide kaudu jälgib valgustusallikate ase-

tamist. Näitejuht peab valvama, et näiteks aparaatidelt ei langeks vari dekoratsioonile, kui teatarval kohal või teatavas lõikes möödub osaline.

Pealeselle on vajalik, et näitejuht arvestaks valgustaja nõudmisi ja õigustatud pretensioone ning kooskõlastaks nendega osaliste sissetulekute kohtade, müra-aparaatide või dekoratsiooni osade taga olevate läbikäikude asetust.

Edasi kandub kogu tähelepanu näitejuhi töös valgustajaga valgusallikate paigutamisele vastavalt nende jõule ja suunale lava eri osades. Valguse intensiivsusega ja suunilusega kõrvuti seisab ka valguse sellesse või teise tooni värvimise küsimus.

Sel juhtumil mängib suurt osa mitte ainult kunstnik-dekoraator, kes taotleb näidendi kujundamisest vajalikku muljet vastavalt oma maitsele ja arusaamisele, vaid ka näitejuht, kes lähtub peamiselt sisemisest tegevusest ja soovist nii või teisiti valgusega või värviga rõhutada laval toimuvat. Seepärast kuulubki näitejuhi selle töö etapis valgustajaga tähtis koht katseile värvide gamma leidmisel. Näitejuht ja valgustaja arutlevad kaua, missugused värvid valida tegevuse antud lülile — kas sidrun- või oranž-kollane, kas lisada valgele kiirele juurde roosat, sinist või violetti, kas segada kuuvalgust violettvarjudega jne.

Töö sellesse etappi kuulub ka juhtum, kui lava teatav osa peab olema valgustatud kas hajutatud või fookusesse koondatud kiirtega, kui on vaja, et rida laiike oleks valgustatud tagasipeegelduvate kiirtega, mis on saanud valgusallika ümbrusest, või on vaja valgustusfiltrilt taotella, et need moodustaksid nagu omamoodi valgustuskupli nende esemete või isikute rühma kohal, keda on vaja valgusega välja tõsta.

Töös valgustajaga mängib tähtsat osa see, kuidas kunstnik-dekoraator ja näitejuht otsustavad valgustada antud faktuuri, mis on asetatud lausikpinnale mitmetahulise, koonarliku, lainelise või nurgelise massina, kas on vaja kõike seda valgusega esile tõsta või tuleb anda laval olevaile figuridele esilekerkimatu taust.

Eespool ma juba kõnelesin niisugusest ülesandest, mille näitejuht võib seada valgustajale: taotella valgusega teatavate värviliste laikude väljatõstmist. Seda võib teha kas maskeeritud kilpide või kõrgendite tagant, mis on asetatud teatavasse kohtadesse lava mängupinnal, või valgustamise abil võrdlemisi kaugeist punktidest, sillakestelt või platvormidelt.

Kõik see loob lavalise õhkkonna, milles elavad ja tegutsevad näitlejad, on seotud nende tegevuse intonatsioonilise küljega, nende liigutustega, liikumise või rahulikult paigalseismise maneeriga. Lavaliste võtete kogu kompleks, millesse näitejuht asetab selle või teise stseeni, on täielikus sidestuses valgustuse iseloomuga ja valguse allikaga; kas need kiired on kauged või lähedale paigutatud valgusallikate heledad täpid, — kõik see mõjub psühholoogiliselt näitlejasse ja seda tuleb arvestada etenduse ülesehituses.

Valgustuse lõplik montaaž.

Järeldused, mis näitejuht teeb peaproovidel, on otsustavad etenduse valguse aparatuuri lõplikul kindlaksmääramisel.

Vaatesaali reageerimine veenab näitejuhti lõplikult tema kavatsuse otstarbekohasuses või ekslikkuses ja sunnib teda sisse tooma rea parandusi.

Muidugi ei loobu näitejuht kohe ja äkki oma mõttekavast, kui see mingil määral kohe ei küüni vaatesaalini, ent ta arvestab, mis oli ekslik, kui ta lootis vaatajate seda või teist muljet. Ja siis osutub, et see, mis talle paistis küllaldaselt valgustatuna ja selgena, on vaatajatele ebaselge ja nõuab enam valgust; et näitejuhi poolt mõeldud nüansid ei jõua vaatesaalini, osutuvad liiga subjektiivseiks, ja on vaja vahetada valgust ja valguse iseloomu selle intensiivsuse mõttes; et liiga detailiseeritud valgus ja ülemäärane peenus valguses udustavad teose mõtte; et valgustus segab vaatajat ja et on vaja teha kõik palju lihtsamalt ja konventsionaalsemalt, võrreldes sellega, mis valgustaja on laval teinud vastavalt autori kavatsusele.

Lõppeks hakkavad näitlejad ise peale esinemist vaatajate ees pöörduma näitejuhi poole valgustuse muutmise palvetega, ja siis näitejuht, pidanud nõu valgustajaga, rahuldab osaliste õigustatud soovid.

Sel valgustuse lõplikul monteerimisperioodil otsustatakse küsimus täiendava varjatud valgustuse kohta, mida on vaja sisse viia selles või teises stseenis, paigutades valgusallikaid mingesse varjatud punktidesse. Et valgustada osalise nägu, jättes valgustamata tema kogu keha ja teda ümbritseva ruumi, tuleb lamp asetada laual olevasse garnituuri, mingisse butafoorsesse raamatute hunnikusse, mingisse maskeeritud kapi osasse jne. On vaja kindlaks määrata, milliseil juhtumel ja peale missugust repelliiki tuleb „varastada“ valgust, lisandades või kahandades seda vaatajale tähelepanematult, kui tema silm nüristub.

Kõik näitejuhi poolt loeteldud märkmed kantakse lõplikku valgustusmärkmikku.

MÄRKMEID ÜLIÕPILAS-PRAKTIKUMI TEOSTAMISE KOHTA TEATREIS.

Kahjuks ei oma meie teatrite kõrgemad õppeasutused veel neid abilaboratooriume ja töökodasid, mis on vajalikud selleks, et ette valmistada kõrgesti haritud näitejuhte, kes oskaksid praktiliselt töötada etenduse kallal.

Vaevalt küll on vaja tõendada, et igal teatri-õppeasutusel on hädapärased tarvilik katseteater või, õigem öelda, suurepärased sisustatud eksperimentaallava sinna juurde kuuluvate töökodadega, kus üliõpilased võiksid tutvuda tegelikult kõigi etenduse loomise protsessidega. See on niisama selge, kui et iga maalikunsti koolist väljalastav kunstnik vajab natuur-ateljeed, et üliõpilasele-meedikule on hädapärased kliinikud, kus kogemuslike juhatajate käe all töötades ta õpib praktiliselt tegema seda, mis moodustab tema õppeaine.

Selles raamatus on juba korduvalt märgitud, et rida praktilisi töid tuleb kahjuks alles meie teatri õppeasutuste olukordadele kohandada. Me ei oma õppeasutustes veel erilisi maketi-töötube, kus üliõpilased ise oma õpetajate juhatusel töötaksid makettide alal, töötube vajaliku tavaliise tarastuste inventariga, sirmidega, kardinatega, kuupeidega või toolidega, — lühidalt, proovideks vajaliku spetsiaal-mööbliga, kus üliõpilased võiksid tegelda misanstsennide planeeritud kohtade ehitamisega ja kus üliõpilased võiksid harjutada mitte ainult õpetajatega, vaid ka ette valmistuda eelseisvaks tööks. Õppeasutustes pole veel hästi sisustatud töökodasid, kostümeerimis-töötube, kus üliõpilased võiksid jälgida juurdelõike menetlust ennast, selgaproovimist, voltide leidmist; võiksid jälgida seda, kuidas luuakse eri ephhhide, stiilide ja žanride teatrikostüüm,

jälgida parukate tegemist, nende või teiste soengute valmistamist juustest, aga samuti ka eneste ja oma seltsimeeste kallal eksperimentaalselt läbi võtta kogu grimmi kursuse.

Lõppeks kogu elektrotehnilise sisustuse keeruline ala ja teatri masinavärgi tehnoloogilisi menetlusi võib täiesti tundma õppida ainult tingimusel, kui on olemas selline lava, millel üliõpilased võiksid praktiliselt kogemusliku elektrotehnika juhatusel töötada — teatri valgustaja lavameistri juures, kes pole mitte ainult tehnik, vaid ka leiutaja; kus kunstniku-dekoratori juhtimisel näitejuhtimise fakulteedi üliõpilased tutvuneksid dekoratsioonide vormistamise võimalustega mitte ainult maaliliste dekoratsioonide, vaid ka plastiliste esemete, mitmesuguste faktuuride jne. abil.

Kuid seni, kui teatri-õppeasutused veel ei oma eksperimentaallava ja töötubade vajalikku aparati, tuleb üliõpilastele kindlustada hästi korraldatud praktikum parimais teatris.

On olemas vaade, et üliõpilast, kes tuleb praktikale kutselisse teatrisse, on kõige parem kinnistada mõne näitejuhi juurde tema assistendina ja sellega tõmmata ta etenduse loomise protsessi. Ma olen veendunud, et selline praktika on kõige kasulikum üliõpilasele, ent ainult neil juhtumeil, kui selliseks näitejuhiks on praktikantide juhataja või keegi õppejõududest, kes üliõpilastega töötab näitleja-meisterlikkuse alal. Juhtumil, kui kursust mittelõpetanud üliõpilane satub näitejuhi kätte, kes ei võta osa tolle veel kaugeltki mitte kujunenud loomingulise individualiteediga üliõpilase kasvatamisest, võivad kursuse juhataja kõik pingutused üliõpilase loomingulise isiksuse kujundamise alal osutada asjatuks, ja palju sellest, mille vastu kõnealuse üliõpilase õpetaja võitles ja millest püüdis üliõpilast võõrutada, võib

kiiresti areneda neis tingimustes, mida juhataja ei ole võimaline muutama.

Näitejuhtimise fakulteedi üliõpilane peab enne kogu kursuse lõpetamist tingimata sooritama kaks praktikumi; esimene praktikum nõuab umbes kuu aega, teine — terve semestri. Mõlemal juhtumil on tarvilik kunstilise juhataja poolt läbitöötatud kursuse plaan.

Eelkõige peab iga üliõpilane tegema praktilal saadud muljete ja tähelepanekute märkmeid ja tooma oma kursuse kunstilisele juhatajale päevaraamatu vastustega juhataja poolt enne praktikumi algust esitatud küsimustele. Siis ta peab oma praktikumil laskma end juhendada omamoodi projektist ühelt poolt etenduse loomise ja teiselt poolt teatri käitise „päeva kulu” protsessi õppimisel, haarates kõike, alates administraatori tööga kõigi sellele alluvate teatri majandusharude ja tootmisaladega ja lõpetades etenduse ettevalmistamisega.

Lõppeks teeb üliõpilane sooritatud praktikumi tulemusena järeldused, mis aitavad kogu kursuse kollektiivil jõuda selgusele, mis tema poolt varem saadud teadmistest leidis kinnitust, mis on ümber lükatud ja millele järelkult tuleb pöörata kursuse üliõpilaste tähelepanu töötamise järgmisel perioodil.

Esimene praktikum, harilikult nimetatud vaatluspraktikumiks, seisneb rea teatri erialaste juhtivate töötajate ettekannete kuulamises. Üliõpilased juhitakse peanäitejuhi juurde, kes peab nendega vestlusi sellest, kuidas loodi kõnealusel teatris etendus, mida üliõpilased olid enne seda vaadanud. Nad kuulavad näitejuhti, esitavad talle küsimusi ja teevad oma päevikusse märkmeid. Siis isik, kes juhib praktikante, korraldab nende kohtamise trupi tähtsamate näitlejatega, kes jutustavad neile oma tööst osade kallal.

Edasi üliõpilased-praktikandid vaatavad etendust kulis-
side tagant ja jälgivad, kuidas näitejuhi abi (inspitsient)
juhhib etendust, mida nad enne seda jälgisid vaatesaalist.
Olles kulisside taga näevad nad, kuidas on organiseeritud
dekoratsioonilised, valgustuse ja müraefektid ning kuidas
töötab muusikaline ja vokaalne osa. Siis tutvustatakse
üliõpilasi tootmisprotsessidega mitmesugustes osakonda-
des: dekoratsiooni-ateljees, tisleri-, butafooria-, õmblus-,
grimmi- jt. töökodades. Lõppeks tutvuvad nad teatri admi-
nistratiiv-majandusliku küljega. Administraator jutustab
neile, kuidas toimub affišside tellimine, nende üleskleepi-
mine, kuidas toimub piletite müük ja jaotamine, kuidas töö-
tavad teenindavad osakonnad, riiehooldjad, piletikontrolli-
jad, einelaud jne.

Kõige olulisemaks osaks vaatlus-praktikumis on proo-
vide külastamine. Kui teater töötab mitme näidendi kallal,
siis on soovitatav viibida näidendi töö kõigil peatappi-
del — näidendi arutlemisel, lugemisproovidel, — kui teat-
ris sellised toimuvad — proovidel prooviruumides, lava-
proovidel, kaasa arvatud tehnilised ja peaproovid.

Üliõpilaste teisel praktikumil, mis kestab kogu semestri,
s. o. mitte vähem kui viis kuud, üliõpilased, omades kuns-
tilise juhataja poolt neile antud praktikumi teostamise
plaani ja päevikut, millesse võimalust mööda kantakse
teatris praktikumil saadud tähelepanekuist igapäevased
märkmed, peavad üliõpilased mitte ainult pealt vaatama,
vaid võimalust mööda ka osa võtma etenduse loomise
protsessist.

Raske on esitada üliõpilastele kindlaid nõudmisi, sest
igal teatril on omad traditsioonid ja iga teater asub loomi-
sele tulevate etenduste suhtes erilistel lähtekohtadel. Mõned
teatrid, kus nõudmised näitejuhtimisele või teatava kooli

säilitamisele on näitlejate teostamise süsteemis väga kõrged, ei luba näitejuhtimise juurde näitejuhtimise fakulteedi praktikante. Sellised teatrid annavad küll praktikantidele võimaluse üksikasjaliselt tutvuda kõigi näitejuhitöö protsessidega, tema tööga koos näitlejatega, autoriga, kunstniku-dekoraatoriga, tehnilise osakonnaga jne., püüavad võimaldada üliõpilastel viibida kõige keerulisemal proovidel töös osalistega, nii massistseenides kui ka juhtivate osalistega, ent nad ei luba üliõpilastel-praktikantidel vahetult juhtida üksikuid stseene või töötada teatavate rollide kallal osalistega.

Mõned teatrid lubavad üliõpilastel-praktikantidel astuda aktiivselt etenduse loomise protsessi. Nad annavad üliõpilastele võimaluse mitte ainult arutella või kritiseerida vaadatud proove, vaid nad teevad neile ka ülesandeks valmistada üksikuid näitejuhtimise lüüsid, ette valmistada vajalikke materjale muuseumes, raamatukogudes, läbi töötada lavastusosakonnaga näitejuhi ülesandel ikonograafilist materjali jne.

Kõige tulemuslikum on selline praktikum, kus üliõpilastel õnnestub osa võtta kaasnäitejuhina mingi lihtsama lavastuse teostamisest, eriti kui selle poolaasta-praktikumi välitel neil õnnestub isiklikult osa võtta etenduse loomise protsessist, alates esimestest kokkupuutumistest autori tekstiga, tööst osalistega ja lõpetades tehniliste ja peaproovidega ning esimese etendusega. Selline praktikum kinnitab üliõpilastes neid teadmisi, mis nad on omandanud oma näitejuhtimise töö perioodil.

TÖÖ MUUSIKUGA

Dramaetenduse juures võib muusika olla selle orgaaniliseks osaks või kanda illustreerivat ilmet või ka hoopis puududa. On olemas rida lavastusi, milledes muusika puudub kas täiesti või neid on võimalik ette kanda ilma muusikata. See võib johtuda sellest, et teos ise ei vaja muusikalist saadet, või siis näitejuht jätab selle ära oma maitse ja võtete kohaselt.

On täiesti mõeldav, et näitejuht suhtub ettekandesse põimitud muusikasse ainult kui möödapääsmatusse vajadusse, mis on tingitud laval toimuva mõttest või jälle autori remargist. Sel juhtumil valib ta ise vajaliku nõodimaterjali või usaldab selle täiel määral muusikalise ala juhatajale, usaldades täiesti tema teadmisi ja maitset, katsetades siis leitud proovidel, otsustades, kas muusika sobib lavalise tegevuse antud lüli õhkkonnale või mitte.

Pealeselle võib näitejuht suhtuda muusikalisse saatesse (muusikalised taustad, sissejuhatused üksikuile piltidele, muusikalised iseloomustused teatavaile episoodidele ja näitlejate elamustele, orkestri või koori aktsendid, stseeni muusikalised finaaliid jne.), nagu millessegi, mis häirib näitlejat. See on nagu mõninga umbusaldusega suhtumine näitlejate võimeisse, kas nad oma ande omadustega, oma

kunsti spetsiifilisusega suudavad vaatlejaskonda panna tunnetama laval etenduvat vajaliku jõuga ja kõigi peenustega.

Niisiis võib näitejuht täiesti teadlikult loobuda muusikast etendusel, olles arvamusel, et muusikaline saade dramaatilises ettekandes omab kerget ja kiiresti mööduvat moeilmet või on lavastuse võtteks, mis väesestab näitleja meisterlikkust, pidurdab teatrikunsti arenemist, näitleja üha kasvavat tähtsust pea- ja põhijõuna etendusel.

Sellesuunaline näitejuht, taotelles igas etenduses sügavust ja peenust osaliste poolt näidendi mõtte edasiandmisel, pühendab suurimat tähelepanu näitlejate väljendusvahendite arendamisele, hakkab hoolitsema autori teksti maksimaalse vaheldusrikkusega, näitlejate intonatsiooni vahendite küllusega edasiandmise eest, paneb rõhku žesti ilmekusele ja plastilisusele, diktsiooni puhtusele ja selgusele, hästikoolitatud ja arenenud häälele, peenele ja väga tõetruule, kivi- nemata miimikale, rütmitude kasvatamisele näitlejais jne.

Kõige selle kallal näitlejatega töötades väldib sellesuunaline näitejuht tingimata muusika kasutamist etenduses, välja arvatud need juhtumid, nagu ma ülalpool juba mainisin, kui muusika ei mängi etenduses mingit omaette sõltumatut osa ja on tarvilik osaliste tegevuse käigu juures. Ent reas ettekandeis tõmbab näitejuht siiski kaasa muusika kui lavalise tegevuse mingi komponendi. Hinnates selle võimsat tähtsust lavalises teoses töötab näitejuht muusikuga lavastamisele võetud teose arutlusel, kui koostatakse näitejuhi ideekavand ja töötatakse etenduse ettevalmistuse üksikuil etappidel.

Kõneldes muusikast etenduses on kõigepealt vaja märkida, et leidub tohutu tsükel dramaatilisi teoseid, mis vajavad muusikalist vormistamist või võivad näitejuhi poolt

saada sellise interpretatsiooni, et nende teoste mõte ja stiil väljendub reljeefsemalt, kui näitejuht põimib etendusse muusikat.

Kummalgi juhtumil seisab ees tõsine ning keeruline ülesanne näitejuhi töös koos muusikuga: kas kujuneb muusika etenduses illustreerivaks või tegevust edasiviivaks teguriks, mis iseloomustab lavastuse ideekavandit, ja soodustab teose psühholoogilist ja ideelist avamist, olles lavalisele tegevusele omamoodi muusikaliseks taustaks.

Muusika tüübid etenduses. Mitmesuguseid näitejuhi poolt esitatud ülesandeid muusika arutlemisel heliloojaga või muusikalise ala juhatajaga.

Kahtlemata on illustreerivat tüüpi muusika etenduses näitejuhile tunduvalt kergem tema koostöös muusikuga. Sõnade all „illustreeriv muusika“ ma ei mõtle mitte ainult vastava muusikalise materjali valikut, mis peab vastama epohhile, lavastuse või olustiku iseärasuste stiilile, vaid ka teatava helilooja erilist muusikalist loomingut, kuid ainult tingimusel, et kui see just mitte otsekohe ei imiteeri vastava epohhi muusikat, žanri või stiili, siis igal juhtumil kajastab nii vormi kui ka sisu poolest lähedast näidendis kujutatud epohhi vaimule, žanrile või stiilile.

Näitejuhi töös muusikalise ala juhatajaga või toimuva lavastuse puhul kutsutud spetsiaalse muusikuga on väga tähtis leida muusikalist materjali, mis iseloomustaks epohhi, olustikku või teose stiili. Näitejuht peab tutvuma tolleaegse muusikaga, millest on pärit näidend, ja selle maaga, mille elust on võetud süžee. Edasi on vaja, et see muusika vastaks tegevuse iseloomule, mida näitejuht on taotelnud osa-

listega: et ta oleks siis kas intiimne või laiajooneline; et selles kõlaks siis kas paatoslikkus, tõus, või mõtlikkus, rõhutud olek. On väga tähtis, missugustel muusikariistadel esitatakse seda muusikat, s. o. muusikul on hädavajalik täpselt teada ja näitejuht peab üksikasjaliselt tundma õppima, millise heliiseloому annab klavessiin, klavi-kord, lauto; kas on tüüpiline vastavale ajastule vähel-dase orkestri koosseis; mil viisil võib imiteerida näiteks sarvmuusikat, nn. sarvorkestrit, mis oli laialdaselt kasuta-misel vene orjusaegseis mõisades.

Või kui näitejuht otsustab kooride taustal lavastada Puškini tragöödia „Boris Godunov“, peab ta spetsiaalselt tutvuma koorilauluga XVII sajandi alguse Moskva riigis Boris'i ja „suure laostumise“ ajastul.

Näitejuhile võiks näida väga lihtsana küsimus — millist tantsumuusikat mängiti XIX sajandi 20-ndate või 30-ndate aastate ballidel Venemaal. Ja sellest hoolimata on vaja sel-leks, et seda õigesti kindlaks määrata, läbi sorida rida koguteoseid suurtes muusikaraamatukogudes, et leida esi-teks nimelt selliseid tantsu, milliseid just vajab näitejuht tegevuse käigu jaoks, teiseks, et tabada muusika iseloому neis tantsudes vastavalt õhkkonnale, millist taotleb näite-juht neis vaatustes või piltides.

Terves reas lavastustes, millistes täiesti teadlikult ja otse osaliste tegevuse iseloому ja vormistamises rõhu-tatakse mitte näitejuhi arheoloogilist tendentsi, vaid näi-dendi omamoodi eluolulise või ajaloolise materjali teatra-liseerimist ja stilisatsiooni, tuleb tarvitada imitatsiooni-võtet.

Seda muusika imitatsiooni taotleb näitejuht samuti tead-likult neil juhtumel, kui muusika laad ja harmoonia, mida tuleks etenduses tarvitusele võtta, kui jääda range aja-

loolise aluse juurde, tunduvad võõraina nüüdisaegsele vaatajaskonnale, keda käesolev etendus arvestab.

Oletagem, et lavastatakse mõnda Sophoklese või Euripi-dese näidendit ja on hädatarvilik kooride ilmumist saata vastava muusikaga. Nagu teada, kanti seda muusikat ette githara'del ja aulos'tel; ajaloolased-muusikud on selgitanud tolle harmoonia iseloomu, laadi ja käike, mis kehtisid kreeka muusikas Sophoklese ja Euripidese ajastul; see on aga niivõrd võõras kaasaegsele kuulajaskonnale, et muusika peab seda ilmingimata transponeerima. Siis tellib näitejuht heliloojalt muusika, mis mõningal määral imiteeriks antiikset kreeka muusikat ja koore, ent siiski ei kasutaks rekonstrueerimise võtet.

Sama tuleb öelda ka etenduste kohta, millede süžeeks on võetud idamaa elu, näiteks „Kollane jakk“. Kui näitejuht oletab, et antud näidend on määratud vaatajaskonnale, kellele on lähedane euroopa muusika harmoonia ja meloodika, siis, kuidas ta tahakski edasi anda eksootikat ja omamoodi „hiinalikkust“ kogu oma lavastuse koloriidis ja atmosfääris, peab ta siiski sellele lavastusele muusikat kirjutavale komponistile ainult teatava määrami soovitama hiina muusika imiteerimist, mille meloodia ja harmoonia väga sageli pole eurooplasele vastuvõetav.

Etenduse niinimetatud „ainelise vormistamise“ osas, s. o. dekoratsioonides, ühtedes või teistes seadeldistes laval, kostüümides, mööblis jne., on küllalt selge, mida võib mõista mõninga stilisatsiooni põimimise all näidendi olustikulisse või ajaloolisse materjali. Sellised on mõned dekoratsioonide ja kostüümide eskiisid Ostrovski näidendele, mis on teostatud mõninga stilisatsiooniga vene rahvalikes „luboki“ võtteis, nagu näiteks Kustodijevi tööd, või mis on lahendatud kirikliku kunsti maneeris, selle primitiivsuse

vaimus, Stelletski dekoratsioonide eskiisid endisele Maria teatrile ooperi „Lumivalgeke“ jaoks.

Muusikalise vormistamise suhtes võib teostada täieliku analoogia etenduse dekoratsioonilise vormistamise võetega. Reinhardt'i Sophoklese „Kuningas Oidipuse“ tuntud lavastuses, mil oli mitmeid redaktsioone ja mis avaldas tugevat mõju nüüdisaja näitejuhtidesse, oli tekstiline külgantud Hoffmannsthal'i järgi, millele vastavalt oli ka muusikaline vormistus. Helid, mis saatsid kooride ilmumist, ja muusikaline taust olid omamoodi stilisatsiooniks.

Kõige raskem näitejuhi töös muusikuga on orgaaniliselt lavastusse kuuluva muusika loomine, mis oleks selle häda vajalikuks komponendiks; muusika, mis väljendaks näitleja ühte või teist tundmuste astet, toetaks etenduse tegevuse rütmi, iseloomustaks näitejuhi ideid, avaks tegelaskonna hingeelu.

Sellist muusikat rakendati alati prantsuse melodraama lavalises tegevuses kõige teravamail momentidel: kui roimär hiilis süütu ohvri kallale, kui oli suremas kangelanna või jäävalt lahtusid armastajad. Selline muusika, kord kurjakuulutav, kord morn, kord õrn, kord ähvardav, sentimentaalne, rõõmustav ja kurvastav, tugevdab mõõtmatult vaatajaskonna elamuse momente. Seda muusika sissepõimimise võtet mulje tugevdamiseks, episoodide sidumiseks, selleks, et äratada vaatajaskonnas vastavaid tundmusi, kohaldati teatris alates melodraama ilmumise ajast.

Me teame, et näitejuht põimib täiesti teadlikult muusikat etendusse mõnede oma väga peente ja sügavate ideede rõhutamiseks, mis aitavad avada teose teksti.

Kogu teatri ajastu, mis oli seotud Maeterlincki, Leonid Andrejevi, Knut Hamsuni, Hoffmannsthal'i, Schnitzleri ja teiste sümbolistlike näidenditega, oli lähedas seoses

muusiku ja näitejuhi koostöoga, mille tulemusena muusika oli tõeliselt etenduse siduvaks aluseks.

Vene teatris oli lavalise muusiku-helilooja eeskujuks Ilja Sats. Ta tundis ja armastas lava ja oli võimeline kollektiivseks loominguks.

L. Suleržitski suurepärase artiklis, mis ilmus ajakirjas „Maskid“ nr. 2 — 1912. a., varsti peale Ilja Satsi surma, loeme: „On vana viga arvata, nagu ei suudaks eredad individuaalsused kokku sulada, nagu vajaks ansambl individuaalsuse puudumist... Sats, katkestanud järsult kõigega, mis kuidagi segas teda väljendumast muusikas, ... kiindus pööraselt teatritöösse, ja mitte et ta oleks enese sealjuures kaotanud, vaid vastupidi, ta kasvas selles töös, tugevnes ja kujunes lõplikult muusikuna. See ei juhtunud sellepärast, et Sats oli muusik, kellel oli mingi miinus, missugune puudujääk andiski talle võimaluse töötada teatril, vaid sellepärast, et ta on muusik, kellel oli mingi pluss, mida esineb harva, ja see pluss oligi tema palav lavaarmastus ja selle mõistmine ja võime kollektiivseks tööks, millest ma juba ülalpool kõnelesin.“

Sats elas samuti näidendi närviga nagu näitlejad ja näitejuht, kes töötasid näidendi kallal. Ta elas ise kaasa ühes näitlejatega dialoogi seda kohta, kus on vaja kõnelda sosinal, ja kui tema muusika sel kohal ei mürisenud, siis mitte sellepärast, et talle seda öeldi, vaid elades kaasa lavale, olles vahenditult kogu hingega seotud sellega, mis sündis laval, ei võinud ta teisiti kirjutada.

Proovidel Sats ei istunud lihtsa vaatlejana, vaid sama-suguse loojana nagu näitejuht ja näitlejad, ta oli üheõiguline lavastusest osavõtja, oli alati seevõrd näidendi närviks, et peale proovi ta arutles seda ühes näitejuhtidega ja näitlejatega, tehes oma märkusi igas suhtes, mis ta proovi

ajal märkas. Peale võime olla sügav-psühholoogiline oma muusikalises loomingus, peale selle, et Sats evis drama-näitleja temperamenti, käis alati lahutamatult kaasas seoses sellega, kuidas arenes näidend näitleja hinges, tunnetas ta suurepäraselt veel stiili, taipas ühe või teise lavastuse põhimist printsiipi."

Ilja Sats oli K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko loomingulise töö parimaid kaasvõitlejaid Kunstiteatris. Oma elu kõige suuremal loomingulisel perioodil oli ta selle teatriga lähedalt seotud. Muusika Leonid Andrejevi „Inimese elule“, „Anateemile“, Maeterlincki „Sinilinnule“, Hamsuni „Eludrammale“ ja drammale „Elu käppade vahel“ ja teistele teostele on kirjutanud Sats.

„Näiteks „Inimese elus“ juba polka esimestes taktides ballil Inimese juures,“ kirjutab Suleržitski, „on grotesk, milles kulges lavastus, väljendatud nii, nagu see lavastuses eneses võib-olla ei olegi väljendunud kuskil nii täiuslikult ja eredalt. Neis akordides, mis on kirjutatud paralleelseis kvartides, kõlades õudseina, raskeina ja enesega rahulolevalt tühjadena, peitub kogu lavastuse idee kvintessents.“

Parimais kaasaegseis nõukogude teatris omavad orkester, koor ja muusikalise ala juhataja juhtiva koondise põhimist organilist osa. See kõneleb sellest, et muusika etenduses ei ole näitejuhi juhuslik tuju, vaid hädavajalik teatri osa. Mitte ainult „kostüümlikes näidendeis“ või näitekirjanike-romantikute näidendeis, vaid ka nõukogude näitekirjanike näidendeis põimivad näitejuhid muusika lavastusse kui üksikute episoodide ja vaatuste siduva lüli, kui tegevuse tausta, kui etendust reguleeriva rütmi aluse.

Kõigil neil juhtumeil vestleb näitejuht kutsutud heliloojaga, jutustades talle oma ideekavandist samuti, nagu

ta teeb seda siis, kui ta asub tööle kunstniku-dekoraa-
toriga.

Need esialgsed jutlemised viivad väga sageli selleni, et muusikaline saade näitejuhi ideekavandi kohaselt asendab täiesti mürade vormistamist: tungleva rahvahulga lähene-
mist, lainete mühinat, metsa või mägioja kohinat, lahingu-
müra ja kisa, masinate undamist vabrikuis jne. Aga võib
olla hoopis teine ülesanne, kui etenduse sissejuhatusena
uvertüürselt puhkeb rida muusikalisi teemasid, mis edas-
pidi läbivad kogu näidendit ja toetavad üksikute tegelaste
ühte või teist olukorda. Osutub hädavajalikuks, et heli-
looja leiaks omamoodi muusikalise karakteristika mitte
tegelastele, vaid kogu tegevuse olemusele, mis peab oma-
ma etenduse käigus vastavaid üleminekuid.

Samas kerkib üles orkestri instrumenteerimise iseloomu
küsimus. Teatri heliloojaga on näitejuhil kergem kokku
leppida kui heliloojaga, kes ei tööta teatris ega tunne
draamaetenduse tingimusi, mil määral on vastuvõetav,
et käesolevat etendust saadaks sümfooniline orkester, või
on tarvilik kõrvale heita näiteks orkestri kogu keskosa, nii
et säiliksid vaid nagu selle tiivad, — et mängiksid flööti ja
kontrabassi, viiuli ja trummi, et ootamatult sisse viidaks ing-
lise sarvi ja metsasarvi summutajaga, ja orkester selles
koosseisus pluss klaver kannaksid ette keerulisi, laialdasi
teemasid, mis on täis ootamatuid modulatsioonide. Muuseas
tõin ma orkestri sellise koosseisu näite tõestisündinud fak-
tist, kui Ilja Sats kirjutas muusika Kunstiteatri Knut Hamsuni
„Eludraama“ lavastusele, mille kolmas vaatus kujutab
laval laata.

Suurepäraseks näiteks selle kohta, kuidas näitejuht ühes
heliloojaga leiab vastava loomupärase rütmi ja meloodilise
joonise ja ühtlasi ka huvitava instrumenteeringu, mis vas-

tab näitejuhi stiilile ja ideekavandile, võib olla E. B. Vahtangovi koostöö helilooja Sizoviga „Printsess Turandoti“ etenduse muusika alal.

Koha ja tingimuste otsimine laval, mis võimaldaksid etenduses muusika kõlavuse ühe või teise astme saavutamist.

Kui helilooja kirjutatud ja klaveril ettekantud muusika on näitejuhi poolt heaks kiidetud, hiljem orkestreeritult muusikariistade ja häälte ettekandel uuesti kuulatud ja näitejuhi poolt lõplikult vastu võetud, algab muusika kooskõlastamine lavalise tegevusega.

Kogu muusika ja lavalise tegevuse kooskõlastamise esi- algne töö teostatakse klaveri saatel, siis aga algab proovi see aeg, millal näitejuht otsib orkestrile, kooridele või üksikute muusikariistade rühmadele (olenevalt käsiloleva etenduse muusika iseloomust) asukoha laval, lava all või lava ligiduses asetsevais ruumides.

Koha leidmine orkestrile või muusikariistade rühmale on seotud muusika suurema või vähema kõlavuse probleemiga. Loomulikult võib näitejuht soovida, et muusika kõlaks kui etenduse iseseisev komponent, et publik üpris kergesti saaks jälgida ettekantava muusikateose kõiki käike, et selle muusikateose osad ja iseloom kanduksid kuulajani niisama selgesti, kui selgesti peavad üle kanduma näitlejate mõtted ja fraasid. Neil juhtumel ümbritseb ta selle resoneerivate seintega, moodustades omalaadi kõlakoja, ja nii tungib muusika täies ulatuses vaatesaali.

Olenevalt sellest, kas leiduvad laval „taskud“ ja kui suured need on, kas ei varja eesriided ja vormistamise

mõned osad tagalava portaali avause kohal, võib orkestri paigutada lava ühte või teise ossa.

Kui all-lava on küllalt kohane orkestri paigutamiseks või lava ees leidub eriline orkestriruum (eeldusel, et ta oleks varjatud publiku eest ja asuks eeslava all), siis võib paigutada orkestri ühte neist ruumidest, olenevalt neist ülesandest, mis näitejuht talle on seadnud.

Märksa huvitavam on muusika kõla reguleerimise leiutamise viis. Elementaarseks võtteks on asetada orkester ukse taha, katsetada tema kõlavust kinnise, poolkinnise ja pärani lahtise uksega.

Muidugi pole selles mingit ülitarkust, et asetades orkestrit nii või teisiti ja mahutades teda lava ühte või teise ossa, eraldades sirmidega, kardinatega, paviljoni seintega, saavutada varjundeid kõla astmeis. Aga ka kõik need efektide leiutamise võtted lavalises tegevuses, nende tehnilise seadistamise mõttes, ei sisalda suuremalt jaolt midagi keerulist. Kõik oleneb näitejuhi maitsesest. Mil viisil ja mida ta saavutab, töötades ühe või teise efekti kallal, osaliselt ka etenduse muusika kallal, — kõik see väljendab tema näitejuhi-võtteid ja on seotud selle loova suunaga, mille esindajaks ta on.

Terves reas lavastusis võib näitejuhil tekkida ülesanne muusika varal luua üks või teine meeleolu, mis tekiks vaatajaskonnas muusikaliste kombinatsioonide varem läbi-mõeldud harmooniate, dissonantside, muusikaliste taustade kaudu, mida saavutatakse teatavate muusikariistade valikuga. Näitejuhi töö muusikuga sellise ülesande lahendamisel on üsna mitmekesine, kusjuures sel juhtumil on nimelt teatriline helilooja näitejuhile hädavajalik, sest kõiki minu poolt nimetatud varjundeid on võimalik saavutada mitte ainult muusika sisu ja iseloomu arutlemisel heli-

loojaga, mitte ainult proovidel korrigeerides ja vastu võttes käsilolevaks lavastuseks loodud muusikat, vaid ka siis, kui muusikat kohandatakse lavastuslikule tegevusele.

Mitut liiki muusikariistade rühmad võib laiali pillata siia-sinna lavalises ruumis, olenevalt näitejuhi poolt teatri heliloojale antud ülesandeist.

Helilooja valimine lavastuseks.

Kõneldes muusikast lavastuses tuleb peatuda veel ühel küsimusel: kuidas toimida muusikaga, mille on kirjutanud suurimad komponistid Euroopa suurimate kirjanike üksikuile teoseile? On olemas Beethoveni suurepärane muusika Goethe tragöödiale „Egmont“, Schumanni imeilus muusika „Manfredile“, Griegi muusika Ibseni „Per Cynt'ile“, Tšaikovski muusika Ostrovski „Lumivalgekesele“, Mendelssohni muusika Shakespeare'i „Suveöö unenäole“, Glazunovi muusika Lermontovi „Maskeraadile“ jt.

Sellist muusikat lavastusse põimides seob näitejuht end teatava stiiliga, mis ilmneb ka näitlejate mängu iseloomus, lavastuse vormistamises ja teose tõlgitsemises. Tähendatud heliloojate muusika mõjub lavastuses alati iseseisva tervikuna ja võimatu on seda alistada näitejuhi ideekavandile. Sellise muusika sümfonism on täiesti ilmne ja rida palasid, mis helilooja on kirjutanud just nimetatud näidendile, paigutuvad etendusse omamoodi süüdi osadena.

Kuigi ülaltähendatud muusika on kirjutatud teatavaile dramaatilistele teoseile, ei või me nüüdisaegse teatri tehnoloogilise lavastuse ülesehituse plaanis teda nimetada teatraalseks muusikaks.

Terve rida silmapaistvaid heliloojaid, kes on kirjutanud teatrile muusikat, mõnikord vägagi õnnestunult, ei muutunud teatri heliloojaiks selles mõttes, nagu see oli öeldud Ilja Sats'i kohta, ilmselt sellepärast, et nad ei evinud vastavaid teadmisi või lihtsalt ei armastanud teatrit, aga võibolla armastasidki, kuid ei mõistnud teatrit selles spetsiifilises läbilõikes, nagu seda peab nägema ja tundma loovtööline, kes orgaaniliselt võtab osa lavastuse loomingulisest protsessist.

Me tunneme lava jaoks kirjutavaist heliloojaist vähe teatri-komponiste, kes kahtlemata erinevad üksteisest oma muusika sisu ja omapärasuse poolest ja arusaamises muusika osast etenduses. Tähendatud omadustest sõltuvalt peatubki näitejuht oma valikul ühe või teise helilooja juures, tõmmates teda kaasa käsiloleva etenduse töösse.

Kui näitejuht taotleb eredust, polüfonismi, suurt orkestrit, mis peab saatma tema etendust, peatub ta heliloojal, kes on huvitav oma teatrimuusikas omapärase instrumenteerimise ja teemade arendamise poolest instrumentide teatavais rühmades.

Kui näitejuht soovib, et teatri helilooja abistaks teda selle muusika maneeeri leidmisel, mis kooskõlastatult tema ideekavandiga vastaks kokkusurutusele, lakonismile või ironiale selle keskkonna lahkamisel, mille iseloomustamist ta taotleb muusikas, pöördub ta helilooja poole, kel on omapäraseid meloodiaid ja harmooniaid, ent kes neid arendab just võtteis, mida näitejuht vajab oma etenduse jaoks leitud stiilile.

TÖÖ MÜRADE TEKITAMISEL ETENDUSES

Näitejuhil tekib väga sageli etenduse loomise käigus vajadus müraliseks vormistamiseks. Tuleb märkida, et mürade vormistamise küsimusele läheneb näitejuht etenduse töö viimasel etapil.

Kui välja jätta see osa etenduse müradest, mis on ühenduses täieliku imiteerimisega: sillast ülesõitva tõlla, läheneva rongi, kanonaadi või üksikute kahurilaskude, vihma sahina, tuule ulgumise, lainete voogamise ja muud sellised mürad, siis jäävad üle veel niisugused teatrilised mürad, mida leidlikud müratehnikud laenavad põhiliselt otseseist muljeist, mis on saadud meid ümbritsevast elust, seejuures aga ümbertöötatuna erilisteks müralisteks efektideks.

Mürad aitavad osalistel edasi anda mänguliste lülide vajalikku õhkkonda ja kannavad paremini vaatesaalini osalise meeleolu.

Otseses seoses ja vastastikusel mõjutuses müradega on valgustus ja dekoratiivne vormistus oma tervikus, kusjuures mürad määratakse kindlaks sõltuvalt valguse ja dekoratiivse vormistamise ühest või teisest iseloomust.

Tavaliselt on etenduse müralise ala juhataja väga musikaalse kõrvaga inimene, olles ühtlasi erakordselt tähelepanelik, nii et ta oskab hästi tabada selliseid nähtusi elus,

mis iseloomustavad väga tabavalt seda või teist sündmust või tegevust.

Majade akende ja seinte tagant kostvad mürad, kui need on müratehnikute poolt hästi tehtud, koosnevad üksikuist hüüdeist, helidest; nad iseloomustavad möödasoitvaid veo-keid, autosid, sõjaväe vedruvankreid, kahureid, segunedes tänaval liikuva või akende all peatuva inimmassi kõnelus-tega, mööduvate väeosade lauludega, puhkpillide orkest-rite helidega jne., kusjuures hea müratehnik toimib nii, et te eristate — vaat nüüd möödus vanker, mida veab kolm või neli rautatud hobust, kostab selle vedruvankri raud-osade klirin ja rataste müra tänavasillutisel; siis on kuulda, kuidas möödub kahurvägi — kostab kahurite ja lafettide rataste mürin; siis mööduba ratsaväe kapjade plagin ja jalaväe raske marssimine.

Väga sageli on näitejuhile tähtis, et müratehnik saavu-taks selliseid kõlasid, mis annaksid edasi pakase ilma mulje, kui kostab traatide undamine; et täies vaikusel kos-taksid mitmekordselt kajavad kauged vedurite huiked, akna taga vana pargi lehtede ja okste kahin või suurlinna eba-määrane kõmin, kuulduna kuskilt kõrvaliselt, linna serval asetsevalt aguli väljakult. Ometi ei vaja näitejuht jäme-dalt naturalistlikke võtteid, vaid selliseid, mis annaksid vihje, tausta vastavaile elamustele, ja sellele meeleolule, mis talle on vajalik reas stseenides, mis kulgevad vaatusel vastavas kohas.

Lõppeks on võimalik, et näitejuht asetab müratehnikule veel kolmanda ülesande. Oletagem, et tegevus hargneb nii, et näitejuht soovib edasi anda mingi vaatusel viimase stsee-ni lumetormi ulgumise saatel taigas; see lumetormi ulgu-mine ja see lumetorm moodustavad tausta ja omavad isegi mingit kaasaraäkiivat sõna lõppstseeni elus. Vaat siis

alles soovib näitejuht, et selle pildi loomisel müratehnik saavutaks sellise mulje, mis oleks mitte ainult reaalne, vaid sisaldaks isegi mingeid muusikalisi helisid. Siis see kõlaline taust pluss inimhääled või üksikud vokaalakordid kindla joonise järgi võivad astuda seosesse üksikute häältega ja üksikute muusikariistade tämbriga, ja see kõik kokkuvõetult pluss müra-aparatuur annavad osaliste dramaatilisele tegevusele sellise müralise vormistuse, mis oluliselt erineb kahest ülaltoodud müralisest ülesandest.

Lühidalt, näitejuht võib esitada teatri müratehnilise osakonna juhatajale kõige mitmekesisemaid ülesandeid olenevalt sellest, mida ta etenduses müraliselt vormistuselt taotleb.

Nagu teada, leidub lihtsaimate müraliste efektide saavutamiseks väga lihtne aparatuur, mis juba ammust ajast on olnud lavameistri ja lavastusliku osakonna kasutuses. Nii näiteks lainete kaldaleuhtumise illusiooni tekitamise aparatuur kujutab endast raami, mis on valmistatud serviti asetatud ühe tolli paksusest ja $3\frac{1}{2}$ verssoki laiusest lauast, raudteljest, mis on keskelt nelinurkne ning otstest ümmargune — laagrite jaoks, mis on paigutatud aparaaadi tugevedele. Raami mõlemale poolele on tõmmatud linane riie, mille sissepoole pööratud külgedele on kleebitud paber, et tugevdada kõla, mida aparaaadi pöörlemisel tekitab paberile asetatud kruus. Vihma sahinat tekitav aparatuur koosneb kahest lamedast puurõngast; iga rõngas on kokku liimitud kahest kiududega ristamisi puukihist; mõlemad rõngad on omavahel ühendatud kahekordse rea siksak-kujuliste puuraamidega, mille vahed on kaetud pärغامendiga. Aparaaadi sisemusse puistatakse hirsse ning nende libisemine mööda pärغامenti meenutab vihmatilekade langemist. Peagu iga

teater omab ammutuntud elementaarseid aparate rongi ning möödasõitva töölla müra ja kellalöömise efekti tekitamiseks, kui kellad teatris puuduvad jne.

Iga müratekitaja, olles tõeline meister oma alal, on ilmingimata ka leidur, kes leiutab mitte ainult peenuste ja meisterlikkusega vajalikke müraefekte edasiandvaid aparate, vaid ka nende aparate kasutamise võtteid: kuidas saavutada nende tarvitamisel peeni nüansse, kuidas paigutada aparati, et tarviliku tugevusega kostaks vaatesaali üks või teine efekt, ja kuidas kooskõlastada nende aparate tööd üksteise kõvendamiseks või täiendamiseks nende efektide edasiandmisel.

Missugust tähtsust omab näitejuhile müraefektide organiseerija teatralisus.

Etenduse üldises tööplaanis on müraefektid näitejuhile üheks lülis kunstilises tervikus, millest harjutustöö resultaatina kujuneb etendus.

Näitejuhi tööd pidurdab väga, kui eriteadlane (ja isegi suur eriteadlane oma alal) müraefektide organisator teeb vaid seda, mis talle otsemalt on ülesandeks tehtud — täidab näitejuhi tellimust teatava müraefekti loomisel, ise aga ei võta osa arutlemisest, miks näitejuhti huvitav efekt peab tekkima just tegevuse selles lülis; millist eesmärki taotleb näitejuht, esitades sellise müra loomise ettepaneku; mida ta taotleb ja millist mõtet või tundmust on vaja etendusse tuua selle efekti kaudu.

On hädavajalik, et müraorganisaator, leiutaja ja juhataja tunneks huvi lava vastu, armastaks lavakunsti, mõistaks näitlejate meisterlikkust, ja et kõik teatri asjandus

oleks talle erakordselt lähedane. Siis tema tegevus abistab näitejuhti ja aitab kaasa etenduse menuks.

Iga müratehnik seisab mürabrigaadi eesotsas, mis võib koosneda isikuist, kes on eriliselt tööle rakendatud vaid müra tekitavil aparatuuridel, aga võib olla moodustatud ka näitetrupi noorist liikmeist ja näitlejaist. Lõppeks lülitatakse samasse brigaadi ka mõned lavatöölised, kes töötavad raskemal aparatuuridel.

Müraeftide juhust oleneb, kuidas seda brigaadi organiseerida ja kuidas tuleb korraldada harjutuste tööd ja müraeftide otsimist, samuti ka, kuidas teostada neid müraeftide vajaliku tõsiduse ja tähelepanuga igakordse etenduse ajal. Müraeftide ala juhataja peab võitlema oma brigaadi teatrikultuurilise taseme tõstmise eest, mõistes selle sõna all mitte ainult tehnika valitsemist, vaid samuti maitse arenemist, aga ka teadlikku suhtumist sellesse, millega iga brigaadi või trupi üksik liige tegeleb, olles kinnistatud mingi ühe aparatuuri töö juurde.

Selleks et saavutada näitejuhile vajalikku tulemust, on tingimata tarvilik, et iga müratekitamise brigaadi liige niioelda elaks oma aparatuurile kaasa, mitte ainult mehaaniliselt ei lülitaks seda sisse, ei pööraks ega teeks ainult neid ja teisi automaatseid liigutusi, vaid tegutseks. Võtame näiteks juhtumi, kus kogu brigaad on paigutatud viledega eri kohtadele laval, et jäljendada lindude sädistamist ja häälitsemist kevadel. Andekas müratekitamise ala juht annab igale brigaadi liikmele oma tegevusliku ülesande — kuidas üks lind teisega vastamisi häälitseb, kuidas lind ühte või teist viisi häälestab, kusjuures lind lauldes istus ühel oksal, siis lendas kiiresti ära ja istus teisele oksale. Kui müratekitajad saavutavad sellise vilka elu edasiandmist, kandub see silmapilkselt vaatesaali. Kõigi

müratekitajate brigaadi liikmete tähelepanu ja maitse puudumisel sellise töö juures kahvatavad müraefektid ja muutuvad etenduse mehhaaniliseks ripatsiks.

Peaa ütlema, et märkus selle maitse kohta, mida teeb iga laval töötaja, nende soovide ja oskuste kohta tegutseda oma valdkonnas, vastates oma käitumisega näidendi arenemise põhimistele momentidele ja peategevusele — see käib kõigi teatritöölise kohta, kes asuvad laval etenduse ja isegi proovide ajal.

Tuleb veel lisada, et näitejuht peab kindlaks määrama režiimi iga laval töötaja elus, mis mõningas mõttes seoks neid etenduse ühise ettevõtte loomisel.

Tõepoolest ei lasu etenduses tegevuse arendus ainult näitlejail. Kui elektrotehnikud, istudes reguleeriumis, või valgustajad, viibides üksikute aparaatide juures, ei ole kaasa tõmmatud etenduse üldisse joonisesse ja rütmi, kui tööline, seistes eesriide juures, ei käsitse seda õigeaegselt ja kokkulepitud kiirusega, kui lavatöölised ja butafoorid ei täida oma ülesandeid küllaldase arusaamisega sellest, miks on vaja ühte või teist eset asetada lavale märkide järgi, — ei saavutata etenduse sujuvat või hoogsat (olenevalt näitejuhi poolt esitatud nõudeile) tegevust.

Kõik need nõuded suubuvad kokkuvõetult ühte: iga laval töötaja, järelikult ka iga müratekitamise brigaadi liige peab tõeliselt olema teatri-inimene.

Oletagem, et müratekitamise brigaadile antakse järgmine ülesanne: väheldase tarastuse taga, mis endast kujutab traavlite talli baraki sissekäiku, seisab mitu hobust, valmis hipodroomile viimiseks. Elu tallis on üsna pineva kõneaine taustaks. Ja nüüd märgitakse ära rida mürade üksik-osi. Üks hobune on närvilisem, sealjuures asetseb tema latter kohe tarastuse ukse juures, teda kohutab iga koputus ja vali

hädal. Teine hobune seisab kaugemal, baraki vastaspooles otsas, teda saduldatakse ja ta taob kogu aeg küll esimeste, küll tagumiste jalgadega. Ühes latris pööras hobune harjamisel end kohmakalt ja löi jalaga vastu pange; see veeres ja tallipoisid käratasid hobusele, ja siis hakkasid trampima kõrval seisvad hobused naabruses olevais latreis. Kogu aeg kostab, kuidas hobused kas närivad heinu või küna või jälle kõlistavad päitsetega ja suuraudadega.

Kogu see pilt kandub vaatajani siis, kui iga brigaadi liige jäljendab seda talli elu ja käsitseb kapjade lööke edasiandvaid aparate sel viisil, et igaüks neist annab edasi hobuse iseloomu ja käitumist.

Kõik see sõltub müratehnilise osakonna juhatajast. Mürad on selged ja meeldejäävad vaid siis, kui nad kõik on nii organiseeritud, et müraefektide leiutaja ning selle ala juhataja, olles teatri-inimene, tekitab nad täies kontaktis näitleja lavalise eluga ja tunneb täiesti selgesti näitejuhi kavatsust.

Kahjuks pole olemas õpikuid, artikleid või muud laadi vahendeid, mis täielikult valgustaksid seda väga tõsist ala näitejuhi töös etenduse kallal.

Seoses küsimustega, mis on esitatud ja valgustatud ülalpool, tuleb mainida teenelise näitleja V. A. Popovi tööd etenduse vormistamises. Selle autor on müratekitamise efektide ala juhatajaks Kunstiteatris. Sel alal on ta tõeline meister — nii igat liiki efekti leiutajana kui ka meetodikuna.

V. A. Popovil on kolossaalne vilumus müraefektide vormistamise töös. Ta on rea leidlike aparatuuride huvitavaks konstrueerijaks, milliseid aparate õnnestub töökodades valmistada suurepärase resultaatidega leiutaja enda näpunäiteil ja juhtimisel. Leiutades aparate pöörab ta tähelepanu konstrueeritava eseme üksikute osade hoolsale tööt-

lemisele. Ta õpetab, kuidas käsitseda aparati, et saavutada kavatsetud nüansside kogu gammat, ja annab katse- lise iseloomuga juhendeid lavaliste müratekitavate prot- sesside ala meetoodikas.

Kõik õeldu teatri müratekitamise ala juhataja teater- likkusest käib ka V. A. Popovi meisterlikkuse kohta. Ta võib anda rea väärtuslikke näpunäiteid, kuidas ja kust tuleb kuulata proovi ajal ettevalmistatavat efekti, arvesta- des selle kõlavust hiljem, kui vaatesaal on täidetud; kuidas ühendada kuulmis- ja nägemismuljet, võttes ometi aluseks lavategevuse; millised on tema poolt brigaadiga praktili- selt kontrollitud töövõtted, kus ja mil viisil asetada ette- nähtud aparatuuri, et saavutada kavatsetud efekti jne.

Tuleb meenutada, et Liidu tüsedamad näitejuhid K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko rakendasid ala- tasa etenduse vormistamisel oma lavastusis sel või teisel määral mürasid, kusjuures igale neist kui ka igale eten- duse alal töötavale näitejuhile oli müradel kas väga tähtis koht lavastuses või olid nad lavalisele tegevusele oma- moodi taustaks.

MÄRKMEID PRAKTILISTEKS TÖÖDEKS ÜLIÕPILASTEGA ETENDUSE LOOMISEL.

Harilikult on näitejuhtimise kolmandal õppeaastal kogu kursuse kollektiiv tegevuses etenduse loomisega, milles kõik üliõpilased on selle etenduse näitejuhid ja selle näit- lejad. See etendus kostüümides, grimmis ja dekoratsioonides, ühe sõnaga kogu lavalises vormistuses, on eksami- tööks üleminekul järgmisele, neljandale kursusele.

Veel teise õppeaasta lõpul võetakse kavassee näidend, millega kõik üliõpilased peavad tutvuma suvekuudel, selle läbi lugema ja läbi mõtlema. Kokkutulekul õppeaasta alguseks teatavad üliõpilased eelkõige läbiloetud näidendist saadud muljeist ja avaldavad oma arvamusi, kuidas see võiks näida laval.

Esimestel arutlustel avatakse autori tekst. Kollektiivi arutluse resultaatina määratakse kindlaks teose läbitöötatud vaatekoht antud teose kohta ja leitakse etenduse läbiv tegevus. Selleks ajaks määratakse samuti kogu etenduse põhimised, suured näitejuhtimise lülid. Rööbiti sellega, sel määral, kuidas on õpitud tundma näidendit ja tekst on kantud sellesse eksemplari, mille järgi seda näidendit kavatsetakse mängida, märgitakse ära osade jaotus. Kogu seda tööd juhivad mitte ainult kursuse kunstiline juhataja, vaid ka tema assistendid, näitleja-meisterlikkuse õpetajad.

Kui tekst on üksikasjaliselt aruteldud ja läbi mõeldud, kõik tegelased selgitatud, nende iseloomustused avatud, kui kogu kursuse kollektiiv on tutvunud vajaliku literatuuriga, toimub osade jaotus.

Järgmiseks, küllalt komplitseeritud tehnilise iseloomuga momendiks on etenduse näitejuhtimise lülide jaotus kursuse kõigi üliõpilaste vahel, nii et igaüks neist või ka kaks saaksid ühe, aga vahel ka kaks suurt näitejuhtimise lüli. Kui on võimalik näidendit tükeldada episoodideks või see on oma ülesehituse iseloomult juba näitekirjaniku enda poolt jaotatud reasse piltidesse, siis tuleb rangelt iga näitejuhtimise lüli või rida lülisid ja vahel ka rida pilte kindlalt kinnistada teatavale üliõpilasele-näitejuhile, silmas pidades tingimata seda, et see üliõpilane, kes on antud lüli näitejuhiks, ei oleks samas lüli ühtlasi näitlejaks.

Ja nüüd algab etenduse teostamise töö. Üksikud proovid peetakse rööbiti, kusjuures, sest et kõnealuse lavastuse juhtideks võivad äärmisel juhtumil olla juba kolm isikut, s. o. kunstiline juht ja tema kaks assistenti, kes töötavad näitleja-meisterlikkuse alal, on võimalikud kauakestvad proovid ja üksikasjalised õpingud nende etenduste kallal, seni kui tekib vajadus juba õppeaasta teisel poolel siduda üksikuid näitejuhtimise lülisid, et saada neist ühtlane kunstiline tervik.

Samal ajal eraldatakse üliõpilaste koosseisust kolm brigaadi: üks etenduse kunstiliseks vormistamiseks, dekoratsioonide, kostüümide, grimmi ja valgustustööde alal, kusjuures see brigaad koosneb neist üliõpilasist, kes oma individuaalselt andekuselt on kunstnikud ja on loonud rea huvitavaid eskiise; teine brigaad tagab käsiloleva etenduse organisatsioonilis-administratiivset plaani, s. o. jälgib kostüümide õmblemist, parukate tegemist, rekvisiitide valmistamist, dekoratsioonide ja valgustuse monteerimist jne. Sama brigaad hoolitseb ka müraefektide loomise või muusikasaate eest. Ja lõppeks kolmas brigaad koosneb etendust juhtivate näitejuhtide abilistest (inspitsientidest), kes tagavad igapäevaste proovide teostumist ja protokollivad proove. Nende kohuseks on ka proovideks vajalike ruumide ja köikide vajalike esemete hankimine.

Pean märkima, et kõik neisse brigaadidesse kuuluvad üliõpilased on ühtlasi osalisteks, omades vastavat näitejuhtimise ülesannet üksikute näitejuhtimise lülide teostamisel.

Sel kombel valmib õppeaasta lõpuks terve etendus, mille kallal töötati kahe semestri jooksul ja mis oli harjutuste materjaliks lavalise meisterlikkuse alal, näitejuhitöö iseseisvaks katseks üliõpilastele. Lõppeks tutvustas sama etendus

neid lähedalt kollektiivse teatrikunsti iseärasustega, samuti valmistas ette üliõpilasi autori tekstiga töötamiseks, näitejuhieksemplari koostamises ning proovide kohta märkmete pidamise oskuses selleks, et edaspidi näha vigu ja saavutusi, mida tehti etenduse loomise protsessis.

NÄITEJUHI KOMPOSITSIOONILISI VÖTTEID ETENDUSE TÖÖ ALAL

Näitejuhikunst, mille määrab ära maitse, fantaasia ja näitejuhi temperament, viib näitejuhi etenduse kallal töötamise teataval perioodil — vahel väga vara, vahel selle viimasel etapil — teritatud sisemisele teravnägelikkusele.

Milles põhimiselt õieti seisneb see näitejuhi sisemiselt teritatud nägelikkus? Selles, et ta võib eraldada võltsi tõelikkusest, banaalset mittešabloonilisest, uuest, ootamatust, originaalsest, vähetarvitatust ja värskest, ning ühtlasi näha midagi väga lihtsat, tõetruud ja sügavalt-lavalist.

See teravnägelikkus ilmneb mitte ainult tema töös osalistega, vaid ka suhtumises etenduse tervikusse, millest võtavad osa nii kunstnik, valgustaja ja teised laval töötajad, kes aitavad kaasa etenduse loomisele.

Näitejuhi töö seda momenti on väga raske kirjeldada, aga kui seda momenti näitejuhi loomingus ei ole, puudub etenduses spetsiifiline näitejuhilikkus.

Milles see väljendub? Oletagem, et osade üksikud lülid on näitlejatega põhjalikult läbi võetud ja põhimiselt on kogu näidend peaaegu valmis. Ja töötades üksikute stseenide kallal näitab näitejuht just tegevuse protsessi ajal

näitlejale, kuidas saab kõige menukamalt esile tuua neid olukordi, milles ta elab.

Ta ei räägi talle läbivast tegevusest või osa tuumast, vaid vaadeldes kõrvalt suunab teda, kus ja kuidas on parem väljendada ühte või teist lauset: kas toetudes tugitooli käsi- puule, asudes akna juurde, toetudes küünarnukkidega raami- le, teatava sõna ütlemisel pöördudes järsult oma partneri poole, aeglaselt laskudes põlvili, või mugavamalt seades end diivani nurka ja pannes käed risti rinnale sel hetkel, kui osaline kuulab oma partnerit, valmistudes talle ütleva mi- dagi kaaluvat ja mõjuvat, soovitades võtta kätte mingi eseme ja mängida sellega, lausudes samal ajal ühte või teist repliiki jne.

Sama teritatud sisemise teravnägelikkuse võtte juurde kuulub ka näitejuhi oskus näha huvitavat misanstseeni ning vältida näitleja juures üleminekut banaalsusele: stseeni are- nemisel, peatades hetkeks kõiki partnereid, muuta intonat- siooni värvingut, näidata kätte žest, keset tegevuse käiku paigutada ümber kujude asend; peatada osalist teataval repliigil seniks, kuni ta leiab sellise silmade- ja näoilme, mis vastaks osalise tõelise eesmärgi nägemisele, mida ta oma osa arendamiseks kõrvalekaldumatult taotleb.

Samale teritatud sisemisele teravnägelikkusele kuulub võtte ootamata soovitada mööbli ümberpaigutust, anda isegi stseenile teissugune arenemine, pöörates teise nurga all kogu planeeringu; või jälle esildus muuta stseenide järje- kord ja neid teisiti rõhutada; või ettepanek anda selline valgustus ja sellisest allikast, mis on otse suunatud laval asuvaile osalisile, mis annab otsekohe täie kindlusega tar- viliku, näitejuhi ideekavandit selgitava mõtte.

Siia kuulub ka ootamatu viitamine, samas kohapeal orga- niseeritud või õigemini mustandina skitseeritud muusikaline

või müraline saade, takistava või võltsi rütmi kärpimine ühes lülis ja ootamatu, värske ning terava rütmi leidmine teises; oskus näidata, kuidas tuleb „täita mänguga“ pausi, mis ootamatult selgus näitejuhile ja kiskus kaasa kõiki osalisi, sest see kriipsutas alla kogu eelneva, mis etenduse käigus oli elamuslikult saavutatud.

Võib esitada kümnepid, sadu näiteid, millal see näitejuhi teravnägelikkus sunnib ainsa kriipsuga otsekohe elama lüli vajaliku atmosfääriga, kui see teravnägelikkus aitab tal kompositsiooniliselt kokku voolida ühed või teised rahvastseenide osad või maitsega ja elutundmisega voolida väikesi lülikesi, millest moodustatakse rahvastseeni tervik, avastada osalises üks või teine enesetunne, mis annab talle vajalikud liigutused lavalises tegevuses.

Ühe sõnaga, näitejuhi see sisemine teravnägelikkus on midagi muud kui see, mida me näitejuhi töös nimetame pedagoogiliseks momendiks. Näitejuht-pedagoog tegeleb osalistega, analüüsides nendega teksti, aidates neid enda kallal töötamisel läheneda tööle osa kallal selliselt, et kõik osad kokku annaksid etenduses kindla ansambli.

Muidugi ei ole näitejuht-pedagoog näitejuhiks-lavastajaks. Väga sageli näitejuht, osates suurepäraselt töötada näitlejatega, satub üksi töötades oma lavastuse lõpuleviimistlemisel ilma näitejuhi-lavastaja ja kunstniku-lavastaja abita raskustesse — moodustada lavastusest kunstiloominguline tervik, mis omaks kõiki lavalise ühtluse tunnemärke.

Me ütleme sageli: see on suurepärane näitejuht-psühholoog, näitejuht, kes võib kirjanduslikku maitset, tunnetab hästi kunstnikku laval ja oskab ühes temaga leida etenduse sellise välise kuju, et kannab vaatajani erakordselt teravalt kogu näitejuhi ideekavandi. Ent selline näitejuht-psühho-

loog, suure kirjandusliku maitsega inimene, kes oskab imehästi vormistada oma etendust koos kunstnikuga, olles välja töötanud kostüümid, butafooria ja dekoratsioonid, ei oska töötada osalistega; pealegi ei ole ta näitejuht-pedagoog.

Muidugi näitejuht-pedagoog oskab alati töötada osalistega, kuid näitejuht, kes oskab töötada osalistega, saavutades näitlejatega töös osade kallal eeskujulikke tulemusi, ei oma sageli vastavat taktitunnet ja oskust luua tööõhkkonda ja organiseerida just harjutuste käike kõigile osalistele kogu harjutuste perioodi ulatuses, seni kui kestab töö lavastuse kallal.

Ma tarvitan täiesti teadlikult vana ja tuntud teatrikeelega termini „intuitsioon“ asemel defineeringut „näitejuhi sisemine läbinägelikkus“.

Miks ma arvan, et termin „näitejuhilik intuitsioon“ ei väljenda täielikult seda sisu, mida me oletame seda tarvitades? Sellepärast, et selle termini tarvitamisel näitejuhi tööloomingulises aktis anti põhimine koht näitejuhi teadvusele ja tegutsemisele. Kuid oluliselt on see ebaõige, sest näitejuht võib eneses seda „sisemist läbinägelikkust“ kas arendada või mitte. Arendada, kui ta selles suunas enese kallal töötab, tegeldes etenduse hoolika viimistlemisega, pidades suurt kontrolli selle üle, mida talle dikteerivad tema maitse ja kunstiline vaist, olles täiesti teadlik sellest, miks talle ei meeldi üks, vaid teine.

Muidugi, tehes märkusi või soovitades mõningaid muudatusi, ta ei kontrolli ennast ega sea enesele sellist ülesannet — kontrollida tingimata, mis juhtis teda sel hetkel, kui ta tegi ühe või teise ettepaneku. Kui ta aga mõninga aja pärast järele mõteldes teeb järelduse, et tehtud ettepanek ei olnud ekslik, ta vastab täiesti teadlikult enesele, ja kui see

on vajalik, ka teistele, miks ta on teostanud ühe või teise muudatuse või on teinud sellise ettepaneku.

Äga peale enesekontrolli võib eneses arendada ka „näitejuhilikku teravnägelikkust“. Kui meenutada näiteid väljapaistvate näitejuhtide kogemustest, kõiki nende peeni märkusi ja õigeid ettepanekuid, siis võib veendunult kinnitada, et seda teravnägelikkust on neile dikteerinud nende elukogemus, mälu, tähelepanelikkus, võime loominguliselt üle elada seda, mida nad neid ümbritsevas elus on näinud. K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko poolt proovidel tehtud märkused ja ettepanekud võivad olla näiteiks.

Kõik kõige tabavamad ja üllatavamad ettepanekud, kõige teravamad, hämmastavamad misanstseenid on neil tuletatud elu sügavast arusaamisest, kunstilisest leidlikkusest, laialdastest kogemustest ja oskusest tähele panna võltsi ja öelda õiget. Sealjuures on isegi raske eraldada, mida võib kanda nende hiiglaslike elukogemuste arvele ja mis kuulub nende loomingulise fantaasia erakordselt eredaile sähvatusile, võimele kujutella loominguliselt.

Me märkisime juba, et näitejuhtimise alal on mitu peatükki, mis seisavad nagu eraldi. Nii näiteks näitejuhi töö osalistega määratellakse muidugi seejärgi, kuidas näitejuht on teksti läbi töötanud, kuidas on mõistetud autorit; vähe sellest, autori teksti uurimist, tema lavalist õiget tõlgitsust suunab näitejuht osaliste kaudu, ent näitejuhi töös leidub selline moment, kui ta üksinda, osalisteta tegeleb autori tekstiga.

Sama tuleb öelda ka näitejuhi tööst kunstnikuga. Eten-duse loomingu perioodil on väga palju momente, millal näitejuhi töö kunstnikuga toimub osalisteta. Sama tuleb öelda ka näitejuhi töö kohta valgustajaga, muusikuga, lava-meistriga, müratehnikuga jne.

Kuid kogu see töö viib näitejuhi sellele perioodile, millal kõik tuleb ühendada. Me nimetame seda näitejuhi töö protsessi kompositsiooniks. Etendus on näitejuhile teatavaks lavaliseks teoseks.

Täiesti samuti, nagu komponist loob sümfooniast, maalikunstnik maalib pilti, on kirjandusteadlasele täiesti endastmõistetav teostada romaani kompositsioonilist analüüsi; nii on ka näitejuhi töös olemas kompositsiooniline oskus koostada mingiks lavaliseks üksuseks neid mitmekesiseid vahendeid, millede abil näitejuht taotleb oma ideekavandi realiseerimist vastavalt teose ideele ja mõttele.

Raske ja ebaõige oleks koostada näitejuhi põhiliste võtete tühjaksammutatavat loetelu selle kohta, milliseid võtteid tuleks viia tema kompositsioonilise töö tegurite hulka. Võik siiski öelda, et kui näitejuht asub stseenide, piltide, vaastuste ja lõppeks kogu etenduse terviku ehitamisele, kui ta nagu korjab kokku üksikuid lülisid lõpuniviidud stseenideks, piltideks ja vaastusteks, ta komponeerib üpris erinevaid iseloomulisi üksikuid osi, püüdes neid viia mingile kunstilisele ühtsusele. See käib nii osaliste töö kui ka etenduse monteerimisala kohta.

Siia kuulub eelkõige lava õhkkonna ja väljenduslike vahendite leidmine, millede kaudu see õhkkond peab kanduma vaatajani. Stseenide õhkkond tekib osaliste sellest või teisest meeleolust teatavais lülides. Ent see osaliste meeleolu ei sõltu ainult nende käitumisest, sellest, millest nad elavad, mis neid hingestab, vaid ka väliseist oludest. Valgus, olustik, muusika, mürad, mööbli asetused jne. — kõik see kajastub osaliste meeleolus.

Siia juurde kuulub ka uute misanüstseenide kinnitamine või leidmine, kulminatsioonide või aktsen-

tiide paigutus stseenides, piltides, aktides ja lõppeks kogu etenduses.

Pean ütleva, et kõik, mis on seotud etenduse rütmi ja tempoga, leitakse lõplikult töö sel perioodil teose kallal, sest sel ajal sünnib omamoodi maneer, mida teostamises õnnestub saavutada pauside kaudu, kergelt möödalisestvate stseenide abil, millel ei tarvitse peatada vaatajaskonna tähelepanu, aga samuti ka allakriipsutatud üksikute osaliste olukordade väljatõstmise ja etenduse intonatsioonilise külje abil. Aga lõppkokkuvõttes need ongi just need lavalised vahendid, mille kaudu antakse edasi lavalise tegevuse rütmiline külg, etenduse rütm.

Kuigi töö suurte üldstseenide kallal, mida teatrikeeles nimetatakse rahvastseenideks (seletuseks pean viitama, et neis rahvastseenides tegelevad ka „seltskonnainimesed“, „õukond“, tänava mass, bojaaride nõukogu ja „õõmaja“ elanikkond Gorki „Põhjas“: kolmandast aktist jms.), asetseb proovide perioodil täiesti erilisel kohal, kui näitejuht taotleb iga näitlejaga tema rolli vajalist joonist, aga ühtlasi jaotab kogu rahvastseeni rühmadeks, mille igaühe eesotsas seisab „eestvedaja“, kes abistab näitejuhi poolt läbitöötatud rahvastseeni partituuri teostamist, — selles proovide perioodis, millest on jutt, s. o. kui näitejuht komponeerib etendust, juhivad eriti hoolikalt „rahvastseenide“ üksikute näitejuhtimise lülide ühtesulamist.

Miks sellel perioodil, millal näitejuht komponeerib, toimub eriline töö rahvastseenide kallal? Sellepärast, et näitejuhile on nüüd juba selge, mida nimelt peavad need rahvastseenid väljendama, missugune on nende läbiv tegevus, millele tuleb ehitada kogu rahvastseeni peamine tähelepanu, milleks need etenduses üldse on vajalikud.

Selleks et igas „rahvastseeniks“ jaotatud rühmas ja mitmesuguseis nende rühmade kombinatsioonides rahvastseenide üldise tegevuse protsessis saavutada soovitud resultati, on möödapääsmatu voolida väikesi stseenikesi, mis aga siiski on seotud ühise joonisega ja mis arenevad ühise läbiva tegevuse alusel.

Töö sel perioodil võib kõrvaldada ja kustutada kõik takistava, ja ümberpöörduvalt, alla kriipsutada, eraldada, isegi väliselt välja valgustada eredamalt esiletõstetud misanstseenidega, kostüümidega, grimmiga seda, mis aitab kõige selgemini esile tuua näitejuhi ideekavandit.

Misanstseenid ja näitejuhtimise lülide ja misanstseenide kompositsioon.

Nagu teada, eksisteerib misanstseenide leidmiseks näitejuhtide praktikas kaks võtet: näitejuht töö ajal osalistega juhib seda kas nii, et osaline oma suhtlemises partneriga teatavate ülesannete täitmisel käitub selliselt, nagu talle näib kõige loomulikumana võtta üks või teine seisukoht, teha üks või teine üleminek; ja see asend või üleminek, mis fikseeritakse harjutustel, osutubki tööprotsessis väljakujunenud misanstseeniks; või jälle näitejuht näitab osalisele misanstseeni kätte, isegi rohkem: olles rea piltide või vaatuste ulatuses läbi mõelnud kõik misanstseenid, esitab ta need näitlejatele küllaldase täpsusega täitmiseks ja hakkab taotlema seda, et tema poolt leitud, leiutatud misanstseenide joonis osaliste poolt täpselt täidetakse.

Mis on misanstseen? Tegevuse ilmekaim võte, näitleja ilmekaim situatsioon või olukord, mis annab näitleja sise-mise protsessi joonise.

Misanstseenide kaudu õnnestub meil edasi anda seda, millega elab osaline, mis täidab teda tegevuse antud lüüsis.

Üksikuil juhtumel näitejuht, et esitada seda või teist misanstseeni, määrib ise selle või teise lüüsi kõiki tegelasi, kes antud lüüsis on tegevad, sellega ühtlasi näidates osalistele, mida ta soovib, kuidas ta seda misanstseeni näeb. Või juhtub ka nii, et näitejuht, istudes näitejuhi kohal näeb, mida osaline peab tegema: veidi muutma poosi või viima tähelepanu ühelt objektilt üle teisele või muutma meeleolu „antavate olude“ muutmise tõttu — ja sellest leitakse otsekohe uus misanstseen või muutub juba leitud joonis.

Misanstseeni aluseks on alati osalise poolt selgesti mõistetud ülesanne, mida ta täidab oma sisemises või välises tegevuses. Kahe või mitme partneri vahelise keeruka misanstseeni leidmiseks on vaja, et näitejuht mitte ainult dikteeriks, vaid leiaks neile vajaliku meeleolu.

Kõik misanstseenid, kui nad kujundavad tervikstseeni, osutuvad võltsideks sel juhtumil, kui näitejuht ei ole kindlaks määranud antud lüüsi õhkkonda. Seda õhkkonda tuleb kümneid kordi arutella ja see ilmingimata luua. Ainult siis tekib misanstseen loomulikuna ja näitejuht suudab saavutada sellele selge joonise.

Selles ei ole näitejuhile midagi käsitöölikku, kui ta, soovides leida misanstseenile sügava ja huvitava lahenduse, ammutab seda maalidelt, silmapaistvate kunstnike gravüüridelt ja üldse kujutavalt kunstilt.

Näitejuhilikult vaatepunktilt annab freskolise maalikunsti või suurte lõuendite maalikunsti meistrite kompositsiooniline ülesehitus misanstseenide mõtiskeluks rikkalikku materjali. Ma ei taha öelda, et näitejuht peab mehaaniliselt kunstnike kujude moodustamise võtteid ja maalikunsti poose

lavale üle kandma, ent kinnitan, et näitejuht rikastub, külastades maalikunsti galeriisid ja näitusi, sirvides suurte kunstnike monograafiaid. Ta rikastub sellepärast, et süveneb mõtteis kunstniku poolt leitud poosidesse, asendeisse, pilkudesse, žestidesse, näoilmeisse.

Oletagem, et näitejuht ei tulnud ainult vaatama, vaid uurima Rembrandt'i maali „Kadunud poja tagasitulek“. Isa kaju, seisak, tema nägu, käed, poja poole välja sirutatud, kadunud poja langetatud pea, pimedusest vahtiva naise nägu, isa ümbritsevad, erinevalt sündmusse suhtuvad vähearvulised isikud, — kõik see on nii suurepäraselt komponeeritud, väljendusrikkalt kogutud ja annab sellise jõuga edasi kunstniku poolt kujutatud sündmuse mõtte, et seda maali võib lugematuid kordi vaadata, ja jättes kõrvale värvid, valguse, joonistuse, Rembrandt'i pintsli reflekteeriva maneeeri jõu, mõelda misanstseeni loomusele, mis on selle maali kujude kompositsioonide aluseks.

Või kui niisama tähelepanelikult uurida Surikovi maali „Streletside hukkamise hommik“: kujude asetuse, pooside, liikumise iseloom, see, kuidas on maalitud kaftanid, lahtinööbitud särgid, kuidas taunitud laskurite naistel juuksealgalad räti alt esile tükivad, millise ilmega vaatavad lapsed, eided, Peeter, laskurid ise, — kõik see annab hiigelmaterjali misanstseenide ehitamiseks, kusjuures nad süžeelt ei tarvitse olla seotud Surikovi selle pildi teemaga.

Iseloomu leidmises misanstseenile ei piirdu näitejuht ikonograafilise materjaliga. Tema tähelepanelikkus, oskus näha teda ümbritsevas era- ja ühiskondlikus elus erinevate püüete avaldusi inimese tegevuses, annavad talle misanstseeni ehitamiseks materjali. Sel teel hoidub ta lavalisest tardumusest, teatraalsusest selle sõna halvemas

mõttes ja saavutab seda, et laval kujutatud elu osutub lavaliselt ilmekaks.

Me ütleme sageli: selles etenduses on huvitavad, aga teises etenduses leiduvad banaalsed misanstseenid. See tähendab, et näitejuhtimise lülid on jaotatud osadeks, mis tegevuse joonise vaatepunktis on kinnitatud kindlaiks üleminekuiks või kindlaiks asendeiks. Nad on huvitavad siis, kui need asendid ja üleminekud, olles äärmiselt olulised, annavad ühtlasi edasi näitejuhi ideekavandi, stiili, maneeeri, ja mingil määral harmoneerivad näitejuhiliku interpretatsiooniga, mis teosele antakse. Lõppeks peavad nad harmoneerima ka etenduse dekoratsioonilise välimusega. Aga kõige tähtsam on, et misanstseenide joonistus ja iseloom peavad täielikult edasi andma osalises elavate elamuste ja tegevusliku suunitluse mõtet, et misanstseenid hõlbus-taksid osalistel nende olukordade vaatajaskonnani viimist, et misanstseen oleks tegevuse väliseks väljenduseks.

On endastmõistetav, et misanstseenid, kui nende määratlemisele lähenetakse tõsiselt ja loominguiliselt, ei saa olla välja mõeldud lahus osalistest. Misantseenid tuleb voolida näitejuhi ja osaliste vahelises tööprotsessis. Neid võib suunata kas ettenäitamisega või viitamisega, kuid igal juhutamil võib neid kinnitada vaid siis, kui osalised, olles osad läbi töötanud ning tegutsedes etenduses loomulikult, on nad täiesti omaks võtnud.

Me teame, et näitejuhipraktikas on sageli nii, et näitejuht, olles istunud näidendi kallal ja läbi töötanud kõik üksikasjad igas aktis (väljudes neist mängupunktidest, planeeritud kohtadest, mis ta on läbi mõelnud töötades alles makettide kallal ja on õigeaegselt kontrollinud tarastamise ajal), leiutab, mõtleb välja kõik misanstseenid, ja kohtudes osalistega, võib neile kõike ette näidata, vähendades sel-

lega väga palju nende vaeva. Ta näitab otsekohe näitlejaile, kus keegi asetseb, kuhu ta üle läheb, ja paneb näitlejaid autori teksti ütleva, rangelt kinni pidades neile tehtud näpunäiteist. Näitejuhi sellise töömenetluse juures on kõik lihtsustatud: näitlejad õpivad osi, näitejuht aga juhatab neid planeeritud kohtadele, juhatab neile kätte üleminekuid ja jälgib, et igaüks peaks kinni tema näpunäiteist.

Töö sellist menetlust võib täie õigusega nimetada käsitöölise võtteks. Mingeid loomingulisi otsinguid osalistega, mis oleksid tingitud näitleja individuaalsusest ja tema isiklikust suhtumisest autori tekstisse, sel juhtumil ei esine.

Me teame, et lahendades tegevuse ühtesid või teisi ülesandeid, mida dikteerib see või teine alltekst ja mis tulenevad toimuva sündmuse loogilisest ja psühholoogilisest mõttest, jagab näitleja oma osa näitleja-lülideks. Nii viisi on õpitava näidendi igas stseenis mitu näitejuhi-lüli, mis tavaliselt ei lange kokku näitleja-lülidega ning sisaldavad eneses kõige sagedamini mitu näitleja-lüli.

Nii näiteks Ostrovski komöödias „Omad inimesed — küll saame hakkama“ on esimeses vaatuses kaks suurt näitejuhi-lüli. Esimene hõlmab kaheksa esimest etteastet, teine — ülejäänud neli etteastet.

Esimene näitejuhi-lüli sisaldab mitu näitleja-lüli: alguses stseen — Lipotška üksi, pärast emaga, siis Fominitšnaga ja emaga, siis kosjasobitaja Ustinja Naumovnaga, ja lõpuks kõik ülalmainitud isikud ühes Rispoloženskiga ilma Lipotškata. Selles esimeses suures näitejuhi-lülis näitleja-lülid, mis määratlevad näitlejate ülesandeid, suubuvad sinna, et iga tegevuses oleva isiku tegevust suunata Lipotška soovi rahuldamisele — saada mehele.

Kord kõneleb Lipotška sellest, mida ta soovib, kuidas ta kujutleb oma abielu ja mida ta nõuab emalt, kord tegutseb

ja kõneleb ema Agrafena Kondratjevna. Ja me saame teada, et kõik Olimpiada Samsonovna nõuded on vastuolus abielu ja elukujunduse vaadetega, mida väljendab Agrafena Kondratjevna. Edasi aga on uus lüli, milles Agrafena Kondratjevna haletseb oma last ja koos Lipotškaga nutab, nõustudes kõigega, et vaid mitte erutada tütart. Ja veel näitleja-lüli, kus Fominitšna esialgu pisut õrritab, ent armastades ja sallides Olimpiada Samsonovnat, nokib sellega, et keegi on tulnud peigmehest teateid tooma. Siis jälle uus näitleja-lüli: ilmub kosjasobitaja Ustinja Naumovna ja ülistab omal viisil oma „kaupa“. Ja veel lüli, kus Olimpiada Samsonovna veenab kõiki selles, et tal on hädavajalik võimalikult kiiresti teostada meheleminekut, et ta tahab moodset abikaasat ning „aadlike hulgast“, kes korraldaks talle elu täis küllust ja rikkust, ent „moe järgi“, et ta ei elaks sellises halluses nagu tema vanemad.

Sel kombel me näeme, et terve rida näitleja-lülisid ühineb üheks näitejuhi-lülik, milles kõik tegelevad isikud on läbi imbunud ühest läbivast tegevusest: tahtest, et teostuks Lipotška naitumine.

Esimese vaatuse teise näitejuhi-lüli määravad ära Samson Silõtš Bolšovi huvid: osavalt teostada kelmus pankroti abil.

Aidates kaasa Samson Silõtši sellele soovile on Rispoloženski ja Podhaljuzin valmis soodustama tal „seaduslikult“ sooritada pettus, sest et selline „seaduslikkus“ annab ka igaühele neist võimaluse kasu saada.

Näitejuht peab teadma, et tema näitejuhi-lülis peamine on — juhtida vaataja järeldusele, et Rispoloženski ja Podhaljuzin soodustavad vastavalt Bolšovi soovile teostada pettust sellepärast, et nende arvamusel on sellised: sänikaelale on kõik lubatud, sänikaela tahe on seadus, nad

teenivad sänikaela, sänikaela soovide täitmine toob neile kasu ja heameelt. Bolšovi, Rispoloženski ja Podhaljuzini huvid on ühised.

Komöödia kogu nelja vaatuse ulatuses on kõik kaheksa tegelast täidetud ainsast kogu etendust läbivast tegevusest: kõik tahavad — ja sellele soovile on allutatud kogu etenduse tegevus — saada kasu, koguda rohkem raha ja mugavamalt, kindlustatumalt elama hakata, kedagi arvestamata, ei kellelegi mõtlemata, välja arvatud iseenesele, mõtlemata sellele, millisel teel õnnestus röövida, kasu saada või koguda raha. Selleks elab komöödia kogu tegelaskond, selles seisabki nende tegevuslik huvi. See moodustab nende mõtte sisu, mis pesitseb iga nende teo põhjas ja on selle aluseks. See annab värvingu nende tundmustele.

Iga ulatuslik näitleja-lüli kinnistub mingis seisundis või üleminekus, mis osutub vahendiks väljendada olukorda, milles asub näitleja.

Teades, mis näidendi mõttelises tähenduses peab leidma väljendust, antud näitejuhi-lülis, komponeerib näitejuht näitleja-lülid, milledest on voolitud rida misanstseene, taotelles seda, et tema mõttekava parimal kujul ulatuks vaatajateni. Ehitada misanstseene selliselt, et nende vaheldumine looks etenduses tarviliku mõtte, see on näitejuhi suur kunst.

Oletagem, et näitejuht peab edasi andma, et teatavas näitejuhi-lülis voolab elu mugavalt, eriliste ärevusteta, ei kellegi ega millegi poolt häirimata, ja selle muretuse hävitab hiljem see, mis toimub etenduse tegevuse käigus. Näitejuhil on vaja kinnitada vaatajaskonna tähelepanu sellele, et need inimesed elavad mingis teadmatuses ja et olukord

ja tingimused, milles nad elavad, omavad harjumuspärasuse, traditsioonilisuse ilmet. Ta asetab mööbli nii, tarastab tegevuspaiga, hakkab selliselt lõpetama iga näitleja-lüli või hakkab tegema üleminekuid ühelt lülilt teisele, et näitejuhilikku voolimisse enesesse selgelt üle kanda oma mõttekava, s. o. väikeste ja suurte tegevusosade komponeerimise kaudu, misanstseenide kaudu jne.

Näitejuhi-lüli ehitamise tähendatud võtet on kerge rakendada Tšehhovi „Kirsiaia“ näitejuhtimise töös.

Koguni teissugune misanstseeni iseloom, koguni teissugune nende loomus tekib näitejuhi loomulikes kujutelmades töö juures Tirso de Molina näidendiga „Don Jil Rohelised Püksid“. Selleks et anda edasi teravat tegevuslikkust ja intriigi arenemist, selle komöödia olukordade ootamatust, on võib-olla vajalik stseenide järjekorras kõigis kolmes vaatuses mõndagi muuta, kaalutella näitejuhi-lülide mõtet, milledest igaüks omandab omapärase joonise maitsekalt ülesehitatud misanstseenide tõttu.

Donna Juana ilmumine Segovia silla juurde, tema stseen Carmanceliga peab olema ümbritsetud vastava õhkkonnaga, mis väljendub võib-olla erilisel väljamõeldud rahvastseenides, mis sellele eelnevad või seda sulevad, võib-olla isesuguses planeeringus, kus osutub soodsamaks lahti arutada intrigeerivaid olukordi ja sõlme.

Stseenid hertsogi aias või donna Juana maja toas, kõik seisukorrad, milles osutuvad nii daamid kui ka Tirso de Molina poolt väljamaerdud kavalerid, virguvad loomulikku, sädelevasse ellu, kui näitejuhi-lülid ja misanstseenid keset lülisid pakuvad võimalust vaatajaskonna tähelepanu kogu aja hoida kõrgpinges. See on intriigikomöödia, ja näidendi kergust kui ka sisemise rütmi kiirust õnnestub näitejuhil edasi anda siis, kui ta leiab misanstseenide joo-

nise, mis abistab Tirso de Molina komöödia just sellist mõistmist.

Komöödia kangelanna, kes kogu aeg on võimeline terveks reaks ootamatuks üleannetusiks ja veiderdab oma leidlikkusega ja ammutamatu fantaasiaga igasuguseis seikluses, võib kahlemata teravalt konstrueeritud misansteenide kaudu, millede abil tal on kerge esile tuua selle komöödia mõtet.

Suurepäraseks näiteks, kuidas peenelt väljatöötatud misanstseeni kaudu näitejuhil õnnestus etendust üles ehitada, võib olla Tšehhovi „Kolm öde” K. S. Stanislavski lavastuses Kunstiteatris 1900/01. aasta hooajal.

Kõigest eespooltoodust on selge, et näitejuhi misanstseeni ülesehitamise kunst kuulub peamiselt lavastuse sellesse erilisse tööossa, milles ilmnevad tema kompositsioonilised võtted.

Kulminatsioonide ja aktsentide tähtsus tegevustiku arendamisel.

Nagu orkestrijuht, juhatades orkestrit, kes esitab keerukat muusikalist teost, tõstab selle sisu avamiseks esile, rõhutab seda, mida ta loeb peamiseks, põhjapanevaks selles teoses, nii ka näitejuht etenduse terviku ehitamisel muudab etenduses osa stseene täiesti teadlikult sissejuhatavaks, teise lihtsalt mööduvaks, mis nagu mööda libisedes seletab seda, millele edaspidi peamiselt tuleb pöörata tähelepanu, kolmanda loeb lõpposaks, nagu oma-moodi epiloogiks, ja mingi mürdosa (või isegi osad) tõstab esile kui kõige tähtsama, mis selgitab kogu dramaatilist kokkupõrget, mis töötab läbi väga täielikult ja reljeefselt mõtte, mis on seatud etenduse aluseks.

Muidugi peavad igas stseenis ja isegi stseeni üksikuis lülides olema asetatud väga hästi läbimõeldud vastavad aktsendid, mis annavad lavalisele tegevusele isesuguse joonise. Näitejuhi otseseks ülesandeks on komponeerida üksikud stseenid ja lülid nii, et pauside abil, selle või teise mõtte vastava esiletõstmisega, intonatsioonilise või näitlejaliku tegevusega teostada selle omamoodi allakriiputamist, mis etenduses on vajalik nii läbiva tegevuse kui ka pealisülesande mõtte järgi, s. o. rõhutada seda eesmärki, mida püüab saavutada näitejuht ja kogu etenduse kallal töötav kollektiiv.

Et oleks saavutatud vajalik aktsent lülis, stseenis või tegevuses, eraldatakse ta ühtede või teiste pausidega, kusjuures neid pause täidetakse erinevalt ja neid elatakse üle erinevate rütmidega. Sel juhtumil me nimetame lavaliseks rütmiks mitte ainult seda, mis näitleja antud pausis üle elab, vaid ka seda, kuidas ta seda üle elab. Selle lavalise rütmil väljendamiseks on olemas erinevaid võtteid, ja kõiki neid valitseb näitleja, sõltuvalt tema meisterlikkuse tasemest. Näitejuht peab arvestama, missugune pauside iseloom on ühel või teisel osalisel ja mil määral need pausid abistavad aktsentide kindlaksmääramist seal, kus need on vajalikud.

Olgu see mänguline lüli, see, mida me nimetame „terve stseeni tegemiseks“ mingisugusest väljumisest või kohtamisest, kus (kui sellest võtavad osa mitu inimest) mängitakse algul improvisatsiooniliselt, aga hiljem fikseeritakse rida suhteid, millele lisatakse juurde tekst, mis aga ei pea küündima vaatajani, või selline koht näitleja rollis, mis huvitavate intonatsioonidega eriliselt esile kerkib, — aktsent saavutatakse sellega, et temal peatatakse vaataja tähelepanu. Näitejuhi mõtte järgi juhivad osalised ise sellele vajaliku

tähelepanu; tegevuse joonise määrab kindlaks omamoodi kõverjoon, millel on erinevad kõrguse astmed, ent need kõrgused saavutatakse mitte ainult esiletõstmisega teostamise rütmis või etenduse käigu tempos, vaid ka tämbrilise värvinguga, intonatsiooniliste rõhkudega, etenduse üksikute kohtade tõusuga või langusega kuni sosinani. Need tegevuse ehitamise võtted teevadki vaatajaile kättesaadavaks etenduse tõelise mõtte.

Kogu etenduses peab olema ainult üks kulminatsioon, mille saavutamisele peab olema suunatud sise- ja väliste, laval kujutatavate sündmuste laialihargnev käik. Kulminatsioon võib olla etenduse lõpus või olla leitud mõni pilt enne lõppu või asetseda etenduse keskel, ent igal juhtumil proovitööde tulemusena peab näitejuht leidma kulminatsiooni ja sellele teadlikult juhtima tegevuse kogu käigu. Igal juhtumil ei tohi näitejuht tuhmistada seda kõrgpunkti, milles avaneb kogu etenduse mõtteline sisu.

Rütmi ja tempo tähtsus tegevuse arenduses.

Iga näitejuht teab väga hästi, et viimane vaatuse mängitakse koguni teises tempos kui esimene, ja kui proovide periood lõpetatakse, seisab terve näidendi „läbijaamise“ põhiline mõte selles, et leida tegevuse loomus, mis etenduse alguses lahti rulludes lubab osalistel kõnelda, teha üleminekuid, pidada pause ühes tempos, aga viimases vaatuses sootuks teises. Aga ka ühe vaatusel ulatuses — ja näitejuht teab seda — tuleb sõnade lõppe rõhutada ühenduses teatavate tegevuslike võtetega.

Väga sageli tuleb leiutada mingi efekt, et mõjuvalt esile tuua vaatusel vajalikku mõttelist sisu. See võib olla valgus-

tuse või müra efekt, mis on seotud mingi ootamatu ilmutamisega, huvitava misantstseeni, pausi järsu katkestamisega, või vastupidi, hästi täidetud suure pausiga, mille ajal langeb eesriie. Need efektid on õieti selleks, et edasi anda lavalist rütmi, mis osutub vajalikuks tegevuse käesolevale lülile. Näiteks on tarvilik, et teatavas vaatuses või pildis küüniks vaatajani see ärev olukord, millest on tulvil tegutsevad isikud, kelle käes on kogu etenduse käigu põhimised niidid. Et saavutada seda ärevust, ei ole küllalt sellest, kui seda stseeni mängitakse vastavas meeleolus, vaid võib-olla on tarvis abistada ka valgustusega või akna taga kõikuvate okste varjuga.

Või toome sellise näite. Et saavutada rahutuse muljet, elu tavalise kulgemise häirimist, asetab näitejuht mööbli antud tarastuses nii, et kui tegevuseks vajalikud isikud kokku tulevad, on mööbli ümberpaigutus möödapääsmatu. Ja just selles füüsilises tegevuses, kui mööblit ümber paigutatakse, võib saavutada näitejuhi poolt kavatsatud tegevuse rütmi muljet. Ta teab, et tegevuse käigu järgi selleks stseeniks kokkutulnud tegelased hiljem lahkuvad, aga keset seda korratult segipaisatud mööbliga mahajäetud tuba osutub ainult mingi üks isik. Oma monoloogis või kahes-kolmes repliigis ka siin viibiva kõrvalise tegelasega väljendab mahajäänu kogu selle erutava ja piinava mõtte, mis on näidendi käesoleva lüli aluseks. Ja siis „kõneleb“ korratult segipaisatud mööbel, mille keskel see isik kannab ette oma monoloogi, andes edasi stseeni rütmi, mida vajab näitejuht.

Võib juhtida tähelepanu sellisele näitele, mis selgitab näitejuhi võtet, kes otsib erilist lavalist õhkkonda, mis vaatajaskonnale edasi annab kavatsatud rütmi: valgustanud vastaval määral tarastuse, milles toimub tegevus, jätab ta

lauale põleva küünla või lühtri põlevate küünaldega; küünalde vibreeriv leek abistab samuti tarviliku lavarütmi leidmisel.

Oletagem, et rida repliike kõneleb sellest, et laval asuvad isikud suhtuvad üksteisesse vaenulikult, ja tuleb alla kriiputada, et nad tavaliselt omavahel ei kõnele, ja võib-olla ei kõnele juba väga pika aja kestel. Siis selgitabki kõnesolev stseen kõik.

Näitejuht teeb sellest, teatrikeeles öeldes, sündmuse. Selleks, et see sündmus edasi kanduks, mõtleb ta välja erinevaid füüsilisi tegevusi esemetega, mida tuleb asetada lavale, ja sel kombel, andes osalistele võimaluse füüsiliselt tegutseda, annab ta edasi etenduses asjade käigus hädavajaliku rütmilise külje.

Kõik see puudutab erinevat žanri näidendeid, erinevaid stiile, eposhe. Näitejuhi tähelepaneliku suhtumiseta etenduse rütmilisele küljele, sellele, kuidas etendus sisemist lavalist rütmi mööda kulgeb, on võimatu täie vastutuslikkusega k o m p o n e e r i d a etendust.

Sama käib ka selle kohta, missuguses tempos kulgeb üks või teine stseen. Kui kogu etendus on valmis ja teda harjutatakse tervikuna, näeb näitejuht, mis pidurdab tegevuse arenemist. Siis, kui ta ei leia vajadust lüli või isegi kogu stseeni hoopis välja heita, soovitab ta osalistele muuta tempot, mängida kiiremini, tegutseda hoogsamalt, või märkab, et tegevuses on alguses võetud selline tempo, mis sunnib etenduse lõpuks tegevust arendama otse välgukiirusega, aga see ei võimalda vajalikult koondada vaatajaskonna tähelepanu. Ja nii ta vahetab tempo üksikuis aktides, stseenides jne., ja lõpuks leiab ta niisuguse tempo, rütmi ja tooni, milles peab kulgema kogu etendus tervikuna. Ta annab osalistele ja etenduse kogu tehnilisele koosseisule näpunäi-

teid, et tuleb möödapääsmatult rangelt kinni pidada kogu etenduse rütmilise ja tempolise külje kulgemisest. Aga see ei olene mitte üksi teostamisest, vaid ka vaheaegade kestusest ja eesriide liikumise iseloomust ja kõigest, mis käib kaasas näitlejate tegevusega.

Niisiis näitejuhi töös etenduse kallal, nagu me nägime, omavad väga suurt tähtsust tema kompositsioonilised võtted.

Et lavalises tegevuses välja arendada kogu oma kavatsust nii etenduse kui ka sellega seoses oleva töö alal peab näitejuht olema organiseerimisvõimeline. Selle töö organiseerimises, iga töötaja funktsioonide jaotamisel etenduse alal, kuulub tähtis koht näitejuhi abile (inspitsientidele) ja näitejuhi assistentidele.

Vajadus luua üksmeelne tööõhkkond kogu harjutuste perioodi kestel nõuab näitejuhilt mitte ainult tarvilikke kogemusi, vaid ka andeid.

Etenduse loob kogu selle kallal töötav kollektiiv, ja näitejuhil, kes organiseerib etenduse ettevalmistuste tööd, tuleb kõigepealt hästi tunda iga lavatöölise erilist hingeelu. Näitejuhi organiseerimisvõime ei seisne mitte ainult selles, et määrata tähtajad, koostada kalendriplaan, selgesti kujutella rahalisi ja tehnilisi võimalusi, mis on teatri käsutuses, olla täpselt teadlik, missugune koht kuulub tema etendusele kogu teatri tootmisplaanis; mitte ainult selles, et ise osata töötada kogu osaliste kollektiiviga ja teatri monteerimisosakonnaga, vaid ta peab ka hoolikalt valvama selle järele, kuidas eri rühmad ja töökojad töötavad nende vahel etenduse loomise alal jaotatud töö kallal. Ses suhtes osutavad näitejuhile asendamatu abi tema assistendid.

See näitejuhi omamoodi lavastusstaap peab tingimata kõnelema ühist keelt. Assistendid ja abid peavad oma juhti hästi mõistma ja uskuma temasse kui oma ala meistrisse.

Igal näitejuhil on oma töömenetlus, oma tööhoiak. Igal näitejuhil on oma maitse, temperament, harjumused oma tähelepanekute ja kogemuste edasiandmisel. Kõik see kokkuvõetuna loob harjutuste töö ajajärgul oma teatava kindla režiimi, mis aitab säilitada ja ülal hoida ühtlust teatri kõigis tootmisharudes.

Näitejuhi abid (inspitsiendid) peavad evima puht-tehnilisi teadmisi: näitejuhid-assistendid peavad oskama töötada näitlejatega, valmistades näitejuhile ette terveid stseene või lülisid neist, või jälle töötama massistseenide alal; monterimis-osakonna abilised peavad omama maitset, initsiaatiivi, teadmisi, leidlikkust. Pealeselle kõik nad üheskoos, moodustades nagu eespool öeldud, lavastusstaabi, peavad kogu aeg näidendit edasi viima, lubamata lünki ja tühje proove, laskmata ühelgi nõupidamisel muutuda tühiseks lobisemiseks, ja — mis näitejuhile on kõige tähtsam, mis võib teda abistada harjutustöö organiseerimise osas — neil tuleb olla näitejuhile kunstilisiks mõttekaaslasiks, uskuda lavastuse juhtimise näitejuhivõtete õigsusse ja huvitavusse, võidelda kõige sellega, mis rikub harjutuslikku režiimi ja selle töö stiili.

Eriti peavad abilised tõsidusega, mõnedel juhtumeil kokkusurutult, teistel üksikasjaliselt pidama proovide üle žurnaali ehk päevikut. Abilised peavad koostama massistseenide kõik partituurid, sisse kirjutama kõikide lülide, ülesannete ja läbivate tegevuste märkmed, millede järgi võib koostada näitejuhi-eksemplari.

AUTORI TEKST JA NÄITEJUHT

Näitejuhtimise praksises omab väga suurt tähtsust küsimus näitejuhi suhtumisest autorisse, autori ja näitejuhi vastastikuste suhete piiridest etenduses.

Näitejuht ja autor loovad osaliste loomingulisel kaasabil sõnalisest või muusikalisest teosest etenduse. Ma püüan pühendada käesoleva etüüdi autori ja näitejuhi loomingu-
liste õiguste piiride kindlaksmääramisele, kohustusliku omavahelise sideme määramisele etenduses; nende vastastikusele teineteise vajamisele.

Autor-näitekirjanik või ooperi komponist peavad oma teoseid luues arvestama lava seadusi. Kõigi rahvaste näitekirjanikud ja komponistid, luues näidendeid ja oopereid, on kõigil aegadel lähtunud lava struktuuri ja teostamise süsteemi kindlast kujutlusest.

Tõsi, me kohtame selliseid nähtusi, kus näitekirjanik või komponist oma teost luues on arvestanud teostamise teisugust tehnikat või teissugust lavaseadeldust kui see, mis on peamiselt kehtiv nende kaasaegses teatris. Aga siiski on nende teoste kohta määrav lavakunsti kehtiv või esitatud tehnika, sest et ainult arvestades seda võivad nad lavaliselt esitada oma teoste sisu.

Teisest küljest peab näitejuht, kavatsedes lavastada enam

või vähem kaugemasse epohhi kuuluvat näidendit, näitekirjaniku teose tõlgitsemisel kaasaege lavatehnika keelde arvestama antud teose dramaatilisi iseärasusi.

Kui näitejuht kavatseb lavastada Aischylose „Prometheust“ renessansi karplaval, millel lavastavad kaasaege näitejuhid, on ta sunnitud mitte ainult kohandama Aischylose näitekirjanduslikku teksti selle lava võimalustega, vaid ta peab ka süvenenult enesele selgitama autori näitekirjanduslikke võtteid ja arvestama, missuguseist antiiklava tehnilistest tingimustest olenevalt Aischylos kasutas neid võtteid. Näitejuht peab tundma antiikset teatrit, mõistma, millise väljenduslikkusega pidi Aischylose tekst kostma antiikse teatri lavalt. Siis ta suudab omal laval luua tingimused, et kõik mõttevarjundid, kõik tegevuse põhimised käigud, paatos, Aischylose iseloomude sügavus küüniksid kõige reljeefsemalt kaasaege vaatajani.

Enne kui otsustada, milline lavaline vorm anda lavastada kavatsetavale teosele, peab näitejuht tundma õppima autorit, mõistma selle kõige iseloomustavamaid ideid, jõudma selgusele keele poetikas, teose arhitektoonikas ning alles siis valida lavastusvormi, mis on valitud autori antud teosele kõige ilmekam. Lavastusvorm, mis avab Ostrovski olustikuliste näidendite sisu, ei kõlba Ibseni näidendite sisu avamiseks. Lavaline võte, mis võib osutada eredaks ja Shakespeare'i lähendavaks kaasaegele vaatajale, osutub Racine'ile täiesti võõraks. Leonovi näidendid nõuavad näitejuhilt koguni teisi võtteid kui Pogodini omad jne.

Niisiis näitejuhi võte, mis teeb lavateose kas intiimseks või monumentaalseks, sõltub eranditult vastavalt mõistetud ja õigesti avatud autori tekstist. Mitte ainult kõnealuse teose süvenenud ja täielik uurimine, vaid ka ideeliste mõjude kogu süsteemi, kirjanduslike suundade, sotsiaalsete vastu-

olude, poliitiliste ideede uurimine, millest lavastatav teos on läbi imbunud, peab eelnema näitejuhi otsusele lavastuse stiili, selle sisemise kuju ja kompositsiooniliste võtete leidmise kohta.

Samuti on nõutav, et näitejuht oleks tähelepanelik ka autori-komponisti loomingu erilaadi suhtes. Lavastades prantsuse või itaalia oopereid selliseilt komponistidelt nagu Rossini, Auber, Bellini, peab näitejuht silmas pidama kõigi nende komponistide iseärasusi: muusika vaba spontaansust, nende melodikat, harmonisatsiooni, hõiskava elujõu tulist pulssimist, sisemise liikumise graatsiat ja kergust. Glucki, Mozarti või Weberi ooperite lavastamisel peab näitejuht teadma, et nende komponistide teosed oma sisult ja vormilt kuuluvad teissugusesse ooperistiili, et selle stiili interpretatsioon nõuab ooper-balleti lava tingimuslikkust Leporte'i ja Skotani vinjettide või gravüüride vaimus, liikuvate kujudega dekoratsioonide iseloomus, nagu Torelli' omad.

*

Puškini kirjast oma naisele Moskvast 5. maist 1836. a. loeme: „Saada Gogoli järele ja loe temale ette järgmist: Nägin näitleja Štšepkin'it, kes Kristuse nimel palub teda sõita Moskva „Revidenti“ ette lugema. Ilma temata ei suutvat näitlejad leida ühist tooni. Ta ütleb, komöödia saavat karikatuurne ja räpane (milleks Moskvast alati on olnud kalduvus). Omalt poolt ma samuti annaksin talle nõu: ei maksa lasta „Revidendil“ läbi kukkuda Moskvast, kus Gogolit armastatakse enam kui Peterburis.“

Millest õigupoolest kirjutab Puškin? Ta ütleb, et näitejuhile (kelleks oli tegelikult selle etenduse esimene näitleja — Štšepkin) osutub möödapääsmatult vajalikuks teose üksikasjaline selgitus osalistele autori enese poolt. Mis tähen-

dab „ilma temata ei suutvat näitlejad leida ühist tooni“ või „Komöödia saavat karikatuurne ja räpane“? See tähendab, et osalised ei taba autori teksti peenusi, et näitlejad ei käsitanud Gogoli teost, et Štšepkin isegi ei suutnud avada „Revidendi“ sügavust. On vajalik, et Gogol sõidaks ja loeks ette osalistele oma näidendi.

Me teame, et Gogol luges meisterlikult, et juba tema lugemismaneeris leidis iga kuju tüüpilisus, tema lugemine avas allteksti, selgitas osalistele tekstis varjatud tegevuse põhi-jooned. Gogoli lugemine liigendas stseenid lülideks ja täpsustas iga teatava lüli alguse ja lõpu.

Kui tekib oht, et komöödia elulistest kujudest võib välja tulla karikatuur, tähendab see, et pole taibatud kujude aluseid, ei ole leitud iga kuju tuuma, et näitejuht pole täitnud ühte oma tähtsaimaist ülesandeist. Aga kes siis peaks paremini tundma inimest, kes on leitud ümbritsevast elust ja lavakujuks kehastatud? Muidugi autor ise.

Näitejuht aimab intuitsivselt iga kuju olemust, võrreldes antud autori iseloomulisi kujusid, ta avab teose idee, annab sellele ühe või teise valgustuse. Autor, kõnesoleval juhtumil Gogol, luges oma komöödiat, andis selle lugemise protsessis teose tõlgitsuse. Sai selgeks, missugusest mõttest oli autor läbi imbinud oma komöödia kujude loomisel ja nende vastavasse asendisse paigutamisel.

Štšepkin palus Gogolit sõita Moskvasse „Revidenti“ lugema. Selline sügav ja komplitseeritud loov-isiksus nagu Gogol, kes on loonud tõepoolest suurematu komöödia, võis ju leida mõne sõna, et osalisi korrapealt ja tabavalt juhtida õigele teele, s. o. tõeliselt avada oma mõtteid, näidata, milles seisneb tema ironia, milles on satiiri teravus ja kuidas ta mürgise teksti ettekandmisel ühtlasi siiski pidas kõrge realismi mõõtu.

On täiesti selge, et sellise autori lähedus osalistele, tema mõtete, tundmuste mõistmine, oskus hästi vaadelda tema kuju, tema loovisiksust elus, annavad osalistele väga palju. Näitejuht, kes juhib proove, kes mõttega tungib teose sisse ja autori loov-isiksusse, vajab samuti vägagi autori isiku ja tema teose täielikku mõistmist.

*

Nagu teada, ei andnud Ostrovski oma näidendite lavastamisel Moskva Väikeses Teatris eriliselt olulisi näpunäiteid, aga ta viibis proovidel, oli kulisside taga. Tema näidendite osalised, sellised nagu Šumski, Rõbakov, Sadovski, Fedotova, Akimova, Samarin, Medvedeva, Živokini, kohtasid teda eraelus, puutusid kokku teatris, esitasid talle küsimusi, võib-olla isegi mitte ainult harjutustel oleva näidendi kohta, küsimusi, mis avasid teda loova isiksusena, elu vaatlejana ja komöödiakirjanikuna. Ja see läbikäimine aitas osalistel avada iga rolli tuuma, leida teose sisekuju, reljeefselts esitada tema tegevuse põhijooned.

Samalaadne oli A. P. Tšehhovi side Kunstiteatriga, kus Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko ja K. S. Stanislavski Tšehhovi näidendite lavastamisel pidasid autoriga otsemat ühendust ja olid temaga kirjavahetuses. Asi ei seisnenud mitte selles, kas nad said autorilt vastavaid näpunäiteid, isegi mitte selles, kas autor nõustuski tõlgitsusega, mis näitejuhid tema teosele olid andnud. Vahetul läbikäimisel avastasid näitekirjaniku vaimusügavus ja tema kuju täielikkus, selgus Tšehhovi maailmavaade, tema suhtumine ellu, tema inimeste mõistmine. Selleks et ilmuks lavale Tšehhovi stiil, oli vajalik näitejuhi üksikasjaline ja põhjalik töö autori analüüsimisel, sealjuures mitte temast eraldatult, vaid oskusega käsitada teda kogu tema tervikluses.

Meenutagem, et K. S. Stanislavski isiklik läbikäimine Maeterlinckiga enne „Sinilinnu“ lavastamist toitis K. S. Stanislavski näitejuhilikke kavatsusi sellega, mida ta kunagi poleks suutnud saavutada lugedes Maeterlincki enda teoseid ja tema kohta kirjutatud teoseid. Otsustades K. S. Stanislavski enese väljenduste järgi tema raamatus „Minu elu kunstis“ püüdis ta nii Maeterlincki isikus kui ka tema elukäigus selliseid kunstilise individuaalsuse jooni, milliseid võib näha vaid kunstnik kokkupuutes kunstnikuga.

Minul enesel oli juhus jälgida, kuidas A. M. Gorki kohtamised „Jegor Bulõtšov ja teised“ lavastamisel Kunstiteatris avaldasid sügavat mõju L. M. Leonidovile ja J. M. Moskvinile meie arutlustel Aleksei Maksimovitšiga näitejuhtimise plaani ja Bulõtšovi kuju mõistmise suhtes.

Minule kui näitejuhile andsid lõpmata palju A. M. Gorki isiksuse võlu, tema kõnelused reast elunähtusist, eriti tema vestlused Jegor Bulõtšovist: kuidas ta varem elas seal, kus Aleksei Maksimovitš kohtas inimesi, kes said tema kangelase prototüübiks; tema jutustused Melaniast-abtissist, selliseist kloostriisse läinud kaupmehetütrest; Dostigajevist ja tema elu plaanidest; kuidas Aleksei Maksimovitš mõistis Zvontsov'ide, mehe ja naise, Šura jt. edaspidist osa.

*

See autori ja näitejuhi vastastikune vajalikkus leiab kinnitust ka teiste näidete varal.

Gogol oma raamatu „Valitud kohad kirjavahetusest sõpradega“ neljateistkümneandas peatükis kirjutab:

„Kõik näidendid võib muuta uuesti värskeiks, uudseiks, huviäratavaks nii väikestele kui suurtele, kui ainult oskad neid nii nagu vaja lavastada... Kuid on vajalik, et selline lavastus oleks tõeliselt ja täielikult kunstipärane, et see asi

oleks antud mitte kellelegi muule kui trupis olevale esimesele ja parimale näitekunstnikule. Ja mitte lasta enam siia segada mingit kõrvalt külgekleebitud sekretäri või ametnikku; las juba see üks korraldab kõik. Tuleb isegi eriti selle eest hoolitseda, et kogu vastutus langeks ainult temale...

Ainult meister ise võib õpetada oma teadust, tundes täiesti selle vajadust, ega keegi muu. Üksnes esmajärguline näitleja-kunstnik on suuteline hea näidendi valikuks, tehes nende range liigituse; tema üksnes tunneb saladust, kuidas korraldada harjutusi, mõistab, kui tähtsad on sagedased lugemisproovid ja näidendi täielikud ettevalmistuslikud korradamised...

Üksnes tõeline näitekunstnik suudab tunda näidendisse suletud elu ja teha seda nähtavaks ja elavaks kõigile näitlejaile; üksnes tema võib teada lavaproovide vajalikku määra — kuidas neid toimetada, millal lõpetada, ja millal neist piisab, et näidend võiks publiku ette ilmuda kogu täiuslikkuses." Eeltoodust selgub, et Gogol terminiga „näitekunstnik“, kes juhatab lavaproove ja tõlgitseb näidendit, ehk, nagu ta ülalpool ütleb, „tegutseb autori näidendi lavastamisega“, mõistab näitejuhti.

*

Kirjavahetuses Burdiniga kirjutab Ostrovski väga palju oma suhtumisest teatriasjandusse 70-ndail ja 80-ndail aastail Moskvas ja Peterburis. Vastates Ostrovski kirjadele jutustab Burdin sellest, kuidas näitejuhtimise ala Fedotovi, Jablotškini, Natarovi, Vassiljev-Petrovi isikuis kujutanud endast täielikku loomingulist tühisust, kuid olevat otsustanud kõiki teatriellu puutuvaid küsimusi: lavastuslikke küsimusi, osade jaotamist, näidendite tõlgitsemist ja nende vormistamist.

Kümned kirjad kõnelevad sellest, kuidas geniaalne näite-

kirjanik ning tõsiseim teatritegelane A. N. Ostrovski kibedusega kõneleb teatri ametnikest. Teda häiris väga, kuidas tema näidendit laval näidatakse ja tõlgitsetakse. Ta tundis sügavat huvi näitlejate kollektiivi elu vastu ja selle vastu, kuidas on nende lavalised huvid, nende suhtumine osadesse ja tema teoste põhimisse mõttesse ning kuidas näitejuht oskab organiseerida vajalikul kombel osalisi tema näidendite kehastamiseks.

Vastates Ostrovski soovitusel, et Burdin kui Ostrovski loomingulisi üritusi hästi mõistev inimene siirduks näitejuhtimise osakonda, maalib Burdin lootusetuis väljendeis näitejuhtimise haledat osa mitmesuguseist ametnikest koosneva teatri administratsiooni juures. Näitejuhid on Peterburi keiserlike teatrite valitseja toapoised; koguni veelgi hullem — nad on majandusosakonna või repertuaari ülemate toapoised. „Näitejuhtkonnale ei maksa loota,“ kirjutab F. A. Burdin, „sest see enesearmastaja härra (Lukaševitš, repertuaari-ülem), kel pole asjast aimu, ei soovi endale abilisi, ta vajab toapoisse, kes talle pimesi alistuvad ja kes ei arutle; kuidas ta asjaga hakkama saab, seda näitab tulevik, kuid juba nüüd on näha, millised on tulemused.“¹

Ülihuvitavad on kirjad Aleksandriini Teatris „Viimse ohvri“ lavastuse puhul. Väga iseloomustav on lause Burdini kirjast Ostrovskile:

„Sa teeksid hästi, väga hästi, kui Sa ise tuleksid lavastama näidendit, mis sellest palju võidaks, ja Sinu siinolekul häbeneks ka direksioon keelduda näitlejaile parukaid, kostüüme jm. andmast.“²

¹ A. N. Ostrovski ja F. A. Burdin, Avaldamata kirjad 1923, kiri nr. 470.

² A. N. Ostrovski ja F. A. Burdin, Avaldamata kirjad 1923, kiri nr. 368.

Ostrovski ei unistanud enam etenduse algupärasest vormistamisest. Ta taotles oma põhilise mõtte õigestimõistmist ja kaitses tuliselt oma seisukohta mitte ainult näidendi mõtte, vaid ka iga kaju suhtes. Ta andis üksikasjalisi näpunäiteid kaju, grimmi, paruka käsitlemise kohta. Nii küsimusele, kuidas tuleks riietuda Savinal Julia Tugina osas, kirjutab ta: „Ütle Savinale, et Tugina ei käi rätikus ja ta võib end ehtida, kuidas tahab, et sellised kaupmehenaised nagu Tugina riietuvad palju paremini ja rikkamalt kui aadliprouad.“

Ostrovski teab väga hästi, millal osalised ja näitejuht vajavad autorit. Ühes oma kirjas Burdinile loobub ta esietenduse eel sõitmast, et õigesti suunata näidendit, mis ei taha näitlejail hästi sobida, ja kirjutab nõnda: „Lugeda näidendit enne esietendust oleks näitlejate segadusse ajamine.“¹ Aga ühes sellega, teatades „Belugini naisevõtu“ proovide algusest, kirjutab ta järgmist:

„Jõudsin õnnelikult pärale ja kohe asusin õhinal „Belugini naisevõtu“ lavastuse kallale, — sooritasin lugemisproovi, viibisin proovidel ja pealeselle lugesin näitlejaile üksikosi, mis minult võttis kogu aja... See-eest leidsid mu askeldused tasu, näidend etendati suure menuga: Sadovskit kutsuti välja mitte üksnes iga vaatuse lõpul, vaid ka peale iga pilti. Nüüd on see asi lõppenud, näidend jääb lavale kauaks ajaks.“²

Vahetevahel veenis menu Aleksandriini ja Väiketeatri laval Ostrovskit selles, et ta võib režiinilt nõuda osade õiget jaotust ja hoolikamat sisustamist. Ent tõelikkus sun-

¹ A. N. Ostrovski ja F. A. Burdin, Avaldamata kirjad 1923, kiri nr. 379.

² A. N. Ostrovski ja F. A. Burdin, Avaldamata kirjad 1923, kiri nr. 382.

dis teda sellest loobuma. Näitejuhtimise osakonda määrati sellised inimesed, et ei olnud mingeid lootusi näitejuhi töiseks suhtumiseks autorisse. „Teatriasjadest ei ole midagi lohutavat öelda”, loeme ühest Ostrovski kirjast Burdinile. „Oleme jõudnud täieliku pankrotini. Lukaševitš osutus Fjodorovist (Lukaševitši eelkäija) tuhat korda halvemaks. Täieliku asjatundmatuse juures määratu enesearmastus ja kunsti lõplik hävitamine, ühenduses kõigi tõkestavate abinõudega nii näitlejaile kui ka autoreile, kelle teoste suhtes, teadmata mis õigusega, ta on haaranud tsensorivõimu, ja ma ei tea, kuhu jõutakse, kui ei kerki protesti autorite poolt.”¹

Üheks tähelepandavaks näiteks autori suhtumisest näidendi lava-saatuse võiksid olla Goethe väljendused Eckermanni raamatus „Kõnelused Goethega”.

Kõneldes Weimari teatrist, kus lavastusid tema näidendid „Iphigenie” ja „Tasso”, jutustab Goethe, kuidas tuleb töötada näidendi kallal, et see oleks huvitav publikule ja säilits autoril mõttesügavuse.

„Publik leiab need asjad igavaina. Väga arusaadav. Näitleja pole ette valmistatud, et neid mängida, publik aga, — et neid kuulata. Kui näitleja suudaks sagedamate kordamistega paremini tungida ossa, kui tema mäng saavutaks elu ning ei tunduks päheõpituna, vaid otse tema südamest tulevana, siis muidugi jääks ka publikule elavam mulje ja ta tunneks nende lavastuste vastu enam huvi.”²

Goethe arutleb autorina, kes on tihedalt seotud teatri loomingu eluga. Tema väljendusist leiame näitejuhtimise kunsti retsepte, näpunäiteid, kuidas näitejuht peab näitle-

¹ A. N. Ostrovski ja F. A. Burdin, Avaldamata kirjad 1923, kiri nr. 481.

² Eckermann, Kõnelused Goethega. „Academia”, 1934, lk. 658—659.

jaid kasvatama, et nad suudaksid vaatajaskonda kaasa tõmmata näitekirjaniku elulisile, reaalseile, aga ühtlasi ka poeetilisele kujutusile.

„Lavakunstis võib ju näha sama mis kõigis teisteski kunstides — see, mida teeb või on teinud kunstnik, viib meid sellisesse meeleollu, milles ta ise oli luues. Kunstniku vaba meeleolu teeb meid vabaks, rõhutud meeleolu rõhub meid. See kunstniku vabadus leidub tavaliselt seal, kus ta oma asja täiesti valitseb; madalmaade maalid rõõmustavad meid just sellepärast, et kunstnikud neis kujutavad neile lähedast elu, mis neile on tuttav kuni pisimate üksikasjadeni. Et me võiksime näitlejas tunnetada seda vaimu vabadust, peab ta uurimise, fantaasia ja looduslike eelduste abil täiuslikult valitsema oma osa. Kõik kehalised vahendid, kõvendatud mõninga noorusliku energiaga, peavad olema tema käsutuses. Pelgast osa tundmaõppimisest ilma fantaasiata ei piisa; õppimine ja kujutlusvõime üksinda ilma loomulike eeldusteta ei ole küllaldased.“¹

Eckermann küsis Goethelt, missuguseist reegleist juhindus ta trupi uute liikmete valiku puhul. Goethe ütles:

„Mina talitasin väga erinevalt. Kui uus näitleja omas juba teatavat kuulsust, lasksin ma tal mängida ja jälgisin, kuidas ta teistega sobib, kas ei riku tema teostamise maneer meie ansamblit ja kas ta üldse suudab täita meil esinevaid lünki. Oli see aga noor inimene, kes veel kordagi laval polnud esinenud, siis ma eelkõige vaatlesin tema isiksust, püüdes selgitada, kas temas leidub midagi haaravat, meeldivat, ja kõigepealt, kas ta oskab ennast valitseda. Sest näitlejal, kes ei oska enese üle valitseda, kes ennast

¹ Eckermann, Kõnelused Goethega. „Academia“, 1934, lk. 479—480.

teisele ei oska näidata kõige paremast küljest, puudub üldse talent. Sest kogu tema kutse nõuab alatist enese mahasalgamist, alatist ümberkujundamist ja elu võõra maski all.

Kui tema välimus ja käitumine jätsid mulle hea mulje, lasksin ma teda lugeda, et tutvuda tema hääle jõu ja ulatusega, ning samuti ka tema vaimuannete iseloomuga. Ma andsin talle midagi ülevat suurte luuletajate teoseist, et näha, kas ta on suuteline tunnetama ja üle andma midagi tõeliselt suurt; siis midagi kirglikku, metsikut, et katsetada tema jõudu. Siis ma läksin üle millelegi, mis oli küllastatud ilmekast mõttest, mõistusest, ironiast, teravmeelsusest, et näha, kuidas ta tuleb toime sääraste asjadega ja kas tal on küllaldaselt vaimu vabadust. Siis ma andsin talle midagi sellist, milles oli kujutatud haarunud südame valu, ülla hinge kannatusi, et teada saada, kas tema jõudude piirides on ka liigutava väljendamine.

Kui ta mind rahuldab kõigis neis erinevais suundades, siis oli mul lootust teha temast väga tähelepanev näitleja. Kui ta mõnes suunas näitas märksa suuremat jõudu kui teistes, siis ma märkisin enesele selle eriala, milleks peasjalikult ta oli kõlvuline. Nüüd olin ma tutvunud ka tema nõrkade külgedega ja püüdsin teda abistada tema nõrkustest jagusaamisest ja oma võimete täiendamisel. Kui ma märkasin temas häädusvigu ja niinimetatud provitsialisme, nõudsin ma temalt neist vabanemist ja soovitasin talle tihedamat sõbralikku läbikäimist nende trupi liikmetega, kes olid neist puudusist täiesti vabad. Seejärel pärisin ma temalt, kas ta oskab tantsida ja vehelda, ja kui mitte, saatsin ma ta mõneks ajaks tantsu- ja vehklemis-õpetajate juurde väljaõppele.

Kui ta oli niivõrd edasi jõudnud, et võis juba laval esineda, andsin ma algul talle selliseid osi, mis vastasid tema

individuaalsusele, ja nõudsin esialgu, et ta mängiks iseenast. Ja siis, kui ta näis mulle liialt kuumaverelisena, andsin ma talle mängida flegmaatikuid, kui aga vastupidi ta osutus liiga rahulikuks ja aeglaseks, sundisin ma teda kujutama kuumaverelisi ja elavaloomulisi karaktereid, et ta õpiks loobuma enesest ja ümber kehastuma võõrasse individuaalsusse." ¹

Goethe tihedast seosest teatriga tunnistavad tema järgmised sõnad: „Ma tundsin teatri vastu tõelist huvi ainult seni, kuni võisin seda tegelikult mõjutada. Mulle valmistas rõõmu tõsta teatrit kõrgemale astmele, ja etenduse ajal ma olin vähem huvitatud näidendist kui näitlejate mängust ning sellest, kui hästi või halvasti nad oma asjaga toime tulevad. Seda, mida ma taunis, kandsin ma paberile ja järgmisel päeval peale etendust ma saatsin oma märkused edasi näitejuhile ja võisin olla päris kindel, et juba lähimal etendusel vead parandatakse. Aga nüüd, kus ma enam ei oma praktilist mõju teatrile, ei ole mul mingit tahtmist selle külastamiseks. Tuleks näha halba, võimaluseta seda parandada, aga see pole mu meele järgi." ¹

Vaevalt küll leidub kogu maailmakirjanduses sellist luulehiiglast kui Goethe, kes sellise huviga oleks suhtunud teatriellu, selle loomingulistesse radadesse. Goethe, nagu me nägime, mitte ainult tundis huvi lavakunsti vastu, ta juhatas ka, kuidas näitleja ja näitejuht võivad saavutada parimaid tulemusi luuleteoste lavalisel kehastamisel. Tema mõtted näitlejast, näitleja juhtimisest, s. o. tema kasvatamisest, näitlejate loominguliste vajaduste kõrge taseme säilitamisest, — need juhendid aitavad teatri praktilises

¹ Eckermann, Kõnelused Goethega. „Academia“, 1934, lk. 660—661.

elus näitlejal ja näitejuhil tõsta lava vajalikule kõrgusele. Goethe väljendused on autori hoolitsuse avaldus teatri eest. Goethe esitas reegleid, mis aitaksid näitlejal peenelt ja originaalselt avada teost, s. t. ühelt poolt, olla ise vajalikul kultuurilisel kõrgusel, aga teiselt poolt end täiuslikult valitseda, vahetpidamata harjutades oma loomingulist instrumenti — oma keha, häält, diktsiooni, võimet kuulekalt voolida kaju, olla mitmekesine, töepärane, veenev inimese mitmekülgsuse avamisel.

Arvatavasti Shakespeare ja Molière ehk veelgi enam kui Goethe tungisid lavakunsti ideoloogia ja tehnoloogia keerukasse valdkonda, ent kahjuks meil pole materjale, mis dokumentaalselt kinnitaksid seda oletust. Nende teostesse laialipillatud märkmed aga kõnelevad liiga üldiselt meid huvitavast temast.

Mida suurem on lava jaoks kirjutav autor, seda selgemad on tema arvamused lavakunstist ja vahendeist, millede abil ta soovib taotella laval oma kujude esitamist.

Hugo romantismi manifestis „Cromwelli“ eessõnas, Racine oma tragöödiate eessõnades, Puškin oma väljendustes teatrist, Leo Tolstoi oma Shakespeare'i eitavas artiklis ja teoses „Mis on kunst“, kus ta irvitab teatri üle, Ibsen, Tšehhov, Ostrovski, Gogol, prantsuse ja saksa impressionistid, Bernhard Shaw ja kümned niisama kuulsad kirjanikud ja samuti ka komponistid kõnelevad ühel või teisel viisil neid huvitavaist võtteist, kuidas väljendada oma teoseid laval, s. t. — näitejuhi tööst näidendite kallal.

*

Niisiis peab näitejuht täie tähelepanuga, fantaasiaga, talendiga ja teadmistega u u r i m a autori teost.

Miks ma kõnelen sellest, näiliselt nii selgest asjast?

Esiteks sellepärast, et nagu ma juba ütlesin, tuleb tõmata etenduses demarkatsioonijoon näitekirjaniku (komponisti) ja näitejuhi autorsuse vahele, sest näitejuht on ju etenduse samasugune autor kui näitekirjanik (komponist); pealeselle on näitejuhil olemas veel eriline side näitlejate kunstiga, nende loomingulise menetluse, suundade tundmine.

Teiseks sellepärast, et me alati pörkame kokku näitejuhi ettevalmistamatusega tööks autori teksti kallal. Samal ajal me kohtame väiteid, et näitejuhi intuitsioon ja töö, mis lähtuvad ainult osalistelt, ongi ainuõige näitejuhtimise tee, või väiteid, et näitejuht omab autonoomset õigust lähtuda oma lavaloomingus ainult iseendast, oma kavatsusist ja erutus-test, mis näitekirjaniku (komponisti) teos temas on tekitanud, sest ta loob lavalise teose luulelisest (muusikalisest) teosest, arvestamata autori teksti kompositsioonilisi iseärasusi, terviklust ja järjestikulisust.

Iga kunstnik, kujundades teda ümbritsevat tõelikkust, süveneb sellesse, vaatleb, uurib ja kehastab oma teose kujudes, mis on omased tema kunstile.

Autor (näitekirjanik ja komponist) on objektiivse tõelisuse kujundaja, mida ta kehastab nende ideede tähise all, mida ta teadlikult läbi viib oma teoses, vastates oma epohhi kultuuri nõudeile.

Näitejuht peab lähenema kunstilisele teosele kui mingile objektiivse tõelisuse pildile, mida uurides ta uurib autori poolt kujundatud tõelisust. Avades lavastuse ideed vastab näitejuht oma aja nõudeile.

Järelikult peab näitejuht teostama kahekordse töö autori uurimisel. Esiteks autori teose kaudu uurima tõelisust, mida autor on kujutanud, ja teiseks uurima teost ennast ja autorit, kes on kujutanud teda ümbritsevat tõelisust, ja alles siis kehastama nii ühte kui teist etenduses laval.

Enne autori teose uurimist, veel enne töö alustamist näitlejatega, peab näitejuht leidma vahendid autori uurimiseks, tema teksti osalistega läbi lugema, et üle anda autori teksti lavalises tegevuses.

Pöördudes dramaatiliste teoste analüüsile peab mainima, et iga kirjaniku keele iseärasustes, keelelistes vormides, stiilis ja poeetikas võib otsida võtit tema individuaalsuse avamiseks.

Olles eritelnud autori teksti, olles uurinud kõike vajalikku selle õigeks ja süvenenud mõistmiseks, peatub näitejuht oma erineval arusaamil teosest, ja olles läbi mõelnud teose põhiidee, mille ta on leidnud ja küpseda lasknud, olles seda kontrollinud teose kõigis osades, asub teksti ühteviimisele, kustutamisele, ümberpaigutamisele ja suuremate kärbete tegemisele. Nii valmistab ta näitejuhieksemplari teksti, millega võib asuda tööle osalistega.

Muidugi tärkab paljugi alltekstis, teksti näitlejalikeks ja näitejuhilikeks lülideks tükeldamises osalistega töötamise ajal. Ent siiski asub näitejuht sellele tööle ettevalmistatult. Edasi järgneb töö tekstiga osaliste osavõtul, mis ei kuulu käesoleva etüüdi teemasse.

*

Ma toon näiteks mõned märkmed oma näitejuhimärkmikust „Jegor Bulõtšov ja teised“ lavastamisel Kunstiteatris.

Ma algasin M. Gorki näidendi teksti aeglase lugemisega. Ja mida tähelepanelikumalt ma seda uuesti lugesin, seda selgemaks muutus mulle kirjaniku kujutuse keerukas näitekirjanduslik maneer, mis kohustab teatrit seda laval kehastama.

Gorki esitas terve galerii tüüpe, klasse ja elanike rühmi ennerevolutsiooniaegsel Venemaal ja süvenenult ning julma

realismiga kujutas ta reljeefselt nende halli olustikku. Nad kõnelevad katkendlikes lauseis, nagu juhuslikult pildudes sõnu, sest nad ei mõtle seda ega tee seda, millest nad räägivad. Nad varjavad üksteise eest seda, mis nad mõtlevad ja teevad. Need on vähejutukad inimesed, kes tegelevad omade asjade korraldamisega. Ja katkestamatult, minutikski peatumata, nagu sipelgapesas, käib tühine askeldamine, oma eluolu pisiasjade korraldamine.

Bulõtšovi maja elab ühel teemal. Kõik püüavad anastada kui mitte tervelt, siis vähemalt suuremat osa Bulõtšovi pärandist. See mure on kirjutatud Jegor Bulõtšovi naise Ksenia näole, kes kardab, et ehk aga Jegor Vassiljevitsš pärandab oma raha Glafirale või vallastütär Aleksandrale, ja samuti ka Ksenia õe Melania-abtissi näole, sest tema isiklik vara ja kloostri kapitalid on mahtunud Bulõtšovi ettevõttesse ja on teadmata, kellele ta need pärandab; Jegor Bulõtšovi vanema tütre Varvara näole, kes on vannutatud advokaadi Zvontsovi naine ja kelle mees ajab kaubamaja „Dostigajev ja Bulõtšov“ asju; see on kirjutatud vanema äriteenija Mokei Bakšini, Vassili Dostigajevi ja tema naise Jelizaveta, papp Pavlini näole, sest kõik nad on huvitatud Bulõtšovi testamendist. Kõik nad näevad, et Jegor Vassiljevitsši maailmavaates on toimunud järsk pööre, et ta ei ole enam nendega, vaid Šurka ja Glafiraga, et talle on lähedased ristipoeg Jakov Laptevi, bolševiku huvid, kes juhib partei pörandaalust tööd.

Bulõtšovi kaupmeheliku härrasmaja ülemisel korral Zvontsovide eluruumides käib keerukas tegevus. Varvara, Zvontsovi naine ning juhtija, kaupmehelikult taibukas börsiasjanduses, ehitab teissugust korda, kadettide programmi alusel; selle naise ülesandeks on — Zvontsovi kaudu vallu-

tada enesele juhtiv seisukoht mitte üksnes kodus, vaid ka linnas, kubermangus, võib-olla kogu maal. Selleks vajab ta intelligentset ümbrust ja Bulõtšovi maja hallus segab teda.

Ettevaatlikult töötab Dostigajevite perekond, blokeerudes Zvontsovidega ainult teataval määral. Vassili Jefimovitš ise jälgib teraselt neid, kes on sattunud püünisesse, sisse kukkunud, kes langeb või hukkub, ise aga üldises laostuses paisub rahaliselt, käib taskud pungis paberrahast.

Teises rühmas on: Aksinja Jakovlevna, Bulõtšovi naine, Mokei Petrovitš (poesell), abtiss-Melania. Nende eesmärgiks on — hõivata Bulõtšovi kapital ja vara, selleks aga kas taotella testamenti enda kasuks või jälle kuulutada Bulõtšov hullumeelseks ja selle alusel kohtus testamendi vastu vaielda.

Pavlin, endine duuma liige, hingekarjane ja linna peakirikiku väärikas vanempreester, pealegi Bulõtšovide perekonna pihiisa, mitte ainult jälgib murrangut Bulõtšovi maailmavaates, vaid loomulikult taotleb ka testamendis „ohverdamsi kirikule ja linnale“.

Et haigus edeneb kiiresti ja varstine lahendus on vältimatu, siis teravneb rühmade seisukord iga päevaga. Sellest siis on tingitud börsi rütm selles kaupmehelikus paraadses soliidises majas kogu näidendi ulatuses. Meie ees seisab inimeste kogumik, kes ennast tunneb rahutuna seda enam, et maja seinte taga süveneb vana režiimi laostumine, sõja kaotus ja kõigi tugede hukkumine, millel püsis kapital.

Ja ühes sellega Šura ebaselgeis revolutsioonilistes eelaimustes, ettevaatlikult Bulõtšovi maja tungivas Laptevis, Donati kõnedes, Glafira revolutsioonilises meelestuses me näeme üles kerkimas tuulepöörise esimesi sambaid, mis pühivad ära vana korra.

Täiesti erandlik koht kuulub näidendis neile, kelle päralt on autori ja Bulõtšovi enese poolehoid. Neid valgustavad heledad kiired selles pimeduse kuningriigis. Šura, Glafira, Jakov, Donat ja osaliselt Tjatin on teravalt asetatud Bulõtšovi majas heitlevate pimedate jõudude vastu.

Šura on valmis juba esimesest vaatusest alates andma oma jõud neile, kes hävitavad vana režiimi ja olustikku, mille vastu nii nõrduvalt protestib Bulõtšov. Šura ei tea veel, kuidas liituda üritusega, millele elab Jakov Laptev, ent teades, et viimast abistavad Glafira ja Tjatin, tahab tema isegi aidata Laptevit.

Niisiis on näidendis keskendatud kaks leeri. Ksenia, Melania ja Pavlini leer vihkab Glafirat, jälgib umbusklikult ja tigidalt kõiki Šura kõnelusi ja kohtamisi Bulõtšoviga, sest juba on saabunud heitluste hetk.

Heitlus Bulõtšovi ümber toimub mitte ainult pärandi ja kapitali pärast, vaid ka poliitiliste rühmituste liinil ning omab etenduses esikohta.

Missugune on siis Jegor Bulõtšovi oma liin? Ta paljastab kirglikult „varastavat rubla“, annab lööke usule, heitleb perekondliku olustiku valega, individualismi igasuguste pisihuvidega. See on pankrottijäänud klassi, kelle esindajaks ta on, eneseeitamise tee.

Mida ta tahab? Ärveid õiendada reaktioonilise mäda-neva maailmavaatega. Läbi raiuda kõik köied, mis seovad teda kogumiskirega, kasupüüdega, kodanliku mugavuse sisseseadmise-ga.

Ta aimab u u t, ta ei tea, et revolutsioon on tulemas ja mida see toob, aga ta tahab e l a d a, loovalt elada, loobudes oma klassi eksimustest. „Ei elanud õigel tänaval; vaat mida ma sulle ei soovi“, pöördub ta Šura poole. Bulõtšovile meenub, et tema isa oli palgiparvetaja, et nooruses oli

temas palju initsiatiivi ja üleannetust, aga kõik see osutus kulutatuks tulude hankimiseks, algul peremehele, aga hiljem omade kapitalide suurendamiseks.

Kui Glafira kutsub teda Siberisse, sest siin Bulõtšovi majas ta ikkagi õgitakse ära, kutsub teda ära sõitma, jätma kõik ja algama uut elu, laseb ta, pea longu, vaikib ega vasta kutsele.

Nii on näidendisse suletud üsna keerukas näitekirjanduslik läbipõimitud teemade kontrapunkt. Ühelt poolt rühmituste teema, nende tegevuste ja rühmade sisemiste võitluste, kes ootavad Bulõtšovi surma, et haarata Bulõtšovi rikkusi ja tema kapitaliga tormata elu uutesse faasidesse, haarata enese kätte komandosild ja juhtimine. Teiselt poolt näidendi kangelase Jegor Bulõtšovi siseheitluse teema, kes sammub rasket teed mööda tõe vallutamiseks. Ta hukkub, ent tema võitlus ise, soov ületada maailmavaate valelikust ja selle elu võltsingut, mis toob kurja igale tõelisele töötajale, toob endaga kaasa näidendi tegevuse arenemisse värskendava alguse ja lepib sellega pealtvaatajad.

Kõik eespoolõeldu ma tõin selle selgituseks, kuidas ma näidendi teksti eri lülid lahti harutasin, et avada sellesse suletud dramaatilised käigud, avada enesele näidendi põhimised tegevused.

Ma mõistsin selgesti teose dramaatilist struktuuri, A. M. Gorki omapärast ja väga keerukat kompositsioonilist maneerit. Näidendit korduvalt lugedes veendusin ma, et näitekirjanik on seda komponeerinud täitsa teadlikult stseenide selles järjestuses, nagu need teoses leiduvad, et iga vaatus moodustab enesest dramaatilise tegevuse lõpuleviidud lõigu, mille tõus toimub järk-järgult, alates esimesest vaatusest viimaseeni.

Esimeses vaatuses on Bulõtšov alles täiesti ennast va-

litsev mees, kes tunneb end sisemiselt isegi veidi ehituna, sest majas viibib naine, kes Bulõtšovile meeldib ja kes teda armastab.

Just nimelt sellele kompositsioonilisele vardale lükkuvad väga hästi pildid, mis kujutavad koduste suhtumist temasse. Esimesest vaatuses on selge, kui kartlikult suhtuvad ümbritsejad Bulõtšovi muutunud maailmavaatesse ja kuivõrd tema liginev surm võib purustada kogu selle väarikuse, korra, kaupmeheliku lakeerituse majas, milles need inimesed elavad, kes mingil määral ei oleta, et on lähemas selle korra kokkuvarisemine, millele tugines see maja.

Teine vaatus on juba enam läbi imbnud ärevusest, mida tekitavad väljaspool Bulõtšovi maja seinu toimuvad sündmused. Siin Bulõtšovi omad opositsioonilised meeled ning Šura ja Glafira opositsioonilised meeled kajastuvad neis sündmustes, mis toimuvad Moskvas, Petrogradis ja isegi samas linnas.

Melania ilmumine, kes on saabunud kloostri oma kohvritega, noviitsiga ja kompsudega, et peita end kaupmehe maja paksude seinte taha, sest et rindelt põgenenud sõdurid rüüstavad juba kloostrit, kubermangus on rahutusi, linnas hulguvad tänavail samuti mingid jõugud, kes karjuvad „maha tsaar“, — toob kaasa rahutust, ärevust, segadust väarikasse söögituppa, mida me esimeses vaatuses nägime sellises korras, ja lööb Bulõtšovi maja elanikud roopast välja.

Kolmas vaatus valmistab ette lagunemist. Kogu elu majas on segi löödud seetõttu, et Bulõtšov on juba suremas. Ta on lootusetult haige ja iga tema ilmumine söögituppa kutsub sealviibijate keskel esile kartuse, et teda tabab sealsamas katastroof.

Saanud sellise mulje kirjaniku tekstist, näeb näitejuht enne tööd näitlejatega instinktiivselt juba mingeid näitejuhi-lülisid, mis lubavad tal esimeses vaatuses anda edasi tolle ajastu inimeste tundeid, kui sõdureid kihutati sõtta ning linna kõnniteedel liikusid nutvad naised ja lapsed, saates isasid, poegi, mehi ja vendi, kostsid hüsteerilised karjed, ning et neid summutada, mürtsusid sõjaväe-orkestrid, laulumehed laulsid ja põrisesid trummid.

Või esimese vaatuse sellised näitejuhi-lülid, kui mulle tundus võimalik olevat kujutada sosistavaid majakondlasi ukse taga, mis viib tuppa, kus arst vaatab läbi haiget, või Bulõtšovi stseene, kes tunneb end rahutuna ning võõrana selles rikkas lakeeritud majas.

Või teises vaatuses stseenid, milles oli selge kodukondlaste suhtumine üksteisesse ja nende vastutöötamine Bulõtšovile, Šura kõnelus Donati või Laptevigaga, või Glafira stseenid, mis lubavad puhtnäitejuhilike võtetega anda edasi seda õhkkonda, mida ma lugesin teise vaatuse sisust, kõnelemata juba kolmandast vaatusest, milles just näitejuhilülidega võis edasi anda inimeste meeoleolu, kes on roopast välja paisatud, seda hirmu tänava ees, sisemist segadust ja sellega ühtlasi Bulõtšovi jõuetut mässu, kes oma haiguse tõttu on määratud surmale, kes aga siiski on elus ja tugevas seoses selle usuga tulevikku, mis täidab Šurat ja Glafirat.

On loomulik, et näidendi sellisest käsitusest hakkas kujunema selle vormistumine.

Töötades näidendi „Jegor Bulõtšov ja teised“ teksti kallal peatusin tähelepanelikult küsimusel, kuidas lavaliselt kujundada Gorki keele stiili. Selgeid metafoore, tugevasti ehitatud alliteratsioonid, kõrdamisi ja võrdlusi on näidendis pillatud nii ohtralt, et mulle selles ei võinud märka-

mata jääda Gorki omapärane poetika, ent Gorki keele poetikast kerkis esile etenduse stiili probleem.

Osalistel tuli jääda sügavalt elutruudesse ja psühholoogiliselt õigeisse vahekorradesse üksteisega ja hinnata igaühe käitumise kogu keerukust 1916.—1917. aastail. Kuid ei võinud jääda tähele panemata ka see, et 1916.—1917. aastate inimesi kujutas Gorki 1933. aasta inimese vaatekohalt. Meile, 1934. aasta inimestele, millal näidend Kunstiteatris lavastati, tuli näidata elu nii Bulõtšovi maja seinte vahel kui ka väljaspool tugevamais värvides, ka rütm pidi olema teravam. Gorki keel kohustab üksikuid lüüsid esitama eredamalt, nõuab väljumist tavalisusest, stseeniliste laikude suuremat julgust ja värviküllust.

*

Arutelles näitejuhi ja autori vahekorradade ning nende autorsuse piirjoonte kindlaksmääramise küsimust etenduse loomise protsessis tuleb tähendada, et näitejuhi töö autori teksti kallal on viljakas siis, kui viimane on suure kunstiväärtusega. Mida sügavam on autor, mida sisukam ja kunstipärasem on teos, mis on valitud lavastamiseks, seda enam nõuab see näitejuhilt teadmisi ja oskust.

Ent on selliseid teoseid, mis ei sisalda sügavaid mõtteid, mis annavad meid ümbritseva elu jooksvaist sündmusist pealiskaudse iseloomustuse. Siis peab näitejuht püüdma üle saada neist puudusist. Ta peab kas koos autoriga teksti kallal töötades oma kogemuse põhjal, toetudes lavaseadusile, viitama, kuidas lavaliselt on parem näidata, mis peitub tema teose idees; või kui tal pole võimadust ühes autoriga töötada teksti kallal, kasutab näitejuht lavalist vahendeid selle täiendamiseks, mida autoril ei õnnestunud pakkuda teksti abil.

Äga pöördugem tagasi nende juhtumite juurde, millal näitejuhil tuleb töötada kaasægse autori või klassiku kunstiväärtusliku teose kallal. Sel juhtumil tuleb kõigepealt süveneda teosesse, aru saada ja hinnata autorit, ja ainult siis otsida vahendeid tema kujundamiseks laval ja alles siis luua uus kunstiteos — etendus.

Loomulikult tekib küsimus: kuidas siis näitejuht, töötades autori teksti kallal, kehastab selle lavakujudeks, ja millisel määral see lavalisi kujusid loova kunstniku loominguline töö osutub ühelt poolt täiesti tema fantaasia, mõtete, teadmiste abil etenduse teostajate, näitlejate ja tehniliste tööliste, kes teostavad etendust laval, lava taga ja lava all, ja lõppeks tema temperamendi ja maitse iseseisvaks aktiks, aga teisest küljest jälle autori (näitekirjaniku või komponisti) loominguliste kujude lavaliseks kehastuseks?

Näitejuhile, kes lavastab etendust, osalistele, kes laval kehastavad autori kujusid, on hädavajalik nii näitejuhi enda kui ka kaasægse publiku seisukohalt, kes tuleb vaatama seda etendust ja kellele lavastatakse näidend, hinnata ja kriitiliselt läheneda sellele teosele. See on näitejuhi põhiline, peamine ülesanne.

Mõnikord esineb näitekirjanduses selline olukord, et autori tekstis täiesti veenvalt näidatu osutub laval kahvatuks ja mitteveenvaks, kui mitte teha vastavaid hinnanguid, kui mitte anda erilist valgustust kujudele ja mõtteile. Äga näitejuht peab leidma peene kunstipärase võtte, et seda teatraalset vaatekohta lavastuses mitte esile tuua šablooniliselt, jämedalt, vulgaarselt. Ta peab leidma võtte, kuidas, avades lavastuses oma maailmavaadet, juurdelisades oma kriitilisi hinnanguid või andes kujudele oma valgustuse, näidata autori teost täiesti puutumatus tervikluses ja vormilises muutmatuses.

Lavastuses on peaksi — leida lavastuslik idee.

Näitejuht, leides mõttelüli autori teoses, s. o. selle, mille jaoks on kirjutatud teos, mille jaoks autor on andnud sellele ühe või teise kunstilise kaju, leiab näidendi või ooperi läbiva tegevuse ja otsustab: ma viin etenduses läbi just need mõtted, need vaated, need veendumused.

Muidugi peab ta need mõtted ammutama autori teksti sisust. Ent need autori mõtted, mis on väljendatud kujudes, tegevuse terveis lülides, muutuvad tema mõtteiks, näitejuhi mõtteiks, sest ta on nad omaks võtnud kindlas plaanis ning ta võib neid kehtestada selliseina, nagu talle need dikteerib tema maailmavaade, tema ideoloogia.

Järelikult peab näitejuht kõigepealt leidma eneses, kuidas ta on aru saanud autori poolt kirjutatust. Näitejuht peab leidma teed, mille kaudu ta avab vaatajaile teose sisu. Ta peab teadma, mida ja millisena ta valgustab autori tekstis. Selles on ta täiesti iseseisev, selles väljendub tema autonoomne autorsus, sest et teose valgustamises, s. t. teatavate mõtete hinnangus, olgu need väljendatud kujudes või puhtal kujul monoloogides või dialoogides, on ta lavalise teose loojaks, mida me nimetame l a v a s t u s e k s.

Põhiliselt seisneb näitejuhi autorsus selles, kuidas ta tõlgitseb, kuidas ta mõistab, hindab, kriitiliselt läheneb näitekirjaniku tekstile ja kuidas ta oskab autori teoses näitejuhti köitnud sisu näidata vaatajaile lavakunsti väljendusvahenditega näitejuhile vajalikus valguses, ometi mitte vulgaarselt, labaselt, mitte vaadates etenduse lavastusele kui oma rakenduslikule käsitööle teatava tendentsi läbi viimisel.

Teatrikunsti, eriti aga näitejuhkunsti sellises mõistmises seisneb mõte, et teater ei ole mitte ainult teostuslikuks kunstiks, milles osade kaudu kantakse ette autori tekst, vaid on

selliseks kunstiks, mis ammutab materjali oma loominguks erilisel keerukal teel elust autori teksti kaudu.

Teatripraktikas me kohtame sageli näitejuhi täieliku autonoomsuse esindajaid teatrikunstis. Selline näitejuht, pöördudes mineviku kirjanduse, ütleme klassika poole, või jälle asudes kaasärgsete autorite dramaatilise teose juurde, otsib neist teoseist välja teda huvitavad mõtted või kujud, millest ta hakkab kujundama uut teost, oma isiklikku autorlikku stsenaariumi, mida mängivad selle näitejuhi poolt tema teatris teatavail põhimõttele kasvatatud näitlejad.

On ülearune kõnelda sellest, et sellise stsenaariumi või etenduse autor ei arvesta dramaatilise materjali järjestust autori poolt, kelle teos on talle tõukeks uue, mitte ainult lavalise, vaid ka dramaatilise teose loomisel.

Sellise „autori“ vaatekohalt on täiesti loomulik mitte ainult vaatuste või ühe vaatuse üksikute stseenide ümberpaigutus, vaid ka kui mitte omade sõnade sissetoomine, mis on tema seisukohalt samuti võimalik, siis vähemalt sama autori sõnade sissetoomine tema teistest teostest. Teksti selline kompilatsioon abistab paremal juhtumil näitejuhti huvitava idee esiletõstmisel maksimaalse reljeefsusega, ent siis võib vaevalt juttu olla teose lavastamisest, mille nimeetus seisab teatriafišil.

Ma mõõnan, et üksikjuhtumel on võimalik konflikt näitejuhi ja autori vahel teose tõlgitsuse küsimuses. Ent ümberlõigata teost, ümber kleepida lehekülge teose algusest teose lõppu, üle kanda monolooge või stseene ühest vaatusest teise, ühendada stseene näidendi algusest lõppvaatuste stseenidega võib ainult sel juhtumil, kui näitejuhil on kavatsus näitekirjaniku üksikuist fraasidest või üksikuist õnnestunud stseenidest koostada oma teos selles liinis, mille näitejuht on enesele valinud, ja selle teema avamiseks.

mille paralleelselt autor-näitekirjanikuga või temale kiuste on leiutanud „lavastuse autor“ oma etendusele.

Oletagem, et üksikjuhtumil on see andekal näitejuhil oivaliselt õnnestunud. See on lavakunsti õnnestumine, mis kui reegel ei või korduda isegi ühe ja sama andeka näitejuhi töös. Ent milleks muutub teater, milleks muutub näitejuhi töö näitlejate ja autoriga, kui sellist meetodit lugeda üheks teeks, mida mööda võib käia iga kirjaoskaja näitejuht, kes mõnd aega on töötanud selle kunsti suurmeistriga või on lõpetanud erilise kooli?

Kui ma selle vastu olen, et näitejuht muutuks lavastajaks-ainuvalitsejaks, kes varjab enesega kõik teatri loovjõud, peamiselt aga näitleja ja autori, siis ma ühtlasi aga kinnitan, et meie ajal tuleb teatrikunstis võidelda selle eest, et teatrit juhtiv näitejuht seisaks siiski näitlejate kollektiivi eesotsas, õhutaks seda oma mõtete huvitavuse ja kaaluteldusega.

Etendus on alati kunstiline teos, mille loob kunstnike kogu kollektiiv. Seda võib läbi mõelda ja kollektiivselt ette valmistada terve rida kunstnikke, kes edaspidi teostavadki selle teose, ent lõpliku formuleeringu, kogu töö viimise ühtsele mõttele peab teostama üks isik, samuti nagu selle kollektiivi töö juhtimises peab olema ühtne tahe.

On oluline, et ideekavand, fantaasia eredus, mis läbib lavastuse kõiki detaile, ja põhiline tegevus, mis läbib näidendid, kuuluksid juhtivale loovale isikule, kes on autoriteetne teostajate kollektiivile ja kes oskaks igakülgselt toime tulla selle keerulise tööga, s. t. kellel esimeses järjekorras oleks oskust töötada näitlejatega, kel oleks teadmisi näitlejate meisterlikkuse alal ja kes omaks ühtlasi neid tehnoloogilisi ja loomingulisi eeldusi, mis on tingimata vajalikud näitejuhile.

Näitejuht, kes innustab enesega kaasa kõiki etendusest osavõtjaid, peab saavutama seda, et kõik etendusest osavõtjad vabatahtlikult alistuksid temale ja tema tööplaani peamisele ideekavale, alates näitlejaist-teostajaist kuni monteeringu tehniliste ülesannete täitjateni.

Seda tüüpi näitejuht, kes on autoriteetne, teadmistega, psühholoogiliselt peenetundeline, kes töötab oma kollektiivi loominguise arendamise suunas, ilmub euroopa lavale juba möödunud sajandi 70. aastate lõpul. Seda tüüpi näitejuhtide hulka tuleb lugeda näiteks Chronegk'it, meiningenlaste kunstilist juhti. Ta loob esimesena ansambli, mis on nii hädavajalikuks algeks näitejuhi peaideede teostamisel, ning ühtlasi otsib mitmesuguseid võtteid kunstilise distsipliini loomiseks, ühtse stiili läbiviimiseks teatris, mille ta on loonud. Selline näitejuht oli ka Otto Brahm, kes aitas süvendada psühholoogilist meetodit dramanaäitlejate töös. Ta kooris lahti autorite ideid, tutvustas uute nähtustega oma kaasaegses kirjanduses, kasvatas näitlejate põlvkonna.

Kui me vaatame Kunstiteatrit mitte ainult teatrina, mis on loonud näitlejate mängus oivalise meetodi, vaid ka teatrina, mis on tõstnud esile näitejuhi kui trupi autoriteetse juhi probleemi, siis me näeme, et teatripraktikas, kui loodi selle klassikalised teosed — Tšehhovi ja Gorki näidendid, euroopa ja vene klassikute — Turgenevi, Gribojedovi, Gogoli, Molière'i, Shakespeare'i näidendite lavastused, — olid K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko tööpoolest selliseiks näitejuhtideks, kes töös osalistega koorisid lahti mitte ainult kujude sügavuse, kes tegelesid mitte ainult elavate inimeste psühholoogiliste vastastikuste vahekordadega laval, vaid avasid ka suuri mõtteid. Need olid mõtted, mis mõjusid sotsiaalselt, nakatasid ühiskonda, väljendusid erivormides, mis on omased ainult Kunstiteatrile. Näitejuhti-

mise kunsti sellel suunal, mis lähtub Kunstiteatrist, on sügavad ja terved juured.

Kirjanduse tundmine, arusaamine sellest, et kirjanduslikus teoses avalduvad sotsiaalsete ja filosoofiliste nähtuste kogu sügavus ja keerukus, peavad juhtima teatritegelasi nende loovas töös.

Suure lavalise kultuuriga näitejuhtide hulgas tuleb mainida Reinhardti, kes oma lavastustes algul varjas lavaliste võtetega osalt näitleja joone teravust etenduses; ent muutudes üha võimsamaks meistriks oma kunstis leidis ta tähelepanuväärseid vahendeid, kuidas näitejuhi kunsti kaudu, toetudes näitleja meisterlikkusele, näidata ajastut, autori stiili ja tolle loova mõtte stiili, mille ta asetab oma lavastusse. Et talle kuulusid lava kõrgesti arenenud tehnika võimalused, tõstis ta arvustaja ja publiku silmis näitejuhi kunsti tohutusse kõrgusse.

Meie nõukogude teatris evib teatavat kohta kadunud Vahtangovi näitejuhtimise meetod. Ta vastab just neile nõudeile, millest ma eespool kõnelesin, s. t. ta omab oskust sügavalt avada autorit, leida omapärane lavaline keel, mis lavaliste võtetega ütleks omalt poolt ära selle, mida näitekirjanik mõista annab oma alltekstis. Vahtangovi lavastusis mänglesid alati romantilise sära värvid. Ükskõik mis väljuski tema näitejuhi-töökojast — olgu need siis Tšehhovi „Kosjade“ lavakujud, milles meie ees avanevad „hingelise väikekodanluse“ inimliku väiksuse või Gozzi' „Turandot'i“ pildid kogu oma iroonia, fantaasia, graatsia, kunstipäraselt näidatud primitiivsuse eredusega, — kõikjale tõi Vahtangov alati teravaid jooni. Need olid tuttavad inimesed, kuulnud intonatsioonid, eluliselt võimalikkude isikute rühmituste vastastikused vahekorrad ning te tundsite selles näitejuhi teravat, tähelepanelikku, tarka ja ühtlasi pilgutavat silma.

Missugune on siis too näitejuhivõte koorida lahti lavastuse kujusid ja ideid? See on kahtlemata nende mõistete, nende kujude laiendamine, millele vaataks naturalist, seejuures esile kutsumata kaasnevat ideede ja tundmuste kompleksi neile kujudele, ja teemade kaudu, mida realiseeritakse laval.

Vahtangov oma lavastusis lähtus laval kehastatavate näidendite autorite kaudu. Tema lavastuste osalised elasid, tegelesid, mõtlesid sama loomingulise meetodiga, millega elas autor, kes neid oli loonud.

Kõik Vahtangovi lavastused olid värviküllased. Ta oskas leida kunstnikku ja koos viimasega leida terava pilguga, kunagi mitte labaselt, sugugi mitte naturalistlikult, grimmi ja paruka iseloomu. Kõik Vahtangovi lavastused olid erilise kõlavusega, nii muusikast, mis täitis tema lavastusi, kui ka rütmi ja tämbri ilmekuselt, millega osalised kehastasid oma osi.

Ta leidis igale oma etendusele erilise õhkkonna, milles elasid tema tegelased.

Vahtangov kuulus näitejuhtide kilda, kes täielikult oskasid autori teksti lahti koorida, ja valitsedes näitejuhikunsti kogu meisterlikkust, toetus ta kindlalt näitlejale.

Niisiis peab näitejuht etenduses omama erakordselt tähtsat ja vastutavat kohta, taandumata teisele kohale nii autori kui ka näitleja ees. Teatrikunsti iseloom on selline, et tema olles kollektiivne looming, etenduse loomise üksikuil perioodidel ja selle elus publiku ees, keegi kolmest mainitud loojast köidab teatrisaali peamise tähelepanu. Kuid sellest ei järgne, et teatris tuleb tingimata tunnustada näitejuhi, „etenduse autori“ hegemooniat, sellise kunstniku hegemooniat, kes alistab enesele või töötab ümber autori teksti.

LÖPPSÕNA

Näitejuht, kes lavastab etendust, teab kindlasti, et publik, kes tuleb vaatama etendust, näeb enese ees sündmusi, mis arenevad üksteisele järgnevais vaatusis, arvustab neid, tundes kaasa näitlejaile, vihates neid või suhtudes neisse ükskõikselt.

Näitejuht teab, et publikule on reaalselt olemas ainult näitlejad, et publikut huvitavad elamused, tingimused ja olukorrad, milles viibivad näitlejad. Kas neid haarab etendus, kas see jätab neid ükskõikseks, kas neid mässendab sündmustik laval — kõike seda tunneb reaalselt publik, olenevalt sellest, kuidas seda edasi annavad näitlejad.

Ei autor, ei näitejuht ega kunstnik üksikult köida etenduse täieliku tajumise momendil teatrilt vahenditult ja tõeliselt huvitatud publikut. Kui lõpeb etendus ja publik tahab kokku võtta etendusest saadud muljeid, hakkab ta analüüsima, ent kunstilise terviku tajumise protsessis, milleks on etendus, on publiku jaoks olemas elav inimene kõigi tema kirgedega, piinade, otsingute, puuduste ja kannatustega, ja see elav inimene laval köidab teda täielikult.

Järelikult suhtub näitejuht täiesti teadlikult sellesse, et etendust loova kollektiivi loominguline protsess oleks kõige

paremini teostatud neis vaatusis ja olukordades, mida vaatesaajale edasi annavad näitlejad.

Teades seda, valmistudes selliste tulemuste vastu eten-
duse loomisprotsessis, nagu seda juba eespool on kordu-
valt mainitud, mõtleb näitejuht ainult sellele, et tema loov
individuaalsus täielikult ühte sulaks selle kunstilise tervi-
kuga, milleks on etendus; et tema hoolitsev käsi, tema vaev,
tema teadmised, kunst, fantaasia, leidlikkus poleks nähta-
vad, et etendus ise kõneleks enese eest, et dirižööri käsi ei
vehkleks publiku silme ees, et tervikliku etenduse suure-
päraselt kõlav orkester võiks ükskõik kuipalju kordi ette
kanda läbitöötatud, mõtestatud ja kollektiivi innustavat
„teost“, mis on kätte harjutatud, sisemiselt lahti kooritud,
lõpmata paljudeks mitmesuguseiks nüanssideks jaotatud
näitejuhi poolt, keda aga pole iialgi näha ja kes puudub
neil tundidel, millal laval ette kantakse tema loodud „teost“
nii, nagu see on tema poolt mõeldud ja lavaliselt tema poolt
teostatud.

Kust aga ammutab näitejuht mitmekülgseid kogemusi
selleks, et igas oma lavalises teoses — etenduses olla loo-
minguliselt värske, vältides käsitöölise võtteid, šabloone,
kehastades elu fantaasia- ja mõttekujudes? Muidugi teda
ümbritsevast elust, reaalsest tõelikkusest.

Kui tema näitejuhivõimed on sellised, et sündmused ja ela-
mused, mis haaravad elavaid inimesi, muutuvad laval teh-
tuiks, loovad skemaatilise ja mageda lihtsustamise, ei
erguta mõtteid ega fantaasiat, ei anna mingit tõuget ini-
mese tundmisele, siis osutub ta klišeede valmistajaks, näite-
juhtimise käsitööliseks; ta on labasuse, igavuse, halluse ja
väikekodanliku maitse tekitajaks laval.

Mis siis teeb näitejuhi uudseks ja loominguliselt värs-
keks? Milliseil tingimusil võib teda nimetada mitte käsi-

tööliseks, vaid loojaks? Kuidas saarvutatakse, et sellise näitejuhi-looja olemasolu juures mitte ainult näitlejad, vaid ka töötajad kõigist osakondadest hingavad nagu värsket õhku, et leidub alati suurepärase loov õhkkond, ja inimesed on valmis mitte ainult töötama käesoleva etenduse kallal, vaid seda ka mängima, ükskõik kui palju kordi seda etendatakseki? — Aga siis, kui näitejuht, olles kunstnik, evides omamoodi luuletaja-, isegi natuke filosoofiannet, töötab lakkamatult enda kallal, on enda suhtes nõudlik, kui teda teravalt huvitab elu kogu oma suures ulatuses — nii voo-
gav kaasajag kui ka minevik, kui ta elab kunstis kui temale omases ja lähedases elemendis ja kui tema ma poliitilised ja sotsiaalsed ideaalid on talle reaalseiks ülesandeks, mida ta lahendab oma käitumises ja oma elus.

Niisiis on see kõik huvitav ja vajalik näitejuhis-loojas selleks, et laval keeks tõeline elu, et teostajad-näitlejad oleksid elavad inimesed, aga ühtlasi ka luulelised kujud, kelle on sünnitanud loov fantaasia ja loov mõte.

Selleks, nagu juba korduvalt on olnud jutt, peab näitejuht evima mitte ainult tähelepanelikkust, vaid ka mälu, mille abil ta võib luua kõige kummalisemaid pilte, mis ühtlasi on kõigile väga hästi tuntud ja erutavad. Tema mälu, tähelepanu ja fantaasia iseloom on selline, et elades kaasa elu ühte või teist episoodi, olles ühtlasi vaatlev ja tegev isik, ta haarab tegevuse selliseid momente, mis jäädes tema mällu annavad edaspidi lavaliseks kompositsiooniks rikkalikku materjali.

Kui näitejuht, kes on linnast välja sõitnud, viibib võrdlemisi üksikus metsarikkas maakohas, puhates või mingi eelseisva töö kallal juureldes, peatub ta metsas hulkudes tingimata neis kohtades, mis erutavad tema näitejuhilikku fantaasiat. Ta laskub metsaga kaetud jõekallast mööda

alla, kõik põõsad ja puud on paljad, lehed on varisenud ja katavad paksult maad. Oru põhjas voolab oja. Näitejuht kavatses minna oja teisele kaldale ja märkab äkitselt, et oru ühelt veerult on teisele langenud vana puu. Ta peatub kohal, kust suurepäraselt on näha kogu loomulikult teel tekkinud planeering: vana puu maast väljakistud juured, tüvi oja kohal, poolkõdunenud harud ja langenud puu oksad, ühelt poolt kohevil ja teiselt poolt tihedalt oja kohale kalduvad puutüved, — see kõik pakub oivalisi kohti selleks, et kujutella selles metsamaastikus arenevat tegevust reaks stseenideks.

Nähtud sügismetsa selline mulje jääb ereda laiguna mälu püsima ning hiljem see mulje töötatakse ümber kompositsioonilise terviku vastavaiks osadeks, kui tuleb ehitamisele üks või teine etendus.

Näitejuht sõidab Suhhumist Batumi. Mootorlaeval on reisijad asetunud ülemisele ja alumisele tekile. Lapsed magavad kokkurullitud köite hunnikute ümber. Meretuul rebib riideid, sulle, bešmette, paslikuid, habemeid ja soenguid. Hele päike valgustab erinevaist rahvüüst magajate ja erinevais poosides istuvate reisijate kirjut pilti. Vee ja tuule müha, kajakate karjed, liikumine, hääled ja magajate liikumatus moodustavad näitejuhile ühtse tegevusliku pildi, mis hiljem kerkib jälle tema silme ette, kuid mitte selleks, et seda täpselt korrata mingis etenduses, vaid selleks, et kompositsiooniliselt ümber kujuneda ja valada loovasse fantaasiasse tõelise reaalse elu värskaid juhasid.

Näitejuht sõidab kolmeteljelises vana konstruktsiooniga kõvas vagunis, mis õõtsub küljelt küljele ja kõigub vasti-kuil rappuvail vedrudel. Keset vagunit on säilinud veel malmahi.

Laterna lõgisevate nõgiste klaaside taga asetsevad küünlad valgustavad nõrgalt reisijaid kahelt poolt. Vagun on tulvil lõbusat ja maaliliselt asetunud publikut. Kolivad mustlased. Neid on kolmkümmend viis inimest, vanu ja noori, mehi ja naisi. Neil on kaasas kompsud, padjad, sulgkotid, virnad mingisuguseid kirevaid kaltse, rätikuid. Nad veavad endaga kaasas lihtsat kodust kolu, kitarre ja vaskkatlakesi. Mehi on habemikke ja raseeritud, mütsides ja mütsideta. Mustlannasid on pakse ja kõhnu. Lapsed, mustasilmalised, välkuvate silmavalgetega, lокkisjuukselised, vahivad ülemistelt naridelt ja pinkide vahelt. Lärm, laulmine. Juuakse ja süüakse midagi. Kogu aeg liigutakse vaguni ühest otsast teise. Suitsetatakse, naerdakse. Ja see kõik vilksatab ülikondade ning särkide kirevate laikudena öösel stepis sõitva vaguni ähmases valguses.

Mis neist tundeist, häältest, neist malmahjust väljalendavaist tulekeelist ja härmatanud akende läbi paistva täis-tuisanud stepi pakase öö rohekast kumast või heledalt välgatavate irvhammaste, mustade juuksekararate, naerurõkate või skandaali muljeist, eredate ja kirevate kaltsude ning patjade hunnikuist või harmoonika, kitarr ja tambuuriini helidest võis kujuneda lõppude lõpuks mingiks ühtseks tervikuks? Raske öelda.

Ent see kõik võib osutada tarvilikuks näitejuhile tema kompositsioonilistes ülesehitustes mitte selleks, et seda terviklikult kehastada mõnes oma üksikus lavastuses ja tingimata rekonstrueerides vagunit kuhugi ümberasuvate mustlastega, vaid selleks, et evida rikkalikku tagavara kirevaid, tõelisi, elavaid muljeid, millest tema fantaasia ja loominguiline sunnitlus looksid vajalikke jooniseid ja haaravaid kujusid osalistele.

Näitejuhi mälu laad on selline, et ta, kuuludes loovnäitejuhi tüüpi, peab meeles kõige hingehaaravamaid, loominguliselt kõige õhutavamaid, sügavtöelisi, otse elu tuumas, selle intiimseimail hetkil nähtud momente, mis sunnivad tema enda fantaasiat arendama, tihendama, ümber kujundama kõike elus üleelatut.

Kas on vaja kõnelda sellest, et jõuline ja veenev saab tema looming alles siis, kui see on mitte ainult läbi imbutunud tema andekusest, vaid kui kõik on mõtestatud, arvustuse alla võetud, kui ta on teadlikult kitsi neis võtteis ja vahendeis, millega ta laval annab edasi teda sügavalt erutavat ja tema poolt tuliselt armastatud elu. Ent elu ei mahu ainult isiklike elamuste ja muljete raami.

Mida ahnemat imeb endasse loov näitejuht kunsti- ja kultuuriteoseid, mida julgemalt, iseseisvamalt ja sügavamalt ta neid eneses ümber töötab, seda rikkam on tema loov isik, seda enam võib ta anda kollektiivile, kes loob etenduse.

Ent millest ja kuivõrd tuliselt näitejuht olekski huvitatud kunsti ja kultuuri alal, ta ei suuda eneses võita oma põhimist kalduvust, mis määrabki tema võime luua etendust, — kalduvust kompositsiooniks, etenduse lavaliseks loomiseks.

Ta teab väga hästi, lugedes romaani või jutustust, isegi mitte draamat või komöödiat, et see romaan või jutustus said võimalikuks kunstipärase tervikuna sellepärast, et neid on loonud autor, teadlikult või ebateadlikult, teostades loominguliselt kompositsiooniseadusi. Ta löi, evides annet mitte ainult kirjutada, vaid ka koondada kirjutatut, kustutada. Luues teost ta kaalutleb, kuidas süžeed välja töötada, milliste võtetega tõsta esile tähtsaid löike — kas kirjelduse võtetega, arendatud dialoogiga, võtetega, mis žanrilise külje välja koorivad, või mõistukõnede, võrdluste

teel. Ühe sõnaga, ta nägi, kuidas mitmesuguste võtetega erinevalt paigutatud külgede komponeerimise teel ühtsesse tervikusse ta on saavutanud vajalikke muljeid.

Kuulates sümfoonilist teost võrdleb näitejuht tahtmatult seda, mis ta etendust luues ise teeb sellega, mis on teinud komponist. Tal võib-olla pole küllaldast muusikalist haridust, kuid ta saab väga hästi aru, kuidas on arendatud muusikaline peamõte, teose peateema vastavais osis, kuidas paralleelne teema neis või teistes vormides on pidurdanud peateema arenemist, olles lahtikooriv ja varjav, on kontrastiks sellele, mida autor on väljendanud oma helindi peateemas.

Ta sai aru, et muusikalised vormid on andnud teemadele ühe või teise väljakoorumise võimaluse, et rütmiline mõte, mille komponist on täpselt väljendanud, on andnud võtme tema mõtte tajumiseks.

Ta kuulis, kuidas orkestreering, andes ühe või teise instrumentide rühma kaudu värve, on haaranud teda selle muusikalise protsessi kaastegelaseks, mis on sisendanud talle vastavaid seisundeid. Ja ta mõtles, elas, püüdis, kannatas, saavutas, pettus, oli haaratud, masendatud, oli viidud teatavasse lähedusse autori olukorrale ja mõtteile, oledes sellest, kuidas need edasi anti vastavais meloodilisis osades või rütmilisis väljendeis.

Näitejuht näeb, et iga oivaline maal, mida ta on vaadeldud mõnes tema poolt külastatud kunstigaleriis, on teostatud kompositsiooniliste võimaluste range arvestusega selle autori poolt. Ta näeb, et perspektiiv, joonistus, valgus, jõud, värvide intensiivsus või kergus, läbipaistvus, maneer, milles on teostatud kunstiteos, — kõik need elemendid on kompositsiooni vahendite erinevad küljed, mida valitseb see kunstnik.

Ta mõistab, et kunstniku poolt valitud süžee ja selle süžee tõlgitsus teatavas maneeris, mis on omane kunstniku tööle, pakub tohutut huvi elu tajumisel.

Näitejuht peab mõtestama oma loominguprotsessi, kui ta laval taotleb etenduse kujul oma kavatsuse teostamist.

Muidugi leidub nii näitejuhi kui ka poeedi, kes loob poeemi, romaani või draamat, pilti loova maalikunstniku või sümfoonilist teost komponeeriva helilooja loominguprotsessis omamoodi visandeid, etüüde, järk-järgult moodustuva kaju tükikesi; on olemas ka etenduse süžee kui ka selle teema, etenduse vorm, erinevad rütmid, millede kaudu antakse edasi nii peamine kui ka kõrvaline teoses; on olemas erinevaid värve, millega nii mõtteliselt suhete liinis kui ka intonatsiooniliselt kunstnikud annavad edasi sellega koos leitud sisu, mis ulatubki etendust vaatava publiku teadvuseni.

Näitejuhile on selge, et osaliste tegevuse sisemine liin, selle väline ilmekus, kuidas õnnestub edasi anda sisemist tuma, ja misanstseenid, omamoodi tegevuslikud metafoorid ja pausid, ja kogu erinevate valgustuslike, müraliste, muusikaliste, dekoratsiooniliste vahendite aparatuur, — see kõik on olemas selleks, et kanda üle teatrisaali lavalises keeles interpreteeritavat kirjanduslikku teost, mis on võetud käesolevaks etenduseks.

Ja selleks, et elavate kujude, laval elavate inimeste-kunstnike elu kaudu anda edasi elu selle lõigu sügavat mõtet, mida sõnades on väljendanud luuletaja-näitekirjanik, peab näitejuht tingimata valitsema kompositsioonikunsti, mõistes selle all mitte ainult oskust organiseerida kollektiivi erinevaid osi, vaid et ta ka ise peab omama loovat annet liita ühte kunstilise terviku osad — etenduse.

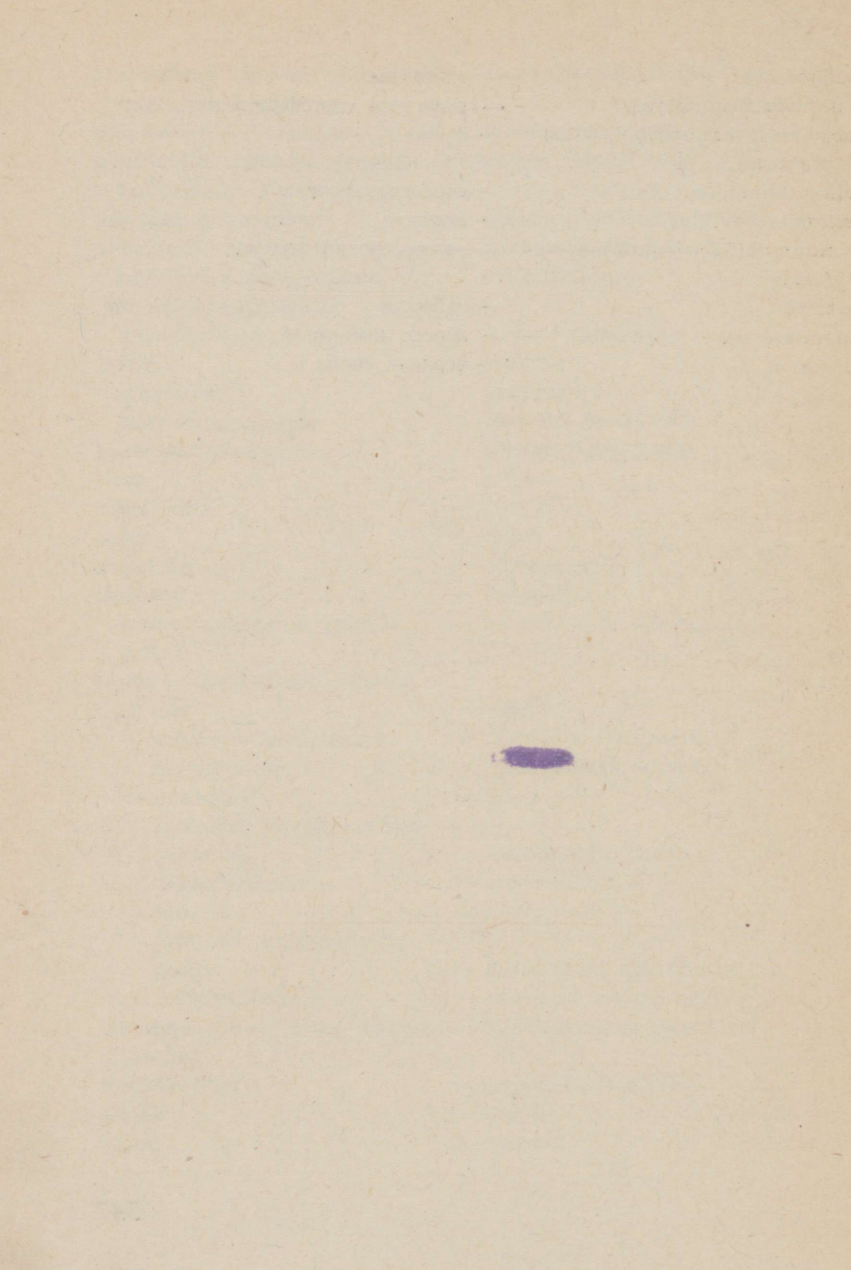
**Käesolevas teoses esinevaid lavalisi oskussõnu
ühes venekeelsete vastetega.**

all-lava (ruhv)	— трюм
alltekst	— подтекст
allteksti(line) tegevus	— подтекстовое действие
antavad olud, olukorrad, olu- suhted	— предлагаемые обстоятельства
avamine, lahtimõtestamine (teksti, mõtte)	— раскрытие (текста, мысли)
eeslava	— просцениум, авансцена
eskiis	— эскиз
etendus	— спектакль
ettenäitamine (näitejuhi[lik])	— показ (режиссерский)
heliefektid	— звуковые эффекты
hinnang	— оценка
sotsiaalne hinnang	— социальная оценка
ideekava, mõttekava, kavat- sus, mõtend	— замысел
inspitsient	— помощник режиссера
iseloomulikkus, karakteresus (sisemine, väline)	— характерность (внутренняя, внешняя)
kaar	— арка
kang	— штанга
kardin(ad)	— сукна
kiire vahetus	— чистая перемена
kohandamine	— приспособление
kujund, kuju	— образ
(etenduse kuju[nd])	— образ спектакля

kujundamine, kujundus	— оформление
kujundlikkus	— образность
külglavad	— боковые карманы
lagedega toad	— павильоны с потолками
lahtimõtestamine, arvamine (teksti, mõtte)	— раскрытие (текста, мысли)
lavameister	— машинист сцены
lavapõrand	— планшет сцены
lavastus	— постановка, спектакль
lugemisproov	— репетиция за столом
läbiv tegevus	— сквозное действие
lüli (varem tarvitatud ka „ühik“)	— кусок
lüli tuum	— зерно куска
makett	— макет
misanstseen	— мизансцена
algmisanstseen	— рабочая мизансцена
väljakujundatud misan- stseen	— вылепленная мизансцена
monteerimisproov (kujunduse kokkusobitamine)	— монтажная репетиция
mängupunktid (näitleja ase- tused laval teatavail mo- mentidel)	— игровые точки
müra	— шум
müraefektid	— шумовые эффекты
näitejuhi(lik) ideekava, mõt- tekava, kavatsus, mõtend	— режиссерский замысел
näitejuhi-lüli (näitejuhtimise lüli)	— режиссерский кусок
näitejuhtimine (režii, „režissuur“)	— режиссура
näitleja-meisterlikkus	— мастерство актера
nõõrlagi	— колосники
osa (roll)	— роль
osa tuum	— зерно роли
pealisülesanne	— сверхзадача

planeeritud kohad (märgitud asetused laval)	— планировочные места
plastilised dekoratsioonid	— лепные декорации
poodiumid, tellingid (praktiliseks kasutamiseks)	— станки (практикабли)
päevakulg (osalise)	— течение дня (исполнителя)
pöördlava	— вращающаяся сцена
pöördlava pealepandav ketas (pealisketas)	— накладной круг
sisseehitatud pöördlava	— врезной барабан
repliik	— реплика
ringhorisont	— рундрадиус
kõva ringhorisont	— жесткий рундрадиус
ruumdekoratsioonid	— объемные декорации
sirm	— ширма
sofiti kate	— падуга
sofitt	— софит
tagalava	— аррьерсцена
tarastus	— выгородка
proov tarastuses, lahtine proov	— репетиция в выгородке
teatri tegevusalade jaotus:	
a) ala	— часть
(näiteks: lavastusala)	— постановочная часть,
muusika-ala	— музыкальная часть)
b) osakond	— цех
(näiteks: kostümeerimis-	
osakond)	— костюмерный цех,
tislariosakond	— столярный цех)
c) töökoda	— мастерская
(näiteks: butafooriatöö-	
koda)	— бутафорная мастерская,
maketitöökoda	— макетная мастерская)
tehniline proov (koos näitlejatega)	— монтировочная репетиция
tõmmik (Zug)	— штанкетный под'ем,
tõstuk	— под'ем
vajuk	— провал

valgustaja	— осветитель
valgustusfiltriga sofitt	— софит со светофильтрами
vanker (lukk-podium, lükk-platvorm)	— фурка
vihkvalgustaja („kell“)	— сноповсвет (фонарь)
viitamine (viide)	— подсказ
näitejuhi(lik) viitamine (viide)	— режиссерский подсказ
visand	— набросок
üleminekusild (siirdesild)	— переходный мост
ülalava	— верхняя сцена



SISUKORD

Eessõna	5
Sissejuhatus	11
Etenduse kompositsioon	63
Töö autori teksti kallal	77
Näitleja meisterlikkus	125
Töö kunstniku-dekoraatoriga	192
Töö lavameistriga	226
Töö valgustajaga	245
Töö muusikuga	260
Töö mürade tekitamisel etendusel	273
Näitejuhi kompositsioonilisi võtteid etenduse töö alal	284
Autori tekst ja näitejuht	306
Lõppsõna	336

Tõlkinud [REDACTED].

Vastutav toimetaja [REDACTED].

Keeleline toimetaja P. Viires.

Ladumisele antud 14. V 1947. Trükkimisele antud 10. X 1947.
Paber 56:79 sm ¹/₁₆. Trükiarv 2700. Trükitähti trükipoognas 31 552.
Trükipoognaid 22. Arvutuspoognaid 17. MB-06787.
Trükikoda „Ühiselu“, Tallinn, Pikk tänav 40/42. Tellimise nr. 967.

На эстонском языке.

В. Сахновский, Режиесура и методика ее преподавания.

RBL. 16.—

A-16409

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00496877 4