

ANDRES SÄREV

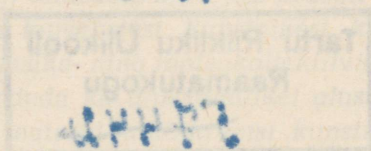
NÄITE
JUHI
KÄSI-
RAAMAT



A-23115 III

ANDRES SÄREV

KUNSTILISE ISETEGEVUSE NÄITEJUHI KÄSIRAAMAT



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1960

Raamatu üldosa annab ülevaate nõukogude kunsti põhijoontest ning sotsialistliku realismi põhiprintsiipidest, teatrikunsti spetsiifikast ja K. S. Stanislavski loomingulisest meetodist. Raamatu süstemaatiline osa käsitleb isetegevusliku näiteringi ülesannet ja töö organiseerimist, näitejuhi ettevalmistavat tööd näidendi tekstiga, näitejuhi lavastusplaani loomist ja näitejuhi tööd osatäitjatega nii näidendi lavastamisel kui ka õppe-kasvatuslikus osas.

№ 2

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
~~57442~~

193616

SAATEKS.

Ei ole ühtegi teist riiki, kus töötava rahva kunstiline isetegevus oleks nii intensiivne ja massiline kui suurel sotsialismimaal — Nõukogude Liidus. Siin on kunstiline isetegevus rahva vaimse arenemise, tema kommunistliku kasvatusmise tähtsaks vahendiks. Ja tänu Nõukogude valitsuse ja Kommunistliku Partei pidevale hoolitsusele on meie paljurahvuselisel maal kindlustatud piiratud võimalused rahvaloomingu tõeliseks õitsenguks.

Uut hoogu nõukogude kunstilisele isetegevusele andis NLKP XXI kongress, kus rõhutati, et sotsialismilt kommunismile ülemineku ajastul omandab kunst ühiskonna vaimses elus veelgi tähtsama koha kui praegu ja seoses sellega tekib vajadus kutselistest kunstnikest koostatud riiklike teatrite ja muusika- ning tantsukollektiivide kõrval laiaulatuslikult arendada ka ühiskondlikel alustel töötavaid isetegevuslikke teatreid ja kõiki teisi kunstialaseid massilise isetegevuse vorme.

Sotsialistliku riigikorra viljastavad tingimused on vallandanud rahva loova initsiatiivi ja tõstnud meie kunstilise isetegevuse uuele, seninähtamatule kõrgusele. Nagu vabariiklikud ülevaatused näitavad, kasvab iga aastaga meie klubide, kultuuri- ja rahvamajade juures töötavate eesrindlike isetegevuskollektiivide ideelis-kunstiline tase ja suureneb nende entusiastide-isetegevuslaste arv, kelle looming läheneb sageli juba professionaalse kunsti tasemele.

Kui vaatleme, milliseid kunstiliike meie vabariigi isetegevuskollektiivides kõige rohkem viljeldakse, siis näeme, et koorilaulu ja rahvatantsu kõrval on siin üheks armastatu-

maks alaks näitekunst. See on ka arusaadav, sest eesti nõukogude lavakunst ei tekkinud tühjale kohale, vaid toetub rikkalikule minevikupärandile, millele pani aluse juba Lydia Koidula. Nii nagu eesti kirjandus, muusika, kujutav kunst ja professionaalne teater, nii omab ka meie isetegevuslik näitekunst häid rahvuslikke traditsioone, mis suuresti soodustavad ta arengut tänapäeval.

Eesti isetegevusliku lavakunsti tohutu tõus on juba ammu tekitanud vajaduse ulatuslikuma käsiraamatu järele, millest need isetegevuskollektiivide näitejuhid, kes ei oma vastavat lavakunstilist eriharidust, saaksid endale vajalikke teadmisi hankida. Seda vajadust püüab jõudumööda täita käesolev «Kunstilise isetegevuse näitejuhi käsiraamat», mille koostamisel on kasutatud peale autori enda teatritöö kogemuste materjalide allikatena teoseid, mis on loetletud raamatu lõpul.

Käsiraamatu ülesandeks on anda lühike käsitelu näitejuhtimise menetluse ja näitlejameisterlikkuse neist põhi- alustest, mis on jõukohased kunstilise isetegevuse näitejuhile ja näitlejatele. Teos ei pretendeeri kaugeltki mitte kõigi isetegevusliku lavakunsti küsimuste ammendavale lahendamisele, kuid autor loodab, et ka esitatud põhiprintsiipide omandamine aitab meie näiteringide tööd tõsta senisest veelgi kõrgemale ideelis-kunstilisele tasemele.

Teades, et käesolev käsiraamat ei ole täiuslik, on autor raamatu tarvitajale tänulik kõigi soovide, parandusettepanekute ja kriitiliste märkuste eest.

Autor.

I. ANDMEID KUNSTITEOORIAST JA TEATRIKUNSTI SPETSIIFIKAST.

1. KUNSTITEOORIAST.

Nõukogude kunstilise isetegevuse tähtsaim ühiskondlik ülesanne seisab nii isetegevusliku kunsti loojate — isetegevuslike kollektiivide ja solistide — kui ka selle kunsti kasutajate — laiade rahvahulkade — *ideelises ja esteetilis-kasvatamises*. Ja seda suurt ning vastutusrikast ülesannet täidab ta *kunstivahendite* abil, *kunstilise loomingu* kaudu.

Kunstiteos võib aga kasvatavat osa etendada ainult siis, kui ta oma *ideelise sisu ja kunstilise väljendusvormi meisterlikkusega* suudab mõjutada rahvahulkade teadvust, emotsioone (tundeelamusi) ja esteetilisi (kauniduse nõudeid arvestavaid) tundeid.

Sellest on lihtne järeldada, et nõnda nagu meie maa *professionaalsed* (elukutselised) kunstnikud, peavad ka need, kes tegelevad kunsti alal *amatööridena* (asjaarmastajatena), oma loomingu täiuslikkusega publikule pakkuma haaravaid *kunstilisi elamusi*, sügavaid *esteetilisi, ideelis-emotsionaalseid* hinnanguid elunähtuste kohta. Vastasel korral ei suudaks nende poolt loodud isetegevuslik kunst kedagi mõjustada ja selle kasvatuslik väärtus oleks null.

Seepärast on arusaadav, et kõik nõukogude kunstilise isetegevuse kollektiivid, olgu need siis näiteringid, laulukoorid, rahvatantsurühmad, orkestrid jt., taotlevad kõrget eesmärki: *olla jõudumööda loominguks teguriks kunsti alal*. Ilma selle ülla sihita ei saa ükski kunstiline isetegevusring — ükskõik millise kunstiliigiga ta tegeleb — oma tegevust õigustada.

Järelikult kerkib ka kunstilise isetegevuse *näitejuhi* ette kohe küsimus: *mis on kunst?*

Kunst kui ühiskondliku teadvuse vorm.

Nõukogude kunstikäsituse aluseks on *marksistlik-leninlik esteetika* — teadus tegelikkuse kunstilise omandamise olemusest ja põhilistest seadustest, mis põhineb dialektilisel ja ajaloolisel materialismil.

Esteetika kui teaduse¹ põhiküsimuseks on kunstilise mõtlemise, kunsti vahekord tegelikkusega. Selle küsimuse ümber on esteetika ajaloos alati toimunud ja toimub ka meie päevil äge võitlus materialismi ja idealismi esindajate vahel.

Kõik *idealistliku esteetika* koolkonnad väidavad, et kunstiline teadvus on primaarne, maailm ja tema ilu aga sekundaarne, teadvusest tulenev. Enamikul juhtudel nad eitavad kunsti osatähtsust maailma tunnetamises ja inimeste ideelises kasvatamises ja kinnitavad, nagu oleks kunst mingi sõltumatu «vaimu» nähtus omaenese arenemisseadustega.

Sellele vastupidiselt õpetab *materialistlik esteetika*, et maailm on primaarne, kunstiline mõtlemine ja kunst aga on sekundaarsed, et kunstiline mõtlemine ja kunst on objektiivselt eksisteeriva tegelikkuse peegeldamise omapärane vorm.

Marksistlik-leninlik esteetika, mis kujutab endast kõrge-
mat etappi esteetikaõpetuste ajaloos, on omandanud ja arendanud edasi kõike progressiivset, mis oli loodud marksismieelses esteetikas. Eriti rohkesti on marksistlik-leninliku esteetika poolt kasutamist leidnud vene revolutsiooniliste demokraatide Belinski, Tšernõševski ja Dobroljubovi teosed, mis moodustavad kõrgpunkti marksismieelse perioodi materialistliku esteetika ajaloos.

K. Marx ja F. Engels avastasid kunsti objektiivse seaduspärasuse ja tõestasid, et kunst kujutab endast erilist vormi, mille kaudu inimene peegeldab oma elu ja tegevuse reaalseid tingimusi. Nad rõhutasid, et on vaja loovalt kasutada endiste aegade kunsti suuri saavutusi, ja näitasid ühtlasi, et

¹ Termin «esteetika» (õpetus ilu ja kunsti olemusest ja nähtustest) on tuletatud kreekakeelsest sõnast «aisthēsis» (= aisting, meel) ja esteetika-teaduse tähenduses võttis selle sõna esimesena kirjanduses kasutusele XVIII sajandi saksa idealistlik filosoof A. Baumgarten. Tegelikult ei alga esteetika ajalugu muidugi mitte selle termini tekkimisega, vaid esimesed seisukohavõttud esteetika eluavalduse üle ilmusid juba muistses Indias, vanas Hiinas ja eriti antiikses Kreekas.

proletariaadi kunst tekib uuel alusel, et ta on seotud proletariaadi klassivõitlusega.

Tuginedes Marxi ja Engelsi töödele, sõnastas V. I. Lenin uutes ajaloolistes tingimustes kunsti *parteilisuse* printsiibi, näidates, et kunst ja kirjandus ei saa klassiühiskonnas olla parteitud ja seista klassivõitlusest eemal. Lenin sidus proletäarse kunsti kommunistliku parteilisuse printsiibi lahutamatult kunsti *rahvalikkusega*, tõestades, et kommunistlik parteilisus on rahva nõuete ja püüdluste kõige täielikum avaldus.

Oma surematu teoses «Materialism ja empiriokrititsism» arendas Lenin geniaalselt välja dialektilise materialismi peegeldusteooria, mis moodustab kõigi esteetikaprobleemide käsitlemise filosoofilise aluse.

Marksistlik-leninliku teooria kohaselt on kunst *üks ühiskondliku teadvuse vorme*², mis peegeldab ühiskondlikku olemist ja mis kord tekkinuna avaldab omakorda aktiivset mõju ühiskondlikule olemisele, etendades seega tähtsat osa kogu ühiskondliku elu lakkamatus muutumises ja arenemises.

Erinevalt filosoofiast ja teadusest, mis peegeldavad maailma abstraktsete mõistete, seaduste vormis, peegeldab kunst tegelikkust *elavas, konkreetset meelelises vormis, kunstiliste kujude vormis*.

Seda kunsti omapärasust märkis juba V. Belinski, kes rohkem kui sada aastat tagasi kirjutas:

«Filosoof kõneleb süllogismidega, poeet — kujude ja piltidega, aga nad kõnelevad ühest ja samast. Majandusteadlane, opereerides statistiliste arvudega, *tõestab*, mõjudes oma lugejate või kuulajate mõistusele, et ühe klassi olukord ühiskonnas on palju paremaks või palju halvemaks muutunud nii- ja niisugustel põhjustel. Poeet, opereerides tõsielu elavate ja eredate kujudega, *näitab* tõetruu pildi varal, mõjudes oma lugejate fantaasiale... Üks *tõestab*, teine *näitab* ja mõlemad *veenavad*, üks loogiliste argumentidega, teine piltidega...»

Edasi rõhutab Belinski, et kunst võib tunnetamisele kaasa

² Marksism-leninism vaatleb ühiskonna vaimset elu kui ühiskonna materiaalse elu sünnitust, kui ühiskondliku olemise peegeldust, mis jaguneb ühiskondliku teadvuse üksikuteks spetsiifilisteks vormideks, nagu poliitilised ja õiguslikud vaated, moraal, filosoofia, kunst jt. Kõik ühiskondliku teadvuse vormid peegeldavad oma spetsiifiliste vahenditega objektiivset tegelikkust ja mõjutavad teda.

aidata sama palju kui teadus ja väidab: «Siin on teadus ja kunst ühevõrra vajalikud ja teadus ei saa asendada kunsti ega kunst teadust.»³

Tegelikkuse peegeldamine ja reprodutseerimine konkreetsete, meeleliselt tajutavate kunstiliste kujude vormis on kunsti peamine iseärasus, tema põhiline spetsiifiline joon, mis teeb ta iseseisvaks ühiskondliku teadvuse vormiks.

Kunst täidab mitmesuguseid ühiskondlikke funktsioone, milledest tähtsaim on ühiskonna *ideeline ja esteetiline kasvatamine*.

Kunsteosed, mis peegeldavad tegelikkust tõetruult ja on kantud eesrindlikest ideedest, omavad suurt tunnetuslikku tähtsust. Kunsti tunnetuslik tähtsus on aga lahutamatult seotud kunsti kasvatusliku mõjuga. Kunstnike poolt loodud kujud väljendavad inimeste mõtteid ja tundeid, nende püüdlusi, ideaale ja unistusi, väljendavad ühiskonna poliitilisi, filosoofilisi, moraalseid, esteetilisi ja teisi vaateid. Järelikult on kunst võimsaks vahendiks inimeste ideelisel, moraalsel ja esteetilisel kasvatamisel.

Kunsti kui ühiskonna kasvatamise vahendi tohutu jõud seisab selles, et peegeldades mitmesuguseid tegeliku elu fakte ja nähtusi, avaldab kunstiline kuju mõju mitte ainult inimese mõistusele, vaid ka tema tunnete. *Esteetilise* olemuse tõttu on kunstiline kuju alati emotsionaalne⁴ ja seetõttu võtavad inimesed kunsti poolt esitatavaid ideid mitte ainult mõistusega vastu, vaid elavad neid ka emotsionaalselt läbi.

Tuleb meeles pidada, et *kunsteose väljendusvorm on alati esteetiline*. Ja kuigi kunst kujutab elu igakülgset ega piirdu kaugeltki ainult esteetilise kujutamisega, jääb põhiliselt igas heas kunsteoses siiski kõlama sellest saadud esteetiline elamus. Väljaspool esteetilist ei saa olla mingit kunsti.

Milles väljendub kunsti esteetiline olemus?

Inimesed tajuvad ning hindavad mitmesuguseid elunähtusi ja nende kujutamist kunstis esteetiliselt ning kasuta-

³ V. Belinski, Valitud artiklid I, RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1948, lk. 292.

⁴ Laiemas tähenduses kasutatakse oskussõnu «emotsioon» ja «tundmus» tihti sünonüümidena. Kitsamas mõttes on sõna «emotsioon» mingsuguse tundmuse vahetu üleelamine. Emotsiooniks nimetatakse näiteks vaimustust, naudingut, mida inimene läbi elab ja tunneb, kuulates kontserdil head muusikat heas esituses.

vad sealjuures *esteetilisi kriteeriume*: ilus (kaunis), ülev, traagiline, koomiline jne. Nende kriteeriumide aluseks on inimese *esteetilised tunded*, mis tekivad inimese sisemisest suhtumisest antud elunähtustesse või selle kunstilisse käsitlusse.

Ilus, ülev, traagiline ja koomiline on kunstis elunähtuste esteetilise hindamise põhikategooriad.

Kõik esteetilised kategooriad on alati seotud inimeste ühiskondlik-esteetiliste ideaalidega, mis on teatud ühiskonna ja klassi inimestele omased ja sisaldavad nende arusaamisi ning kujutlusi kõrgemast elutäiusest.

Nõukogude rahvaste ideaaliks on kommunistlik ideaal. Nõukogude inimesele on ilusad kõik need tegelikkuse nähtused, milles avalduvad uue, kommunistliku ühiskonna jooned. Seepärast on ka nõukogude kunsti ideeline sisu alati kujutatud kommunistliku ideaali valguses.

Kunsti esteetiline olemus seisab selles, et kunstnik annab neile tegelikkuse nähtustele, mida ta oma kunstiteoses käsitleb, esteetilise hinnangu ja näitab neid kunstiliste kujude kaudu kas ilusana või inetuna, ülevana või alatuna, traagilisena või koomilisena jne. Selle tulemuseks on, et kunstiteosed kutsuvad vaatajas, kuulajas või lugejas esile ideeliselt sihikindlaid esteetilisi emotsioone.

Seepärast on kunstiteose ideeline sisu alati esteetilise, ideelis-emotsionaalse iseloomuga.

Kunsti tekkimisest.

Kunsti esimesed võrsed tekkisid juba kauges minevikus, ürgaegse ühiskonna arenemise algastmel, ajajärkudel, kus inimene oskas juba teha kivist, luust ja sarvest tööriistu ja omas artikuleeritud kõnet. Sellest ajastust on säilinud kaljudele ja koobaste seintele uuristatud jooniseid, kivist, luust ja sarvest tehtud kaunistatud esemeid. Samal ajal sai oma alguse ka pantomiim, tants ja algeline muusika.

Oma tekkimise ja arenemise eest võlgneb kunst tänu tööle. Tööprotsessis tunnetasid inimesed neid ümbritsevat tegelikkust ja õppisid selle tunnetamise tulemusi fikseerima *kunstilistes kujundites*. Kollektiivses töös kujunesid välja inimeste *esteetiline* maitse, esteetilised vajadused, kujutlused *ilust*.

Oma tekkimisest kuni meie ajani on kunst läbi teinud

pika ajaloolise arenemise protsessi ja kujunenud *eriliseks vaimse tegevuse vormiks*, mis jaguneb liikideks, nagu arhitektuur, maalikunst, skulptuur, kirjandus, muusika, tants, teater, kino jt.

Kunsti tähtsusest ja mõjust inimese elus ja ühiskonnas andis kujuka pildi kirjanik Eduard Vilde oma poeesiarikas kõnes, millega ta avas 20. augustil 1918. aastal «Estonia» teatri hooaja:

«... Ja jälle avab «Estonia» oma ukсед ja teie tõttate siia tihedal tungil, piduriides, imeline ärevus palgel, janune õhin pilkudes. Mis on, milles juurdub see võim, see ajur, mille tõmbel teie meeled ja teie jalad tee siia poole leivad? — Küsi karjalapselt, miks ta väljalt lillesid nopib ja neist pärja punub, et seda enesele pähe panna! Küsi õitsepoisilt, miks ta endale pajukoorest vile valmistab, et sellest helisid välja meelitada! Küsi orjaaegselt tuimalt talueidelt, miks ta oma vööpaelu värvikirjadega ehib, küsi ta vennalt, pojalt ja mehelt, miks nad oma kirste ja kaljakappu nikerdustega katavad. Jah, päri enneajaloolise koopalise käest, mis sundis teda oma rüveda kalju-urka seinu sõejoonistustega elustama? Äitsemehed⁵ ja laulikud, miks tekivad need juba nomaadide ja kütirahvaste rüpest kõige hallimal muinasajal?

Jaa, sõbrad, kui te täna siia tulite, ja homme jälle tulete — seesama õnnelik ärevus silmis, seesama vastuseisematu tung põues, seesama pidulik hardus meeltes, siis sunnib teid taga jumalus, mis nii vana on kui inimese sugu, siis ajab teid see jumalus, millele meie esivanemad nii tabava nime on annud: Ilo.

Ilo — see ei ole ainult kaunidus. See mõiste sisaldab veel palju enam, ta tähendab ka tõe selle sõna kõrgemas ja täielikumas tähenduses. Januneb inimese hing looduse-sundlikult ilu järele, siis januneb ta ühes sellega tõe järele — ilutõe, elutõe, kunstitõe järele. Eks need ole juba tuhmist ürgajast peale luuletajad olnud, kes oma rahva vaimust ja hingest tõeterad, tarkuse-ivad kokku on noppinud. Eks peegeldu ühe rahva genius, ta koguvaim, ta hingline füsiognoomia kõige selgemalt ta luules, niihästi muistses kui ka teatava piirini nüüdses. Ja kas ei ole teile teatavaks saanud nähtus, et suured ja sügavad vaimud kõigest rahvustest, nende seltskondliku järje peale vaatamata,

⁵ Luuletajad.

kirjanikud, luuletajad, filosoofid — et nad kõik tõe, õiguse ja õigluse teenistuses seisavad, et nende sulg välja astub rõhutute eest ja rõhujate vastu, vaevatute eest ja vaevajate vastu, et esteetik ja eetik nende teostes ühiseks akordiks koonduvad, et nad kõik selle vana ja suure ajaloolise partei liikmed on, kelle lipp inimkonna kõigekülgse vabanemise poole lehvib. Nad ei saa teisiti kui inimest armastada!»⁶ (NB: Eduard Vilde kõneles neid sõnu 1918. aastal — Saksa okupatsiooni ajal.)

Kunstilise kuju olemusest.

Reas kunstiliikides, nagu maalikunstis, skulptuuris, graafikas, teatri- ja kinokunstis, luuakse kunstiline kuju sel teel, et kunstnik või kunstnike kollektiiv *reprodutseerib* elunähtusi ja eeskätt inimese iseloomu kas *staatikas* (nagu maalikunstis, skulptuuris, graafikas) või siis *dünaamikas, liikumises* (nagu teatri- ja kinokunstis).

Teistes kunstiliikides ei kasuta kunstnik kunstilist kuju luues tegelikkuse vorme nende ainelises konkreetsuses otseselt, vaid *vahendatult*.

Ilukirjanduses näiteks esineb piltlik, konkreetne kuju, mille kirjanik on fikseerinud *sõna vahendusel*, ja mis jõuab lugeja teadvusse ainult tema rekonstrueeriva fantaasia abil.

Ka muusikas ei peegeldu tegelikkus mitte otseselt, vaid muusikaliste helide süsteemi kaudu, mis kutsub inimeses esile mitmesuguseid tundeid ja meeleolusid.

Kunstiline kuju võib esineda rii *üksikkujuna*, nagu seda on üksiku inimese portree, näidendi või filmi kangelane, kui ka *üksikkujude süsteemina*, nagu seda alati on teatrietendus ja kunstiline film.

Kunstiline kuju on alati seotud inimesega. Ta on kas inimese otseseks kujutuseks või inimese elamuste, tunnete, mõtete peegeldajaks (eriti muusikas, lüürikas) või siis looduse, loomade ning esemete peegeldajaks, millega inimene kokku puutub. Kunstiteose sisusse tuleb alati suhtuda sellelt seisukohalt, kuidas ta on seotud inimese eluga.

Kunstiline kuju on objektiivse maailma subjektiivne pee-

⁶ Eduard Vilde, Artikleid ja kirju, Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1957, lk. 203—204.

geldus ja tema omapära seisab selles, et *kuju esineb meile üksikult meelelises vormis ja samal ajal on selles üksikus, eraldi seisvas nähtuses kehastatud seadus, üldistus*. Kunstiline kuju on alati *üldise ja üksiku* (individuaalse) dialektiline ühtsus.

«Üldine,» kirjutab Lenin, «eksisteerib ainult üksikus, üksiku kaudu. Iga üksik on (nii või teisiti) üldine... Iga üldine hõlmab ainult ligikaudu kõiki üksikuid esemeid. Iga üksik ei mahu üldisesse täielikult, jne.»⁷

Milles avaldub üldistus kunstis?

Eeskätt *tüüpiliste karakterite* kujutamises.

M. Gorki ütleb: «Kirjeldades üht temale tuntud poodnikku, ametnikku, töolist, teeb kirjanik enam või vähem õnnestunud foto just ühest inimesest, kuid sellest saab ainult foto, millel puudub sotsiaalselt kasvatav tähtsus, ja see ei anna peaaegu midagi selleks, et me laiemalt ja sügavamalt tunnetaksime inimest, elu.

Kui aga kirjanik oskab võtta 20—50-lt, sajalt poodnikult, ametnikult, töoliselt kõige iseloomulikumad klassijooned, harjumused, maitsed, žestid, uskumused, kõneviisi jne., — võtta need ja ühendada nad ühte poodnikku, ametnikku, töölisesse, siis selle võttega kirjanik loob «tüübi», — ja see on siis kunst.»⁸

Sellest näeme, et kirjanduses ja kunstis nimetatakse *tüübiks* ehk *tüüpiliseks karakteriks* säärast kuju, milles on kehastatud niisugused iseloomulikud jooned, mis on oma sed paljudele teatud liiki inimestele.

Olles üldistuse tulemus, jääb selline tüüpiline karakter siiski *üksiku* inimese kujuks, mis annab edasi ka kõik selle inimese individuaalsed iseärasused. Tüüp — see on terviklik ja mitmekülgne individuaalne karakter, kelle sõnade ja tegude kaudu on selgesti näidatud, mida see inimene elult tahab, mille poole ta püüab.

Marksismi-leninismi klassikud on korduvalt kunstnike tähelepanu juhtinud kunstilise kuju kui üldise ja üksiku orgaanilisele ühtsusele.

Tõelisel kunstnikul, ütleb Engels, «on iga tegelane tüüp, kuid ühtlasi ka täiesti kindlapiiriline isiksus, «tema ise», nagu ütleks vanamees Hegel...»⁹

⁷ В. И. Ленин, Философские тетради, стр. 329.

⁸ М. Горький, Kirjandusest, RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn, 1948, lk. 205—206.

⁹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, 1947, стр. 394.

Tüüpiline võib olla ka sündmus, stseen, miljöö, maastik jne.

Tüüpiline, nagu ülalpool öeldud, tähendab säärast iseloomulikku joont, mis on omane paljudele elulistele nähtustele, teatud inimrühmale jne. Kuid tüüpiline võib esineda mitte ainult massilistes, vaid ka üksikutes nähtustes, üksikute inimeste käitumises. Näiteks N. Ostrovski romaani «Kuidas karastus teras» peategelane Pavel Kortšagin ja tema võitluskaaslased olid esimesi kommunistlikke noori ajal, millal sääraseid eesrindlikke noori oli alles vähe, aga nende käitumises avaldus juba sotsialismi ajastule tüüpiline.

Tüüpilise karakteri loomisel peab kunstnik tingimata avama selle kuju sotsiaalse olemuse, s. o. ta peab iseloomustama seda kuju kui teatud sotsiaalsete jõudude, kui teatud ühiskonna kihi esindajat.

Täiesti lubamatu on aga see, kui kunstnik piirdub ainuüksi kangelase sotsiaalse olemuse avamisega ja loobub tema karakteri individuaalsete joonte kirjeldamisest. Selline talitusviis annab elavate ja veenvate kunstiliste tüüpide asemel ainult skeeme, kellel puudub eluline tõetruudus ja kunstiline usutavus.

Realistlikus kunstis on tüpiseerimine lahutamatu seotud elu tõetruu peegeldamisega. Märkides realismi kui kunsti-suuna tunnuseid, lähtusid marksismi rajajad sellest, et kunstis kujutatakse ühiskonna ja ajastu väliseid jooni konkreetset, tõepäraselt ja usutavalt ning et ajaloolise protsessi mõtet näidatakse õigesti tüüpiliste kujude kaudu.

«Minu arvates,» ütleb Engels, «eeldab realism peale detailide tõetruu kujutamise ka tüüpilistes olukordades esinevate tüüpiliste karakterite tõetruud kujutamist.»¹⁰

Kunstnik avab kunstiteose *idee* tüüpiliste kujude süsteemi kaudu, tüüpilistes olukordades tegutsevate tüüpiliste karakterite kokkupõrgete kaudu. Järelikult ei saa kunstiteose idee eksisteerida väljaspool kunstilisi kujusid. Kunstiline kuju on kunstiteose ideelise sisu väljendamise vahend ja seetõttu alati kindla idee kandja.

¹⁰ К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 405.

Sotsialistliku realismi meetodist.

Realism (ladinakeelsest sõnast *realis* — asjaline, tõeline) on kirjanduse ja kunsti loominguline meetod, mida iseloomustab tegelikkuse tõepärase peegeldamise printsiip, s. o. inimeste ja nende elu tõetruu kujutamine.

Kodanliku kunsti kõrgeimaks saavutuseks oli realism, mis valitses XIX sajandil ja mida me nüüd nimetame *kriitiliseks realismiks*. Selle kirjandusvoolu iseloomulikuks jooneks on terav kriitiline suhtumine kodanlik-feodaalsesse ühiskonda ning selle ühiskonna ekspluataatorliku olemuse paljastamine.

XIX sajandi realistid jäädvustasid suure siirusega oma kaasaegse ühiskonna ajalooliste jõudude võitluse. Nende teened on väga tähtsad klassiühiskonna vastuolude paljastamisel, kuid nende realism oli ajalooliselt piiratud, sest neil puudus tõeliselt teaduslik arusaamine ühiskonna arenemise teedest, ühiskonna revolutsioonilisest ümberkujundamisest. Nad ei suutnud veel kunstivahenditega näidata teed uue, sotsialistliku ühiskonna loomiseks. Seda suutis alles uus, kõrgemat tüüpi realism — *sotsialistlik realism*.

Sotsialistlik realism on nõukogude kirjanduse ja kunsti loominguline meetod, mis leidis esmakordse kehastuse M. Gorki loomingus (näidendites «Väikekodanlased» ja «Vaenlased», eriti aga romaanis «Ema»).

Sotsialistlik realism jätkab mineviku realistliku kunsti parimaid loomingulisi traditsioone, kuid realismi eelnevate vormidega võrreldes on see kvalitatiivselt uus ning kõrgem kunsti loominguline meetod, mis erineb kõikidest kunstiajaloos varem tuntud kunstimeetoditest.

Sotsialistliku realismi põhiprintsiibid on esitatud Nõukogude Kirjanike Liidu põhikirjas, kus neid kirjanike III kongress 1959. aastal täpsustas järgmiselt:

«Jätkates ja edasi arendades vene, Nõukogude Liidu venelike rahvaste, aga ka maailmakirjanduse klassikalisi traditsioone rahvuslike vormide kogu rikkuses ja mitmekesisuses, loominguliselt omandades marksismi-leninismi, mis relvastab kunstnikku oskusega näha elutõde kogu selle keerulisuses ja sügavuses, juhinduvad nõukogude kirjanikud leninlikust parteilisusest, mis on kunsti rahvalikkuse kõrgeimaks vormiks...

Sotsialistlik realism nõuab kirjanikult tegelikkuse tõe-

pärast ja ajalooliselt konkreetset kujutamist selle revolutsioonilises arengus.»

Sedasama nõuab sotsialistlik realism ka teatrilt ja kõigilt teistelt kunstiliikidelt.

Sotsialistliku realismi määravaks iseärasuseks on see, et ta ühelt poolt peegeldab sügavalt ja tõetruult sotsialistliku ühiskonna ehitamise ajastut ning teiselt poolt sisaldab eneses marksismi-leninismi ideid. Nõukogude kunstis ühtivad elu tõetruu kujutamine ja *kommunistlik ideelisus*, s. t. ülesanded, mida esitab kommunistlik partei.

Kõneldes kunstitöötajate osast kommunismi ehitamise ajajärgul, ütles seltsimees N. S. Hruštšov Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XXI kongressil:

«Sotsialistliku ühiskonna vaimse kultuuri arendamisel ja rikastamisel etendavad tähtsat osa kirjandus ja kunst, mis aitavad aktiivselt kaasa kommunistliku ühiskonna inimese kujundamisele. Ei ole üllamat ja tähtsamat ülesannet kui ülesanne, mis seisab meie kunsti ees — jäädvustada kommunismi ehitava rahva kangelastegu. Kirjanduse, teatri, kino ja muusika alal töötajad, skulptorid ja maalikunstnikud peavad veelgi tõstma oma loomingu ideelist ja kunstilist taset, olema ka edaspidi partei ja riigi aktiivseteks abilisteks töötajate kommunistlikul kasvatamisel, kommunistliku moraali printsiipide propageerimisel, paljurahvuselise sotsialistliku kultuuri arendamisel ja hea esteetilise maitse kujundamisel.»

*

Ülalöelduga on püütud põgusalt selgitada kõige üldisemaid küsimusi nõukogude kunstikäsitusel. Peale selle tuleb kunstilise isetegevuse näitejuhil näidendi lavastamisel tegelda veel terve rea kunstiküsimustega, millele annab vastuse marksistlik-leninlik esteetika. Puht metoodilistel kaalutlustel käsitleme neid küsimusi hiljem seoses teatrikunsti spetsiifika, näitejuhtimise menetluse ja näitleja-tehnikaga küsimustega.

Kunstilise isetegevuse näitejuht peab alati meeles pidama: mida põhjalikumalt ta marksistlikku kunstiteooriat tunneb, seda kergem on tal kunstiküsimustes orienteeruda ja seda väärtuslikumaks kujuneb ta oma looming.

2. TEATRIKUNSTI SPETSIIFIKAST.

Teatrikunsti mõiste.

Nimetus «teater» on tuletatud kreekakeelsest sõnast *theatron* (vaatajate asukoht muinaskreeka teatris) ja tähistab meie ajal kitsamas mõttes ehitist või kohta, kus näidendeid ette kantakse.

Laiemas mõttes tähendab termin «teater» *teatrikunsti* üldse, s. o. kõike, mis on seotud dramaatiliste ja dramaatilis-muusikaliste ettekannetega.

Lihtsal kujul võib teatrikunsti defineerida järgmiselt:

Teatrikunst on *kunstiliik*, mis ühendab draamakirjaniku poolt loodud *sõnakunsti* (draama, komöödia) või helilooja poolt loodud *muusikat* (ooper, operett) ja näitleja poolt loodud *näitekunsti* ning *tantsu, kujutava kunsti ja arhitektuuri* elemente ühes lavatehniliste vahenditega stiililt ühtlaseks tervikuks — *etenduseks* — mõne lavateose (draama, komöödia, ooperi, opereti) ettekandmisel, kusjuures selle terviku (lavastuse) loomise protsessi organiseerimine ja kunstiline juhtimine kuulub näitejuhile-lavastajale.

Teatri poolt kasutatavate kunstivahenditega loodud kunstiteoseks on *teatrietendus*.

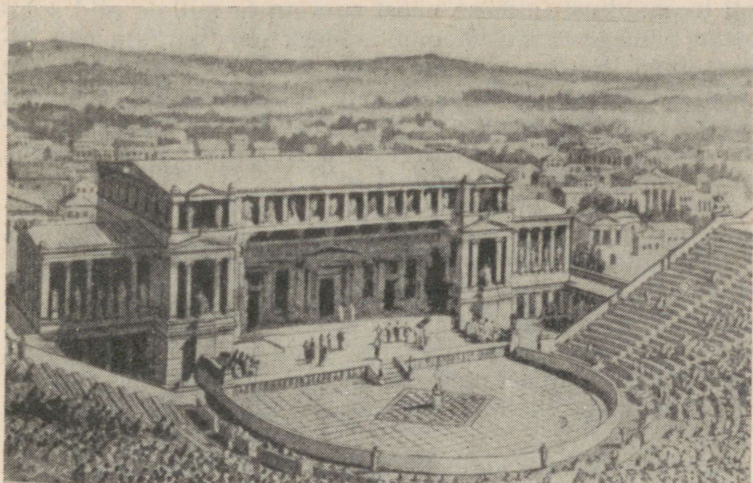
Olgu lisatud, et mõiste «teater», s. o. teatrikunsti väljendamiseks kasutatakse meil tihti eestikeelsete vastetena sõnu «*lavakunst*» ja «*näitekunst*». Sel puhul tarvitatakse neid sõnu laias tähenduses.

Kitsamas mõttes tähistab termin «*näitekunst*» ehk «*lavakunst*» meie teatrikeele praktikas *näitlejakunsti*, s. o. näitleja võimet ja oskust kehastada draamakirjaniku poolt kirjanduslikult loodud lavakuju.

Teatrikunsti tekkimisest.

Euroopa teatrikunst,¹¹ mis on ligi kaks tuhat viissada aastat vana, tekkis ja arenes kõrgele järjele juba Vana-Kree-

¹¹ Peale Euroopa teatrikuultuuri, mis tekkis Vana-Kreekas, on veel teisigi iseseisvaid teatrikuultuure. Indias näiteks tekkis ja arenes teatrikunst juba väga vanal ajal täiesti eraldi Kreekast. Hiina keisrite õukonnas korraldati lauljate ja tantsijate esinemisi VIII—V sajandini e. m. a. Hiina teatri tõusuaeg oli XIII—XIV sajandil.



Dionüüsi-teater Ateenas (rekonstruktsioon).

kas, kus ta sai alguse viinajumala Dionüüsi (Bakhose) auks peetavatel pidudel esitatud laulust ja tantsust.

Vana-Kreeka teater koosnes kolmest peaosast, milleks olid:

1) *orkestra* («koht tantsu jaoks»), kus esinesid nii draamatilised kui ka lüürilised koorid. (Ateena teatri vanim orkestra kujutas endast ümmargust tasaseks tambitud 24-meetrise läbimõõduga väljakut kahe külgsissekäiguga; keset orkestrat asetses Dionüüsi altar);

2) *skeene* («stseen», s. o. telk), mis oli kahekorruseline ehitis orkestra keskmises osas ja kujutas pööratuna vaatajate poole kõige sagedamini lossi või templi fassaadi, mille ees arenes näidendi tegevus (kreeka näidendeis ei toimu draama sündmustik kunagi majas);

3) *kohad pealtvaatajate jaoks*, mis asetsesid astangutena, ääristades orkestrat poolringis, ja olid läbitud vahekäikudega.

Antiikteater oli suur *vabaõhuteater*, mis arheoloogia andmetel mahutas Ateenas 17 000 pealtvaatajat ja Megalopolise linnas Lõuna-Arkaadias kuni 44 000 inimest.

Vana-Kreeka teatri näitlejad kasutasid etenduse ajal teatud tüüpi maski (*traagiline mask ja koomiline mask*), mis

oli loomulikust inimese näost suurem ja millele olid sobitatud häälekõvendusvahendid. Mask tegi näitleja näo liikumatuks ja kõrvaldas antiiksest näitlejakunstist *miimika* (mis tolleaegse teatri mõõtmete tõttu niikuinii enamiku pealtvaatajateni poleks ulatanud). Miimika puudumist asendas *pantomiimika*, kehaliigutuste rikkalikkus ja ilmekus ning näitleja *deklamatsioonikunst*.

Peale maski kasutasid tragöödianäitlejad ka *koturne* (kõrgete taldadega jalatseid), kõrget peakatet ja padjandeid kostüümide all, mis suurendas nende keha mõõtmeid. Nii paistsid nad kaugemal istuvaile pealtvaatajaile selgemiini. Tragöödianäitlejad esinesid pidulikus riietuses, kuningate vanaaegses ornaadis, mida kandsid veel ainult preestrid. Koomilisel näitlejal oli väga omapärane kostüüm, mille iseärasusteks olid paks kõht, paks istmik ja nahkne fallos.

Kreeka eeskujul leidis teatrikunst viljelemist ka Vana-Roomas. Ka siin olid dramaatilised ettekanded seotud kultusega. Nad olid üheks «mängude» liigiks, mida korraldati mitmesuguste pidustuste ajal tsirkusemängude ja gladiatorite mängude kõrval.

Rooma teatrid ehitati üldiselt kreeka teatrite eeskujul, kuid siiski mõningate kõrvalekaldumiste ja täiendustega.

Oma lavakuju iseloomustamiseks andsid rooma näitlejad esialgu oma näole vastava ilme grimmi abil, aga II sajandi lõpul hakkasid ka nemad kasutama kreeka tüüpi maske.

Keskajal valitsev katoliku kirik propageeris usulist asketismi ja müstikat, mis takistas nii teaduse kui ka kunsti arenemist. Seepärast iseloomustab seda ajastut mitmesajaaastane kultuuriline mahajäämus.

Keskaja inimesel polnud aimugi, millisele kõrgusele oli arenenud teatrikunst Vana-Kreekas või milline ta oli Roomas ja seepärast pidi keskaegne teater algama jälle otsast peale.

Nagu antiikteater Kreekas võrsus usukultusest, nii tekkis ka keskajal katoliku kiriku liturgia-jumalateenistusest ladinakeelne *kirikudraama*, mida tavaliselt esitati jõulu ja lihavõtte ajal esmalt kirikus ja hiljem vabaõhulaval. Et mängud rahvale igavad ei oleks, poetati neisse tihti koomikat ja nalja. Ei puudunud ka satiirinooled preestrite ja munkade pihta. Kurat-kloun sai publiku lemmikuks. Need etendused muutusid viimaks nii «ilmalikeks», et paavst nad XIII sajandi algul ära keelas. Põhjuseks pidi olema

see, et vaimulikku seisusesse kuuluvatel inimestel ei kõlba kuradi-osi kehastada.

Nüüd hakati tänavail, turgudel ja külades rändnäitlejate poolt neid mängu etendama *rahvakeeles*. Tekkis nõndanimetatud *vaimulik rahvadraama*, mis jagunes žanriliselt *müsteeriumideks*, mis kujutasid Piibli sündmusi, ja *miraakliteks*, mille aine oli võetud pühakute elust ning milles esines mõni ime.

Hiljem sigines müsteeriumide ja miraaklite kõrvale veel allegoorilis-õpetliku sisuga näidend — *moralitee*, lõbus ning ülemeelik vastla ja karnevali jant — *farss* ja satiirilise tendentsiga klouninali — *narrimäng* jne.

Uut ja võimsat tõusu alustas teatrikunst renessansiajastul, mis tekkis Lääne-Euroopa maades XIV—XVI sajandil ja mille kohta Engels ütleb, et «see oli suurim progressiivne pööre, mida inimkond selle ajani oli läbi elanud».

Mineviku kultuuriväärtuste otsinguil pöördusid renessansiajastu eesrindlikud inimesed — humanistid antiikaja — Muinas-Kreeka ja Rooma kultuuripärandi uurimisele ja avastasid sealt ka teatrikunsti ning dramaturgia (antiiktröödia ja antiikkomöödia) alal kõrgeid eeskujusid.

Renessansiajastul loodi alused tänapäeva teatrikunstile ja draamaloomingule.

Itaalia renessansiajastul ehitati ka juba esimesed kinnised teatrihooned.

Eesti rahvusliku teatri rajamisest.

Kui lehitseda eesti rahvaluule rikkalikke kogusid, kus suurel hulgal leidub mitmesuguseid tavalaulu, mis sajandite kestel olid rahva kommete saatjateks perekondlikel tähtpäevadel (kosja- ja pulmalaulud jt.) või rahvakalendri tähtpäevadel (mardi- ja kadrilaulud jt.), siis tuleb imestada, kui palju on seal tänulikke algmeid, mis oleksid pidanud soodustama lavakunsti tekkimist. Ja ometi rajati meie rahvuslik teater alles 1870. aasta suvel, s. o. üheksakümmend aastat tagasi!

Miks siis eesti rahvas oma teatrivõimeid ei saanud arendada juba varem? Selle põhjuseks oli asjaolu, et XIII sajandist alates võimutsesid Eestis võõrad vallutajad, balti-saksa mõisnikud, kes siin veel XX sajandi algulgi tahtsid elada «peaaegu täiesti niisama, nagu Saksa ordu ja Hansa päe-

vil», nagu neile ette heideti isegi emamaa sakslaste progresiivsest leerist.¹²

Eesti rahvusliku kultuuri tekkimine toimus ägedas võitluses balti-saksa mõisnike ja pastorate poolt pealesurutud pärisorjusliku ideoloogiaga ja saavutas edu alles XIX sajandi 60-ndail aastail, kui talurahva juhiks tõusis oma rahvusest haritlaskond ja algas teadlik rahvuslik liikumine.

Kuidas tekkis eesti rahvuslik teater?

1789. aastal trükiti Tallinnas A. F. F. Kotzebue ühevaatuslik üheteistkümne pildiga rahvatükk (operett) «Die väterliche Erwartung» («Isalik lootus»), mis sisaldas mõningaid eestikeelseid dialooge ja aariaid Tallinna gümnaasiumi professori E. Hoerschelmani muusikalises seades. Seda saksa- ja eestikeelset operetti lavastati 1789. aastal 8. (19.) detsembril Tallinna asjaarmastajate teatri näitlejate poolt ja selle segakeelse teose kaudu kõlas eesti keel arvatavasti esmakordselt teatrilaval.

Umbes veerandsada aastat hiljem, 1816. aastal etendati Pärnus Kotzebue ja L. J. Knorringi ühevaatuslikku naljamängu «Der talkus» («Talgud»), kus samuti tarvitati saksa ja eesti keelt kõrvuti.

Millal siis toimus teatrietendus, kus kõlas ainult eesti keel?

See etendus toimus 1819. aasta 24. märtsil (5. aprillil) Tallinna saksa teatris, kus näitlejate Sophie Henriette Friederike Meyeri ja Peter Andreas Johann Steinsbergi pulmatuluõhtu puhul esitati saksa keeles viiepildiline leinamäng «Die eiserne Larve» («Raudne näokate») ja selle järelmänguna *eestikeelne* lavateos «Häbbi sellel', kes petta tahab!». See järelmäng osutub *esimeseks siiani selgitatud eestikeelseks lavaettekandeks* ja selle autoriks tuleb pidada näitlejat P. A. J. Steinsbergi, kes oli rahvuselt eestlane.¹³

Peale nimetatud järelmängu kohandas P. A. J. Steinsberg eesti keelde veel lavateose «Krappi Kaie villetsus» (Johann Hutti järgi) ja kahevaatusliku jandi «Permi Jago unnenäggo» (Kotzebue järgi), milles ta ka ise kaasa mängis.

¹² A. L u t h e r, «Literarisches Echo» 1912. a. nr. 4. Vaata ka «P ä e v a l e h t» 1912, nr. 135, kus tuuakse samasisuline etteheide baltlastele ühe Poolas ilmuva saksa lehe 1912. aasta juuninumbris.

¹³ H. T r e u m a n n, Kes oli P. A. J. Steinsberg? «Keel ja Kirjandus» 1959. a. nr. 1, lk. 15—21.



Lydia Koidula (1843—1886).

Kõik Steinsbergi poolt kirjutatud eestikeelsed näitemängud lavastati Tallinnas, Laias tänavas nr. 3 asunud Tallinna uue teatrisaali laval, mis 1809. aastal avati ja mida sel puhul isegi kogu Euroopa üheks kaunimaks teatrilavaks nimetati.

Eesti rahvusliku teatri mõtte algatajaiks ja esimeste eestikeelsete näidendite loojaiks olid Fr. R. Kreutzwald, C. R. Jakobson ja L. Koidula.

Fr. R. Kreutzwald kirjutas juba 1858. a. paiku eestikeelse näidendi «Peeter Suure kroonimine» ja juhatas selle ettekannet Võrus. Hiljem tõlkis ta eesti keelde näendid «Tuletorn» ja «Vanne ja õnnistus».

C. R. Jakobsonil valmis 1872. a. näidend «Arthur ja Anna».

Eesti rahvaliku teatri mõtte teostajaks sai Lydia Koidula, kes hindas eriti kõrgelt näitekirjanduse osa rahvusliku kultuuri arendamisel.

1868. a. maikuu kirjutas Koidula Kreutzwaldile:

«Mõned «Vanemuise» liikmed . . . tahavad ikka meie selt-simajas teatrimängimisega proovi teha . . . Eesti teater Tartus!.. Millist hindamatut vahendit rahva kasvatamise alal võib endast kujutada sobiva repertuaariga lava.»

Paar aastat hiljem asus Koidula eesti rahvusliku teatri mõtet ellu viima.

Eesti rahvusliku teatri sünnipäevaks tuleb lugeda 1870. aasta 24. juunit (v. k. j.). Sel päeval tuli Tartus «Vanemuise» seltsis (asutatud 1865. a.) esmakordselt ettekandele *Lydia Koidula* esiknäidend — ühevaatuslik komöödia «*Saaremaa onupoeg*».

Kuigi selle teose faabula oli laenatud võõrsilt (Th. Körnerilt), oskas Koidula seda ümber töötades nii tabavalt käsitleda oma kaasaja tüüpilisi probleeme (kooli, kirikumõisa ja valla suhteid) ning teha seda nii rahvapärases, kõnekäändudest ja vanasõnadest rikkas keeles, et teost võib täie õigusega nimetada kohalikke olusid kajastavaks esimeseks eestikeelseks näidendiks.

«Saaremaa onupoja» esiklavastusega saab Lydia Koidulast mitte ainult esimene eesti näitekirjanik, kes kirjutas esimese algupärase lavateose, vaid ühtlasi ka eesti *rahvusliku teatri rajaja*, sest Koidula ise õhutas ja juhtis tüki lavalist ettevalmistamist, andis suunavaid seletusi näidendi idee ja tegelaste karakterite kohta jne. (Ta sobitas näidendi teksti kaks oma luuletust, viisistas need ise ja esines eten-dusel lava taga klaverisaatjana.)

«Saaremaa onupoja» hea menu õhutas Koidulat jätkama oma tegevust dramaturgina ja teatritööst osavõtjana. Kolm kuud pärast «Saaremaa onupoega» tuli ettekandele Koidula teine näidend — neljavaatuslik komöödia «Maret ja Miina ehk kosjakased» ja 1871. a. juunis tema kolmas näidend — kolmevaatuslik «naljamäng» «Säärane mulk ehk sada vakka tangusoola».

Nende kolme näidendiga, millede lavastamine toimus Koidula algatusel, juhtimisel ja osavõtul, pani Koidula aluse eesti rahvuslikule teatrile.

Esimest eesti rahvuslikku teatrit, mille tegevus kestis

1870. a. 24. juunist kuni 1871. a. 4. juunini, on hakatud täie õigusega nimetama *Koidula teatriks*.

Kuigi Koidula teatri tegevus kestis väga lühikest aega, vaevalt ühe aasta, täitis ta oma ajaloolise ülesande. Ta pani kindla nurgakivi eesti rahvuslikule teatrile, millele järgmiste aastakümnete jooksul ehitati eesti rahvalik lavakunst.

Koidula teater «Vanemuises» leidis peagi järeletegemist kõigis Eesti linnades, alevites ja külates.

1871. aasta 14. novembril toimus Tallinnas «Estonia» seltsi esimene näitemängu-õhtu, kus mängiti kaupmees Pettenbergi näidendit «Vallelik, kes tõtt rägib».

1873. aastal mängiti Narvas C. R. Jakobsoni näidendit «Artur ja Anna».

Viljandis korraldas «Koit» esimese näidendiõhtu 30. septembril 1873. aastal L. Koidula näidendiga «Säärane mulk».

Kuressaares mängiti 1876. aastal J. Kantsvey kurbmängu «Mihkel ja Liisa ehk vaata, mis rikkus ja uhkus võib teha».

1878. a. oktoobris toimus esimene näidendiõhtu Pärnu «Endlas», kus esitati Koidula «Saaremaa onupoega» ja Jannseni «Pärmi Jaagu unenägu».

Eriti elavaks muutus näitemänguharrastus 80-ndatel aastatel. Nüüd mängiti kõikides linnades, alevites, külates ja isegi taludes, kus etendus anti kas mõnes küünis, rehealuses või suuremas elumajas.

1884. aastal ehitas taluperemees Abram Siimon-Toilas ja Liiguste Länts Rakvere maakonnas teatrihoone, et võimaldada näitemängude paremat ettekandmist.

Eesti kutselise teatri tekkimisest. Nii nagu kõikide rahvaste teatrid on alguse saanud rahva asjaarmastajalikust teatritegevusest, nii oli ka eesti rahvuslik teater esialgu asjaarmastajalik teater. Kuid järgnevate aastakümnete jooksul muutus ta esmalt poolkutseliseks ja siis juba täiesti kutseliseks teatriks.

1878. a. valiti «Vanemuise» seltsi laulukoori, orkestri ja näitemängude juhatajaks August Viera, kes töötas näitejuhina kakskümmend kaheksa aastat ja kelle juhtimisel anti «Vanemuises» 1613 teatrietendust. Viera oli esimene eesti kutseline teatritegelane ja esimene eestlane, kellele tsaarivalitsuse vastav ministeerium andis teatri direktori nimetuse ja ka õigused.

August Viera juhtimisel muutus teater sisuliselt poolkutseliseks.

Eesti kutseline teater rajati 1906. aastal «Vanemuise» seltsi poolt Tartus ja «Estonia» seltsi poolt Tallinnas.

Esimesteks eesti kutselise teatri näitejuhtideks olid Karl Menning «Vanemuise» teatris ja Paul Pinna, Theodor Altermann ja Julius Rossfeldt «Estonia» teatris.

«Vanemuise» kutselise teatri ja uue teatrihoone avamine toimus 13. augustil 1906. aastal August Kitzbergi draama «Tuulte pöörises» esietendusega.

Kutselise «Estonia» teatri esimene hooaeg avati 3. septembril 1906. aastal Mait Metsanurga näidendi «Päikese tõusul» esietendusega.

Teater kui kunstiliik.

Nii nagu ilukirjandus, muusika, maalikunst, skulptuur, arhitektuur jne., on ka *teater* (lavakunst, näitekunst) üks *kunsti liikidest*.

Selle määratluse juures tuleb silmas pidada, et kui kõneldatakse kunstiliigist «teater», siis mõeldakse selle sõnaga eelkõige teatrikunsti juhtivat liiki — *sõnadraamat*, s. o. *sõnalavastuslikke teatrietendusi*, nagu seda on mõne tragöödia, draama, komöödia ja teiste draamakirjandusse kuuluvate teoste ettekanne teatris.

Draamateatri (sõnalavastusliku teatri) kõrval eksisteerib *muusikateater*, kuhu kuuluvad ooper ja operett. Peale selle näeme teatrilaval veel balletti, mis kuulub koreograafia (tantsukunsti) liiki.

Milles seisneb nende kunstialade erinevus?

Draamaetenduseks nimetatakse teatrietendust, kus näitlejad, kes kehastavad lavalises tegevuses draamakirjaniku poolt sõnalise materjali abil loodud kunstilisi kujusid (näidendi tegelasi), väljendavad oma lavakuju mõtteid ja tundeid peamiselt sel teel, et nad *kõnelevad* kirjaniku poolt loodud teksti (repliike). Draamaetenduse aluseks on näitekirjaniku poolt loodud *draamateos* (sõnakunst), millega lavakunstilises loomingu protsessis liitub *teatrikunst*, mille tähtsamaks koostisosaks on näitlejakunst — näitleja võimed ja oskus kehastada teoses antud kunstilisi kujusid lavalises tegevuses sõna, miimika ja žesti abil.

Ooperi (muusikalise draama) etenduse lavaline tegevus on orgaaniliselt seotud vokaal- ja instrumentaalmuusikaga, kus näitlejad-lauljad, kes kehastavad teoses esinevaid

kujusid lavalises tegevuses, väljendavad oma lavakuju mõtteid ja tundeid peamiselt sellega, et nad *laulavad* kirjaniku (libreto autori) poolt kirjutatud ja helilooja poolt viisistatud teksti. Ooper on kahe kunsti — muusika ja kirjan- duse — liit, millega lavakunstilises loomingu protsessis lii- tub teatrikunst. Sageli etendavad ooperis suurt osa ka tant- sud, ballett. Ooperietendusel tõlgendavad näitlejad-lauljad (solistid ja koor) teose sisu oma laululiste ja näitekunsti- liste võimete ning oskuse abil.

Operett («väike ooper») on kergesisuline muusikaline näidend, kus laulud vahelduvad kõneldavate dialoogidega. Eeskujulik operetinäitleja peab olema võimeline andekalt esinema nii laulu- kui ka kõnepartiides. Ta peab vajalikul määral valitsema ka tantsukunsti.

Ballett kujutab endast muusika, tantsukunsti (koreo- graafia) ja lavalise tegevuse ühendust. Näitlejad-balleti- kunstnikud, kes balletilavastuses esinevad, ei väljenda aga oma lavakuju mõtteid ja tundeid mitte sõnade kaudu nagu näitlejad draamas ega ka mitte laulu kaudu nagu lauljad ooperis, vaid *tantsu- ja väljendusriikka liikumise* kaudu.

Teatrikunsti spetsiifilisi iseärasusi.

Kõik kunstiliigid peegeldavad tegelikkust, kuid igal kunstiliigil on oma teoste ideelis-emotsionaalse sisu väljen- damiseks spetsiifilised vahendid (kunsti keel): ilukirjandus kasutab selleks sõna (sõnakunst), muusika — helisid (heli- kunst), maalikunst — joont ning värvi (kujutav kunst) jne.

Samuti annab iga kunstiliik oma spetsiifikale vastava kunstiteose. Ilukirjandusliku loomingu tulemuseks on romaan, novell, luuletus, näidend jne., maalikunsti produk- tiks on maalitud pilt, muusikateoseks on helind jne. Ini- mest, kes antud kunstiteose kujundas, nimetatakse selle teose autoriks.

Teatrikunst on oma olemuselt komplitseeritum ja väljen- dusvahendite poolest rikkam kui ükski teine kunstiliik.

Kui vaatame teatri loodud kunstiteose, s. o. *etenduse* val- mimist lavakunstilises loominguprotsessis, siis saame *sõna- draama* alal (ooperil ja balletil on oma spetsiifika) järgmise pildi:

1) *kirjanik* kirjutab näidendi, mis saab tulevase teatri- etenduse aluseks, ja milles ilukirjanduslikus (sõnakunsti-

ses) vormis on juba väljendatud teose idee, teema, süžee, karakterid, kompositsioon jne.;

2) *näitejuht-lavastaja* analüüsib kirjaniku poolt kirjutatud näidendit, loob selle põhjal teose lavastusplaani (mille aluseks on lavastuse idee), tema organiseerimisel ning kunstilisel juhtimisel valmib näitlejate loomingust ja kõigist teistest teatrikunsti koostisosadest kindlailmeline kunstiline tervik — etendus;

3) *kunstnik-lavakujundaja* kujundab näidendile vastavad lavapildid (dekoratsioonid), kasutades selleks nii maalikunstilisi kui ka arhitektuurilisi vahendeid ja lavavalgustust;

4) *helilooja* loob tarviduse korral näidendile vajaliku muusika;

5) *näitlejad* kujundavad oma hääleliste, miimiliste (näoilme), pantomiimiliste (kogu keha väljendusliigutuste) ja välimust moondavate vahendite (grimm, kostüüm) abil kirjaniku loodud näidendi tegelased lavakujudeks ja annavad lavalise tegevuse kaudu publikule — etenduse küllastajatele — edasi näidendi ideelis-emotsionaalse sisu, mõjustades pealtvaatajat;

6) *etenduse külastajad* jälgivad etendusel *näitlejate loomingu protsessi* ehk mängu ja nende reageeringud omakorda mõjustavad näitlejate esinemist.

Silmitsedes seda skeemi, on lihtne mõista järgmisi teatrikunsti spetsiifilisi iseärasusi:

1. *Teatrikunst on oma olemuselt kunstide süntees* (sünteesiline kunst, kunstide liitvorm), sest teatrikunstilises loomingu ühinevad mitu erinevat kunstiliiki, nagu ilukirjandus, näitleja kunst, näitejuhi looming, kujutav kunst, arhitektuur, muusika jne.

2. *Teatrikunst on kollektiivne kunst*, sest teatri poolt loodud kunstiteose, s. o. etenduse loomisest võtab osa hulk autoreid, nagu kirjanik, näitejuht, näitlejad, kunstnik-lavakujundaja, helilooja jne. Teatrietenduse autoriks ei ole üksikisik, vaid seda on kogu kollektiiv, kes antud etenduse kujundamisest osa võtab. Selle kollektiivi loova koostöö organiseerijaks ja kunstiliseks juhiks on näitejuht-lavastaja.

3. *Teatrikunstiline looming on võimalik ainult publiku juuresolekul*. Kõik teised kunstnikud (kirjanikud, kujutavad kunstnikud, heliloojad jne.) mõjutavad inimesi oma teostega, valmisloominguga, kusjuures autori loomingu

protsessil ei ole publikule enam mingit tähtsust. Näitleja aga mõjutab vaatajat just *vahetult oma loominguprotsessiga*.

Kuigi näitleja kunstilised kavatsused on juba varem ette valmistatud ja ta kehastab oma lavakuju korduvalt juba proovide perioodil, ei saa seda veel lugeda loomingu tulemuseks, vaid ainult ettevalmistavaks astmeks tõelisele loominguaktile, mis toimub etendusel publiku juuresolekul. *Tõeline näitleja ei korda etendusel kunagi mehaaniliselt seda, mis ta proovide käigus on juba saavutanud, vaid ta loob igal etendusel.*

Näitleja mõjutab oma loominguga vaatajat, vaataja aga mõjutab oma juuresolekuga ka näitlejat. Kui etenduse ajal saalis valitseb pingeline tähelepanu ja vaikus, siis tunneb näitleja, et etenduse vaatajad on laval toimuvast tegevusest haaratud ja elavad kaasa näidendi kangelaste tunnete ning mõtetele. Kui aga vaatesaal muutub rahutuks ja hakkab «kõhima», siis teab näitleja, et see, mis laval sünnib, ei huvita publikut. On loomulik, et näitleja ei saa suhtuda publiku reageeringutele ükskõikselt.

Ei ole kerge mängida pooltühjale saalile, aga täiesti võimatu on anda etendust ilma publikuta.

Näitlejate ja vaatajate vastastikune mõjustus moodustab teatrikunsti kordumatu omapära ja näitab, et vaataja on näitekunsti vältimatu kaastegur.

Näitleja kui teatrikunsti keskne tegur.

Kuigi teatrikunst on kollektiivne looming, millest võtab osa hulk autoreid, osutub selles loomingus keskseks teguriks siiski näitleja. See on sellepärast nõnda:

1) et teatrikunstis on *kunstilise kuju loomise peamiseks vahendiks näitleja kunstimeisterlikkus* (ilma näitlejata on etenduse loomine üldse võimatu) ja

2) et *teatrietendusel mõjutab publikut eelkõige näitlejatekunst*, kuna kõik teised kunstiliigid mõjutavad teatris publikut peamiselt *näitlejate kaudu*, olles materjaliks näitleja loomingule.

Võtame näiteks näitekirjaniku poolt kirjutatud teksti, mida näitleja laval peab kõnelema. See tekst võib publikut mõjutada ainult siis, kui näitleja suudab seda oma mõtete, tunnete ja näitlejameisterlikkusega elustada. Kui aga näit-

leja kõneleb kirjaniku poolt loodud teksti tuimalt ja elutult, jääb publik külmaks. Kasutades üht või teist esitusviisi, võib näitleja üht ja sedasama kirjaniku teksti publikule edasi anda täiesti erineva sisuga. Näitleja võib kirjaniku teksti mõtet selgitada, täiendada ja rikastada. Aga ta võib kirjaniku poolt loodud teksti ideelist sisu moonutada ning ebaõigesti edasi anda. Järelikult sellest, kuidas näitleja kirjaniku teksti esitab, sõltub selle mõju publikule.

Täpselt sama on kehtiv ka kõigi teiste etendusel kasutatavate kunstiliikide kohta. Kunstnik-lavakujundaja võib maalida kuitahes hästi merd või merekallast dekoratsiooniks A. Hindi näidendile «Kuhu lähed, seltsimees direktor?», kui aga näitlejad selle dekoratsiooni taustal hakkavad etendama Ed. Vilde «Pisuhända», kus tegevus toimub insener Sanderi töötoas, siis on see dekoratsioon publikule vastuvõetamatu ja häirib teda.

Või jälle, kui etenduse kulgedes laval dekoratsiooni taga kostab mingisugune mürts ja näitleja reageerib sellele kui kahuripaugule, siis võtab ka publik seda kahuripauguna. Suhtub aga näitleja sellesse kui mingi raske eseme kukkumisse, usub seda samuti ka publik. Kui näitleja aga üldse sellele mingit tähelepanu ei pööra, siis arvab publik, et see müra oli juhuslik, mida keegi kulisside taga tekitas oma ettevaatamatuse tõttu.

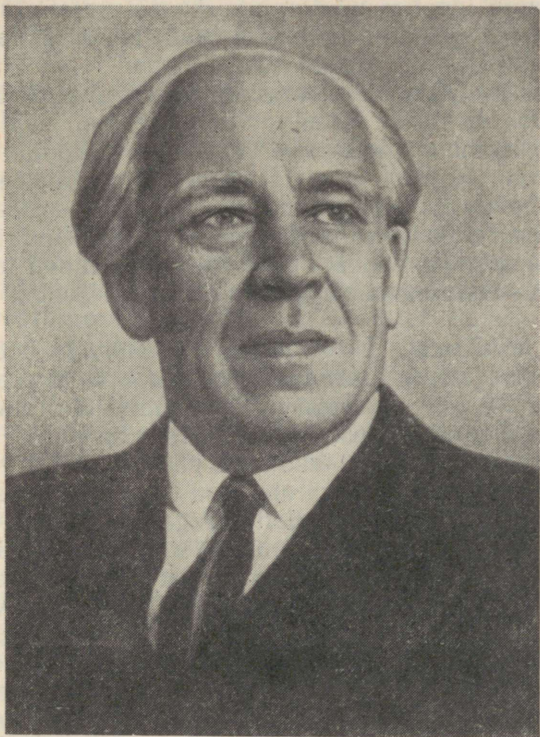
Ja kuidas on näitejuhi loominguga? Olgugi et näitejuht on teatrietenduse loomisel kogu kollektiivi koostöö organiseerija ja juht, saab ta oma ideelis-kunstilisi kavatsusi publikule edasi anda peamiselt siiski ainult näitlejate kaudu.

Nii võtab publik teatrietendusel ka kõikide teiste loovate jõudude tööd vastu peamiselt just näitleja kaudu ja määravaks teguriks teatrikunstis tuleb pidada näitleja loomingut.

3. MIS ON STANISLAVSKI SÜSTEEM?

Moskva Kunstiteatri asutaja ja kauaaegne juht K. Stanislavski jättis näitlemiskunsti teaduslikule pedagoogikale hindamatu pärandi, nn. Stanislavski süsteemi.

Oma raamatus «Minu elu kunstis» kirjutab ta selle kohta: «...kogu minu elu otsingute tulemuseks on niinimetatud minu «süsteem», minu poolt kobades leitud näitlejaliku töö meetod, mis võimaldab näitlejale luua rolli kuju,



K. Stanislavski 1937. a.

avada selles inimese vaimuelu, ja loomulikult kehastada seda laval ilusas kunstilises vormis.

Selle meetodi aluseks olid minu poolt praktikas uuritud näitleja orgaanilise loomuse seadused. Tema väärtused seisnevad selles, et temas ei ole midagi minu poolt väljamõeldut või mis ma praktikas poleks kas omaenese või õpilaste juures kontrollinud. Ta väljus iseenesest, loomupäraselt minu kauaaegseist kogemustest.»¹⁴

Stanislavski süsteem hakkas kujunema juba sajandi algul. Oma lõpliku kuju sai ta aga alles nõukogude korra

¹⁴ K. S. Stanislavski, Minu elu kunstis, RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1948, lk. 584—585.

ajal, kõrgelt ideelise nõukogude dramaturgia alusel, siis, kui kunst ning teater muutusid Stanislavski sõnade järgi «suure sotsialistliku ülesehituse lüliks».

Uurides näitekunsti olemust ei arvestanud Stanislavski ainult oma isiklikke loomingulisi kogemusi, vaid üldistas oma «süsteemis» kogu vene lavakunsti parimaid traditsioone, mida järgisid ta nimekad eelkäijad ja kaasaegsed. Ta rõhutas alati, et tema «süsteem» sai alguse Štšepkini ja teiste vene realistliku teatri väljapaistvate esindajate õpetusest. Ta nimetas ennast Fedotovi, Medvedjeva ja Jermolova õpilaseks ning pidas Moskva Väikest Teatrit oma ülikooliks.

Vene lavakunsti kõrval uuris Stanislavski hoolega ka välismaade teatrikuultuuri saavutusi. Teda vaimustas itaalia traagikute — Salvini, Rossi ja Duse mäng. Ta tundis suurt huvi saksa ja prantsuse teatrikunsti vastu.

Stanislavski süsteemi teaduslik väärtus seisab selles, et see määras kindlaks teatrikunstilise loomingu objektiivsed seaduspärasused, mis on vajalikud igale näitlejale. Nii näiteks ei saa näitekunst olla täisväärtuslik, kui näitleja ei sea endale kõrget ideelis-loomingulist eesmärki, kui tal ei ole vajalikul määral elumuljeid, kui tal ei ole püsivat tähelepanu, arenenud kujutlusvõimet, treenitud keha, kordaseatud häält jne.

Oma loomingulises meetodis töötas Stanislavski välja näitleja seesmise tehnika võtted — Stanislavski süsteemi elemendid, — mis viivad näitleja tõetruu *läbielamiskunsti* loomisele laval. Need võtted on saanud realistliku lavakunsti loomingu seadusteks, näitlejameisterlikkuse nõukogude kooli normiks. «Ilma nendeta,» nagu ütles Moskva Kunstiteatri teine asutaja ja kauaaegne juht V. Nemirovitš-Dantsenko, «ei saa kujuneda tõeline näitleja.»

Stanislavski süsteem avab sügavalt näitleja loomingu-protsessi olemuse ja näitab kätte teed ning abinõud kunsti-meisterlikkuse kõrguste vallutamiseks. See sobib ühtviisi hästi nii lavakunsti aabitsaks algajatele näitlejatele kui ka näitekunsti entsüklopeediaks igale uurimishimulisele lavakunstnikule. Ent Stanislavski süsteem ei hõlma ainult näitleja tööd. Oma kunstipraktikas ja teoreetilistes töedes määratles Stanislavski ka näitejuhi-lavastaja ülesanded teatris kollektiivi ideelise ja kunstilise juhina ja loomingu-protsessi organiseerijana. Näitejuhi loomingu peab Stanislavski veendumuse järgi tuginema eelkõige näitleja loo-

mingu sügavale tundmisele. Seepärast on tema süsteem, mis käsitleb näitlejakunsti probleeme, samal ajal ka *näitejuhi loomingu meetod*.

Millised on Stanislavski süsteemi ideelis-esteetilised alused?

1. Realistliku kunsti põhiprintsiibiks on *elutõde*. Seda peab ka Stanislavski kunsti aluseks. Tõde ja ilu kunstis on Stanislavskile peaaegu võrdtähenduslikud mõisted. Kuid «mitte iga tõde, mida me elus tunneme, pole hea teatri jaoks», hoiatab Stanislavski. Ta heidab otsustavalt kõrvale selle armetu käsitooliku «tõe», mida pakub elu naturalistlik kopeerimine. «Lavaline tõde,» ütleb ta, «peab olema ehtne, mitte ilusamaks tehtud, vaid puhastatud liigsetest elu-olulistest üksikasjadest. Ta peab olema reaalselt tõepärane, kuid poetiseeritud loomungulise väljamõeldisega.»¹⁵

2. Lavakunsti peamist väärtust nägi Stanislavski etenduse *ideelises sisus*. Ideelisuse printsiibist lähtudes töötas ta välja dramaturgia kui teatritöö ideelise aluse põhimõtte. «Ärge kunagi unustage,» ütles ta, «et teater ei ela mitte tulede särast, dekoratsioonide ja kostüümide toredusest ja efektiivseist lavastustest, vaid näitekirjaniku ideedest. Näidendi idees esinevat puudust ei saa millegagi kinni katta. Mitte mingisugune teatri pettekuld ei aita.»¹⁶

Stanislavski rõhutas korduvalt, et näitejuhi tähtsaimaks funktsiooniks on olla draamateose ideeline tõlgendaja.

3. Ideelist elutõe kunsti iseloomustab Stanislavski kui sügavalt *rahvalikku*, vaatajate laiadele kihtidele määratud kunsti. Rahvas ei ole tema arusaamise järgi lihtne kunsti «tärbija», vaid selle tõeline innustaja ja looja. Rahva elust lahutamatu rahvaliku teatri loomise idee innustas Stanislavskit kogu tema loomungulisel teel.

1936. aastal seoses Moskva Kunstiteatri külalisetendustega Kiievis kirjutas Stanislavski: «Peegeldagu iga rahvus, iga rahvas kunstis oma kõige peenemaid rahvuslik-inimlikke jooni, säilitagu kõik need kunstid oma rahvuslikud värvid, tüübid ja iseärasused. Avanegu selles iga rahva hing. Hea rahvuslik näidend, mis on hästi lavastatud ja nende rahvuste heade näitlejate poolt mängitud, avab kõige paremini rahva hinge.»

¹⁵ K. Stanislavski, *Näitleja töö endaga*, Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1955, lk. 277.

¹⁶ Н. Горчаков, *Режиссерские уроки К. С. Станиславского*, «Искусство», Москва 1950, стр. 386.

Stanislavski süsteemi realismi, ideelisuse ja rahvalikkuse printsiibid annavad Stanislavski loodud lavakunsti teooriale suure elulisuse ja näitavad, et tema loominguline meetod vastab sotsialistliku realismi peamistele nõuetele.

*

Kas ja kui ulatuslikult peab isetegevusliku kollektiivi näitejuht ja näitleja Stanislavski süsteemi tundma?

See küsimus kerkib iga näitejuhi ette, kes juhib isetegevusliku näiteringi või isetegevusliku teatri tööd.

Jah, ka isetegevusliku kollektiivi näitejuht peab Stanislavski süsteemi tundma. Sotsialistliku realismi meetod nõukogude teatrikunstis on kõige tihedamalt seotud Stanislavski pärandi kasutamisega ja seepärast ei pääse ka isetegevuslik näitekunst temast mööda. Aga Stanislavski süsteemi kasutatakse tänapäeva professionaalsetes teatrites loovalt, mitte dogmaatiliselt, ja sedasama tuleb teha ka isetegevuslikes näiteringides ja isetegevuslikes teatrites.

Kui ulatuslikult peab isetegevusliku kollektiivi näitejuht Stanislavski süsteemi tundma? Seda küsimust käsitleme edaspidi seoses isetegevusliku näiteringi õppetööga.

Siin aga soovitame igale isetegevusliku kollektiivi näitejuhile rangelt meeles pidada G. Kristi sõnu, mida ta ütleb K. Stanislavski raamatu «Näitleja töö endaga» sissejuhatavas artiklis.

«Stanislavski raamatuid, kuigi nende esitusviis on lihtne ja arusaadav, ei saa mõista põgusa läbilugemisega, vaid need nõuavad tähelepanelikku, igakülgset uurimist, muidu võib Stanislavski loomingulise pärandi sügav mõte kergesti kahe silma vahele jääda.»

K. Stanislavski teostest on seni eesti keeles ilmunud:

1. *Minu elu kunstis* (RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1948).

2. *Näitleja töö endaga* (Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1955).

3. *Eetika* (Eesti NSV Teatriühingu väljaanne, Tallinn 1952).

V. Nemirovitš-Dantsenko teostest on seni eesti keeles ilmunud:

Minevikust (RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1949).

II. ISETEGEVUSLIKU NÄITERINGI OLEMUSEST JA TEMA TÖÖ ORGANISEERIMISEST.

1. ISETEGEVUSLIKU TEATRIKOLLEKTIIVI MÕISTE JA OLEMUS.

Loominguline tegevus lavakunsti alal, mida kunstilise isetegevuse näitering viljeleb, moodustab oma paremikus isetegevusliku teatri ja kuulub samuti nagu kutseline teater täie õigusega teatrikunsti valdkonda.

Järelikult kerkib küsimus: mis on isetegevuslik teater?

Seda terminit kasutatakse meil kahes tähenduses — laiemas ja kitsamas.

Laias mõttes tähistab oskussõna «isetegevuslik teater» isetegevuslikku lavakunsti üldse, s. o. kogu seda loomingu- list tegevust teatrikunsti alal, mida viljelevad isetegevus- likud kollektiivid (näiteringid, draamaringid jne.).

Kitsamas tähenduses nimetatakse *isetegevuslikeks teatri- teks* aga ainult neid kõige eesrindlikumaid isetegevuslikke kollektiive, kellel seda nimetust Kultuuriministeriumi komisjoni poolt on lubatud kasutada.

Mis iseloomustab isetegevusliku näiteringi olemust? Ise- tegevuslikul näiteringil (resp. isetegevuslikul teatril) on needsamad ideelis-kunstilised alused, mis kutselisel teatril, nende töö eesmärgid ja ülesanded ühtivad, kuid isetege- vusliku teatri struktuur ja organisatsiooniline külg on kut- selise teatri omast täiesti erinev.

Peamiseks spetsiifiliseks jooneks, millega isetegevuslik teater kutselisest teatrist erineb, on see, et isetegevuslik teater töötab *ilma professionaalsete* (elukutseliste) näitle- jateta, ainult *isetegevuslastest koosneva kollektiiviga.*

Professionaalne näitleja on see, kellele töö teatrikunsti alal on elukutseks, kes töötab kutselises teatris ja saab selle töö eest tasu.

Isetegevuslik näitleja on *amatöör* (asjaarmastaja), kellele töö teatrikunsti alal ei ole mitte elukutseks, vaid selliseks harrastuseks, mida ta viljeleb oma igapäevaste tööülesannete kõrval *ilma igasuguse ainelise tuluta, ainult huvist ja armastusest teatrikunsti vastu*.

Isetegevuslik näitering tegeleb sellesama ülesandega, millega tegeleb kutseline teater, *ta lavastab näidendeid*, et oma etenduste ideelis-emotsionaalse sisuga pakkuda publikule esteetilisi elamusi ja täita kunsti kasvatuslikke ülesandeid. Näidendi lavastamine aga on keeruline protsess, mis ei nõua kollektiivi liikmetelt mitte ainult näitekunstilisi võimeid ja avarat silmaringi, vaid ka selgeid erialaseid teadmisi, oskust ja vilumust.

Kutselise teatri kollektiivis töötavad näitlejad, kes on saanud teatritöökaks vastava ettevalmistuse (kas teatrikoolis või teatritöö praktikas), kes omavad vajalikku oskust ja vilumust ning kellel seetõttu, et nad teatrikunstiga pidevalt tegelevad, on võimalus oma meisterlikkust järjekindlalt arendada.

Hoopis teine asi on isetegevusringi või isetegevusliku teatri kollektiiviga. Siia tulevad inimesed, keda tavaliselt küll innustab tohutu huvi näitekunstiga tegelda, kuid kellel puuduvad selleks tööks süstemaatiline ettevalmistus ja mõnikord isegi kõige algelisemad teadmised. Ning kuna töö teatrikunsti alal ei ole neile mitte elukutseks, vaid kõrvalharrastuseks, siis ei saa nad näiteringis töötades oma näitlejatehnika täiendamisele pöörata ka nii palju tähelepanu kui kutselise teatri näitlejad.

Lisaks sellele on isetegevusliku näiteringi kollektiiv enamikul juhtudel ka üldhariduselt väga ebaühtlane. Sellise ringi tööst võtab osa inimesi, kellel on kõrgem haridus, aga siin on ka neid, kes omavad vaid puudulikku algharidust.

Kui võrdleme veel ka kutselise teatri ja isetegevusliku näiteringi majanduslikke-tehnilisi tingimusi, siis on igale selge, et töö professionaalsete näitlejatega kutselise teatri soodsate majanduslike-tehniliste võimaluste juures on hoopis midagi muud kui töö isetegevusringi tingimustes.

Ent kas see lubab teha mõõndusi isetegevusliku näiteringi kunstilise taseme suhtes? Ei! Ka kunstiline isetegevus-



A. H. Tammsaare—A. Särevi «Kõrboja peremees»
Tartu A/Ü Kultuurihoone Isetegevuslikus Teatris.

lava peab pakkuma etendusi, millele saab läheneda *kunsti mõõdupuuga*. Vastasel korral ta ei ole kunstiline ja ei kuulu kunstilise isetegevuse valdkonda.

Iga isetegevusliku näiteringi ülesandeks on *maksimaalselt lähendada oma loomingut professionaalsele kunstile*.

Kuidas seda saavutada?

Eelkõige tuleb lähtuda kahest põhiprintsiibist:

1) repertuaari tuleb võtta näidendeid, mis on kollektiivile *jõukohased*;

2) ühtki lavastust ei tohi enne publikule näidata, kui see on tõepoolest *kunstiküps*.

Kui repertuaari juhtub näidend, mida kollektiiv ei suuda kõigiti kunstiküpselt lavastada, siis tuleb sellest tööst loobuda. Mingil juhul ei tohi ebaküpset lavastust rahva ette viia, sest see ei teeks rõõmu kellelegi: ei kollektiivile, kes selle esitab, ega publikule, kes seda vaatab.

See kõik näitab, et näitejuhi töö ja töömeetod isetegevuslikus kollektiivis ei saa olla seesama, mis kutselises teatris. Näitejuhi töö isetegevuslikus näiteringis on keerulisem ja esitab näitejuhile teistsuguseid nõudeid kui töö kutseliste näitlejatega.

Kui küsida: *mis on näitejuhi töös selleks keskseks teguriks, millest sõltub isetegevusliku teatrietenduse ideeliskunstiline tase?*

Siis tuleb vastata: *selleks on õppe- ja kasvatustöö, mis viiakse läbi etenduse ettevalmistamise käigus.*

Kui varem arvati, et õppe- ja kasvatustöö isetegevuslikus teatrikollektiivis on näitejuhile vaid «toeks» näidendi lavastamisel, siis nüüd on see töö pälvinud üldise tunnustuse ja moodustab meie isetegevusliku teatrikunsti loomingu aluse.

Aga kõneleme sellest siis, kui käsitleme isetegevusliku näiteringi õppetöö metoodika küsimusi.

2. ISETEGEVUSLIKU TEATRI NIMETUSEST.

Eesti NSV Kultuuriministeriumi ja Eesti NSV Ametiühingute Nõukogu poolt kehtestatud korra järgi võib «Isetegevusliku Teatri» nimetust taotleda klubiline asutus, kellel on maksuliste ürituste korraldamise õigus.

Küsimuse otsustamiseks määrab Kultuuriministerium komisjoni, kuhu kuuluvad Kunstide Valitsuse, Rahvaloomingu Keskmaja, Teatriühingu ja vastava keskasutuse esindajad.

Otsuse tegemisel arvestab komisjon näiteringi kahe viimase aasta repertuaari, selle vastavust kaasaja nõuetele, samuti sel perioodil esitatud lavastuste kunstilist taset.

Isetegevusliku teatri nimetust taotlevad näiteringid peavad andma keskmiselt 3—4 etendust kuus ja tooma aasta jooksul lavale vähemalt 3 uuslavastust, neist ühe kaasaja temaatikal.



A. Liivese «Linnud lahkuvad pesast»
Jaan Tombi nim. Kultuurihoone Isetegevuslikus Teatris.

Isetegevuslikku teatrit juhib kunstinõukogu, kuhu kuuluvad klubi direktor, kunstiline juht, näitejuhid-lavastajad, kohaliku partei- ja komsomoli-organisatsiooni esindajad jt.

Kui isetegevuslik teater ei suuda säilitada oma etenduste kunstilist taset, siis võidakse temalt see nimetus ära võtta.¹

Kuidas toimub isetegevuslike teatrite moodustamine meie vennasvabariikides, sellest kõneleb NSV Liidu kultuuriminister N. Mihhailov järgmist:

«Üle kogu maa tekib praegu isetegevuslikke või, nagu neid veel nimetatakse, rahvateatreid. See elus endas sündinud liikumine on midagi uut kunstilise isetegevuse arengus.

Kultuuriorganid toetasid seda algatust ja asusid rahva-

¹ «Kultuuritöötaja» 1958, nr. 1, lk. 20.

teatreid looma. Vene Föderatsioonis on vastu võetud otsus organiseerida 100 pidevalt tegutsevat mitteprofessionaalset teatrit. On nähtud ette neile riikliku toetuse andmine, loomingu- ja materiaalse ja organisatsioonilise abi osutamine. Ukrainas taotletakse seda, et teatrilane isetegevus areneks professionaalse teatri baasil, selle abiga. Valge-Venes, Eestis ja Lätis tahetakse teha nii, et rahvateatri nimetus antakse juba väljakujunenud, töötavatele isetegevuskollektiividele, kes on selle õiguse võitnud oma kunstilise loomingu- ja arengu teel. Kõik see väärivad muidugi tundmaõppimist ja toetamist.»

Edasi ütleb ta: «On tulnud kuuldavale mõtteavaldusi selle kohta, et isetegevusliku kunsti arendamine, rahvateatrite loomine jne. pidavat kahjustama professionaalset kunsti. See pole õige...»

Vastupidi, rahvahulkade kunstilise isetegevuse areng stimuleerib ja toidab meie professionaalset kunsti, ei sega, vaid aitab tal tõusta uutele loomingu- ja arenguastele. Teisest küljest professionaalne kunst, mis on kutsutud looma täiuslikke kunstiloomingu näidiseid, tõukab isetegevuslikku kunsti edasi kõrge nõudlikkuse, täiuslikkuse teel.»²

3. NÄITERINGI ÜLESANNE.

NLKP XXI kongressil, kus kõneldi kunstilise isetegevuse arendamise vajadusest, rõhutati, et isetegevus on rahva vaimse arenemise, tema kommunistliku kasvatamise tähtsaks vahendiks.

Nii ütles I. A. Furtseva oma kongressikõnes muuhulgas järgmist:

«On saabunud aeg, millal riiklike teatrite ja kollektiivide kõrval peavad ulatuslikult arenema kõik massilised isetegevuse vormid... Partei-, nõukogude, ametiühingute ja komsomoliorganisatsioonid peavad isetegevuslike teatrite laia võrgu arengule, nende loomingu- ja arenguastele kasvatamisele pühendama pidevat tähelepanu, silmas pidades, et isetegevus on rahva vaimse arenemise, tema kommunistliku kasvatamise tähtsaks vahendiks.»

Järelikult on isetegevusliku näiteringi loomingu- ja arenguastele tööks seesama eesmärk, mis kutselise teatri omal: täita

² «Sirp ja Vasar» 1959, nr. 14.



A.Hindi—A. Särevi «Tuuline rand»
Juuru Kultuurimaja näiteringis.

nõukogude kunsti spetsiifilist ülesannet rahvahulkade kommunistlikul kasvatamisel.

«Kunstilise sõnaloomingu kõigist vormidest,» ütleb M. Gorki, «on inimesele mõju avaldamise poolest tunnustatud kõige jõulisemaks draama ja komöödia, mis paljastavad kangelaste emotsioone ja mõtteid elavas tegevuses teatrilaval.»³

³ M. Gorki, Kirjandusest, lk. 393.

Näitekunstis mõju laiade hulkade ideelis-emotsionaalsel kasvatamisel on väga suur. Näitekunstilist loomingut jälgides näeb pealtvaataja näitelaval elu peegeldust ja omandab kergesti neid mõtteid ja ideid, mis kirjanik on näiden-disse kätkenud ja näitlejad ning näitejuht lavale toonud. Seetõttu langeb kunstilise isetegevuse näitejuhile ja kollektiivi liikmetele väga suur vastutus nii lavastamiseks määratud näidendi valiku kui ka selle lavastamise eest.

Iga isetegevusliku teatrikollektiivi liige peab selgesti teadma, et tema töö kollektiivis ei ole mitte ainult mõnus ning sisukas vaba aja veetmine, vaid ühtlasi ka väga vastutusrikas ühiskondlik ülesanne. Ja seda õilsat ülesannet täidab ta ausalt ning õigesti ainult sel juhul, kui ta oma tööd näiteringis vääriliselt hindab ja oma teadmisi ning võimeid pideva edasiõppimisega täiendab.

See kehtib eriti kunstilise isetegevuse näitejuhtide kohta. *Kunstilise isetegevuse näitejuht on oma kollektiivi ideoloogiline ja kunstiline juht ning kasvataja.* Järelikult peab ta eeskätt ise olema näitekunstis alal meister, kes omab vajalikke teoreetilisi teadmisi ning praktilist oskust oma kollektiivi juhtimiseks ning kasvatamiseks.

Isetegevusliku näiteringi harjutused ja proovid näidendi lavastamisel peavad kujunema huvitavateks teatrikunstis õppetundideks, kus näidendi idee ja tegelaskujud mõtestatakse õigesti lahti ning õpitakse neid ilmekalt edasi andma teatrikunstis omaste väljendusvahenditega.

Selleks et oma publikut kasvatada, peab iga näitering, iga isetegevuslik teatrikunstis harrastaja kõigepealt ise ennast pidevalt kasvatama.

4. NÄITERINGI TÖÖ ORGANISEERIMINE.

Näiteringi organisatsioonilisest ehitusest.

Näiteringi töö on kollektiivne looming. Seepärast on väga oluline, et isetegevusliku näiteringi tegevus oleks õigesti organiseeritud ja et kollektiivis valitseks teadlik töödistsipliin, mis on iga ühisloomingu edukuse otsustavaks aluseks.

Niisuguses näiteringis, kus puudub kindel sisekord ja tööplaan, kus ringi liikmetele nende ülesanded ning töö eesmärk ei ole selged, kus proovidele tullakse suure hili-

nemisega, kus näitejuhi märkusi ei võeta tõsiselt, kus puudub siiras kriitika ja enesekriitika, ei saa töötulemused olla rahuldavad.

Kutselises teatris, nagu me teame, on näidendi lavastamisel ja etenduse loomisel kaastegev suur asjatundlik spetsialistide grupp, kes täielikult vastutab iga üksiku tööloigu eest. Teatris on direktsioon, administratsioon, kunstiline koosseis, lavastusala töötajad ja teenindav personal.

Isetegevusliku näiteringi eesotsas seisab üksainus inimene — näitejuht. Kas ta suudab üksinda kõike seda tööd ära teha, mis on seotud näidendi lavastamisega? Kindlasti mitte.

Isetegevusliku näiteringi töö võib edukas olla ainult siis, kui kogu kollektiiv aktiivselt kaasa töötab ja kui on oskuskult teostatud vajalik tööjaotus.

Selleks et muuta kollektiiv aktiivseks ja töövõimeliseks, tuleb näitejuhi kõrval rakendada tööle ka näiteringi büroo, näitejuhi abi (inspitsient), rekvisiitor, kostüümide hooldaja, jumestaja (grimeerija) ja lavameister ning kindlaks määrata nende kohustused.

Uldjoontes on need järgmised.

1. *Näiteringi büroo.* Näiteringi büroo on näiteringi liikmete üldkoosoleku poolt valitud 3—5-liikmeline organ, kes tihedas koostöös ringijuhiga (näitejuhiga) hoolitseb ringi töö- ja arenguvõimaluste eest.

Büroo koostab repertuaari- ja tööplaanid, kinnitab ringiliikmete vastuvõtmise ja lahkumise, kontrollib ringiliikmete käitumist ja töödistsipliini ning aitab aktiivselt lahendada kõiki ringi tööga seoses olevaid küsimusi, määrates tarviduse korral konkreetse ülesande igale büroo liikmele.

Näiteringi büroo liige peab suure vastutustundega suhtuma oma kohustustesse, tegutsema erapooletult, õigeaegselt ja hästi täitma temale usaldatud ülesandeid.

Büroo jaotab omavahel ametid järgmiselt: büroo esimees, kes on ühtlasi kollektiivi vanem, esimehe asetäitja ja sekretär.

Büroo esimehe (näiteringi vanema) peamiseks ülesandeks on ringi büroo töö juhtimine ja sidepidamine ringi büroo liikmete, näitejuhi ja klubilise asutuse (kultuurimaja, rahvamaja) nõukogu või juhatuse vahel. Ühtlasi on büroo esimees kohustatud pidama ringi töö kohta arvestust.

Vahemärkusena olgu öeldud, et kui kollektiiv on üsna

väike, siis tuleb büroo moodustamisest muidugi loobuda ja tööle rakendada ainult näiteringi vanem.

2. *Näitejuht (näiteringi juht)*. Näitejuht juhib ringi kunstilist tegevust ja õppe- ning kasvatustööd. Ta valib repertuaari ja esitab selle ringi büroole arutamiseks ning kinnitamiseks. Näitejuht valmistab ette lavastusi lubatud tähtsateks ja kannab vastutust lavastuste ideelis-kunstilise kvaliteedi ning õppe- ja kasvatustöö läbiviimise eest ringis.

On väga oluline, et näitejuht (ringijuht) oleks näiteringi liikmetele autoriteediks, kelle teatrilaseid teadmisi nad usaldavad ja kelle korraldusi nad hea meelega täidavad.

Selleks on kõigepealt muidugi vaja, et näitejuht oma tööga sellise lugupidamise ära teeniks. Aga ka näiteringi büroo liikmed ja teised näiteringi tegelased peavad aitama näitejuhi autoriteeti hoida, et luua kollektiivseks tööks võimalikult soodsat õhkkonda.

K. Stanislavski ütles: «Seni, kuni juhi valikut pole tehtud ja määramist pole toimunud, võib vaielda, võidelda, protesteerida selle või teise vastu, keda on esile tõstetud kandidaadiks juhtivale kohale: kui aga antud isik on asunud asutuse või selle osakonna juhtimisele, tuleb ettevõtte ja omaenda kasu pärast juhti kõigiti toetada, sest mida nõrgem ta on, seda enam vajab ta toetust... Mõtelge, kuhu jõuab kollektiivne üritus ilma initsiaatorita, kes üldist tööd õhutab ja suunab.»⁴

3. *Näitejuhi abi (inspitsient)*. Näitejuhi abi abistab näitejuhti tehnilisel ja organisatsioonilisel alal. Ta valvab näitejuhi poolt tehtud korralduste täitmise järele ja allub otseselt näitejuhile.

Näitejuhi abi kannab hoolt selle eest, et prooviruum oleks proovi alguseks korras ja vajalikult sisustatud ning tarvisminevad esemed ja rekvisiidid kohal. On vaja, et näitejuhi abi viibiks kõikidel proovidel ja jälgiks tegevuse käiku. Proovi lõppedes hoolitseb ta ruumi korrastamise eest.

Näitejuhi abi on vastutav etenduse häireteta läbiviimise eest. Ta kontrollib isiklikult lavaehitust ja sisustust, hoolitseb, et rekvisiidid jms. oleksid kohal ja korras. Ta juhib

⁴ K. S. Stanislavski, Eetika. Eesti NSV Teatriühingu väljaanne, Tallinn 1952, lk. 10.

vajalikke valgus- ja heliefekte, korraldab lavataguseid massiliikumisi, kõnelusi, laule jne.

Mida tihedam on tööalane ja loominguiline side näitejuhil oma abiga, seda viljakam on kummagi töö. Ja mida kauem kestab nende koostöö, seda tugevamaks muutub nende vastastikune loominguiline mõistmine.

4. *Rekvisiitor*. Rekvisiitor on näitejuhi abi (inspitsiendi) abiline, kes tegeleb rekvisiitidesse puutuvate küsimustega. Ta aitab rekvisiite hankida ja korras hoida, toimetab enne etenduse või proovi algust rekvisiidid kohale, pärast etendust või proovi lõppu toimetab rekvisiidid tagasi lattu või hoiuruumi.

5. *Kostüümide hooldaja*. Kostüümide hooldaja hoolitseb ja vastutab nii näiteringi omade kui ka väljastpoolt laenatud kostüümide eest. Ta kannab hoolt, et kostüümid oleksid õigel ajal kohal ja aitab, kui vaja, näitlejail neid korrastada. Pärast etendust või proovi toimetab ta kostüümid tagasi hoiuruumi.

6. *Jumestaja (grimeerija)*. Jumestaja hoolitseb grimeerimisvahendite ja parukate eest. Ta peab kohal olema hiljemalt kaks tundi enne etenduse algust. Ta aitab näitlejail grimeerida.

7. *Lavameister*. Lavameistri ülesandeks on lava dekoratsioonide ja valgustuse eest hoolitsemine. Tema ülesandeks on lavakujundaja (kunstniku) või näitejuhi näpunäidete järgi dekoratsioonide ülesseadmine ja vahetamine ning igale lavapildile sobiva valguse leidmine. Ühtlasi valvab ta ka selle järgi, et lavatehnilised seadmed oleksid korras. Igal etendusel määratakse lavameistrile abiks brigaad, kelle hooleks on dekoratsioonide, mööbli jm. paigaldamine ning vahetamine, samuti müra- ja valgusefektide teostamine vastavalt lavastuse nõuetele.

Näiteringi kodukord.

Korrapärase töö ja õige loominguilise distsipliini tagamise eesmärgil on vaja igal näiteringil välja töötada kodukord, mille täitmine on kohustuslik kõigile ringiliikmetele.

Kodukorras tuleb näidata:

1) *näiteringi ülesanne* (milleks näitering on loodud, mis eesmärki ta taotleb);

2) näiteringi organisatsiooniline ülesehitus (ringiliikmed, büroo, ringijuht, näitejuhi abi jne. ja nende ülesanded) ja

3) töö organiseerimine näidendi õppimisel ja etendustel.

Kodukorra koostab näiteringi büroo, see arutatakse läbi näiteringi üldkoosolekul ja kinnitatakse klubilise asutuse (kultuurimaja, rahvamaja) nõukogu (või juhatuse) poolt.

Näiteringi kodukorra koostamisel tuleb lähtuda koha-pealsetest oludest ja arvesse võtta töötingimusi selles asutuses, kus näitering töötab. Seepärast ei saa kodukord kõigil näiteringidel olla kunagi täpselt ühesugune. Küll on aga rida põhinõudeid, mida kõigil isetegevuslastel on vaja silmas pidada.

Lähtematerjalina näiteringi kodukorra koostamisel võib kasutada Eesti NSV Rahvaloomingu Keskmaja koostatud tüüpkodukorda, mis kõlab järgmiselt:

Näiteringi liikmete kohustused: 1. Isikud, kes soovivad astuda ringi liikmeiks, peavad pärast käesoleva kodukorraga tutvumist esitama ringi büroole sellekohase avalduse. Pärast vastava katse sooritamist töötab isetegevuslane 2 kuud näiteringi liikmekandidaadina. Büroo esitab ringi üldkoosolekule liikmeks vastuvõtmiseks ainult neid, kes liikmekandidaadina on eeskujulikult ringi tööst osa võtnud ja korralikult täidavad ringi kodukorra nõudeid.

2. Ringi liikmed kohustuvad töötama ausalt ja kohuse-truult, täitma õigeaegselt ja täpselt näitejuhi ning ringi büroo poolt antud ülesandeid, pidama töödistsipliini, rangelt jälgima sisekorra eeskirju ja hoidma sotsialistlikku omandit: raamatuid, rekvisiite, dekoratsioone, kostüüme jms.

3. Iga ringiliige kohustub proovidele ilmuma täpselt väljakuulutatud kellaajaks. Proovide ja samuti teiste ürituste toimumise aja kohta peavad ringi liikmed ise teateid hankima töökavalt, mis asub näiteringi harjutusruumis teadetetahvilil. Hilinemine ja puudumine ilma mõjuva põhjusega ei ole lubatud.

4. Proovi ajal ei ole lubatud tegelda kõrvaliste asjadega. Lubamatu on igasugune näitleja töö segamine ükskõik mis viisil. Kõik vahelehooded, märkused, väljakutsumised jne. segavad proovi ajal tööd ja on seepärast keelatud.

Proovi ajal ei ole soovitatav prooviruumis suitsetada, välja arvatud juhtumid, kui see ühes või teises rollis on ette nähtud.

5. Iga tegelane on kohustatud ise jälgima proovi käiku, et etteasteks õigel ajal kohal olla. Prooviruumist lahkumine (ka ajutiseks) ilma näitejuhi loata on keelatud. Tegelased, kelle rollid on läbi võetud, võivad enne proovi lõppu lahkuda ainult näitejuhi loal.

6. Rollide jaotamist teostab näitejuht. Näidendi ettevalmistamise käigus võib näitejuht vajaduse korral rolle vahetada, kui see on kasuks lavastuse ideelis-kunstilise taseme tõusule.

7. Ringi liikmed on kohustatud näitejuhi poolt määratud tähtajaks ära õppima oma rolli tekstid. Juhul kui seda ei täideta, võib näitejuht osa temalt ära võtta ja teisele tegelasele anda. Samuti on näitlejad kohustatud näitejuhi nõudmisel kordama üksikuid stseene või vaatusi vastavalt vajadusele.

8. Etenduses kaastegevad ringi liikmed peavad kohale ilmuma hiljemalt üks tund enne etenduse algust. Vähemalt kümme minutit enne vastava vaatuse algust peab tegelane olema oma etteasteks valmis. Et oma etteasteks õigeaegselt kohal olla, on iga tegelane kohustatud ise jälgima etenduse käiku. Iga eksimuse eest vastutab asjaosaline ise.

9. Iga tegelane peab etendusele tulles ise järele vaatama, kas etenduseks vajalikud rekvisiidid ja kostüümid on olemas ning korras. Sellekohastest puudustest peab teatama kohe näitejuhi abile või näitejuhile. Näitejuhi abi on kohustatud alates peaproovist välja panema rekvisiitide nimekirja rollide ja vaatuste järgi.

10. Etenduse ajal ei ole nii kaasmängijail kui ka etendusel viibivail tegelastel lubatud esinevatele näitlejatele nende mängu kohta arvustavaid märkusi teha. Võimalikest soovidest ja tähelepanekutest võib teatada ainult näitejuhile.

11. Etenduse ajal peab lava taga valitsema täielik vaikus ja kord. Etendusest vabadel tegelastel pole lubatud etenduse ajal viibida laval ja riietusruumides. Võõrastel, samuti tegelaste omastel ja tuttavatel, on laval ja selle juures asuvates tegelaste ruumides viibimine keelatud. Näidendi osalistel, kes lõpetavad oma tegevuse laval, ei ole soovitatav minna küllastajate hulka enne etenduse lõppemist.

12. Alkohoolsete jookide tarvitamine nii proovidel kui ka etendustel on keelatud. Näitejuht on kohustatud tarvitusele võtma abinõud nende tegelaste töölt kõrvaldamiseks, kes ilmuvad etendusele või proovile ebakaines olekus.

13. Ringi liikmed, kes olude sunnil peavad kollektiivist lahkuma (kas ajutiselt või jäädavalt), on kohustatud sellest kohe teatama ringi büroole, et vajaduse korral leida repertuaaris olevatele näidenditele uusi osatäitjaid.

14. Ringi liikmeid, kes süstemaatiliselt eksivad käesoleva kodukorra täitmise vastu, võib ringi büroo vastavalt oma otsusele karistada kuni ringist väljaheitmiseni.

Töödistsipliini kasvatamisest.

K. Stanislavski kirjutab: «Kord, distsipliin, eetika ja muu säärane on meile vajalikud mitte üksnes asja üldise korra, vaid peaasjalikult meie kunsti ja loomingu kunstiliste eesmärkide jaoks.»

Edasi rõhutas ta, et *näitejuht kollektiivis distsipliini luues peab eelkõige olema kannatlik, järjekindel, kindla-meelne ning rahulik*, ja jätkas: «Lähenege igale inimesele eraldi, rääkige temaga kokku, kui te aga olete juba kokku rääkinud ja hästi mõistnud, mida tuleb temalt taotleda ja millega võidelda, olge kindlad, järeleandmatud, nõudlikud ja ranged. Seejuures pidage kogu aeg meeles, et lapsed lumega mängides veeretavad väikesest lumepallist hiigelsuuri kerasid ja kamakaid. Samasugune kasvuprotsess peab toimuma ka teie juures. Alguses üksinda — mina ise. Siis kahekesi — mina ja mõttekaaslane, siis neli, kaheksa, kuusteist jne. aritmeetilises, aga võib-olla ka geomeetrisel progressioonis.

Seepärast, kui teil esimesel aastal kujuneb grupp ainult viiest-kuuest ülesannet ühte viisi mõistvast inimesest, kes on kogu südamega sellele andunud ja omavahel ideeliselt lahutamatu seotud, olge õnnelik ja teadke, et teie asi on juba võitnud.»⁵

5. NÄITERINGI TÖÖPLAAN.

Et vältida näiteringi tegevuses juhuslikkust, on vaja, et näiteringi tööplaani oleks koostatud terve aasta peale, kuid üritused näidatud kvartali ja kuu lõikes.

⁵ K. S. Stanislavski, Eetika, lk. 9 ja 14.



A. Arbuzovi «Kauge tee»
Tartu A/U Kultuurihoonel Isetegevuslikus Teatris.

Aasta-tööplaanis tuleb märkida:

- 1) kavatsetav repertuaar;
- 2) uute näidendite ja muu repertuaari õppimise aeg ja esietenduste kavatsetavad tähtpäevad;
- 3) igasugused ühiskondlik-poliitilised ja erialased õppused, mida ringi liikmed organiseerivad enesetäiendamise eesmärgil;

4) ringi liikmete poolt organiseeritavad kultuurilised massüritused (loengud, vestlused, seinalehed, näitused, etenduste arutelud jne.) ja

5) sotsialistliku võistluse kava ja kogemuste vahetamine teiste näiteringidega.

Kvartali lõikes lähtutakse aastaplaanist ja näidatakse juba täpsustatult ning kuupäevade järgi näiteringi etendused ja muud üritused, mis viiakse läbi selle veerandaasta jooksul.

Kuu lõikes tuleb näidata näiteringi tegelik töö kuupäevade järgi.

Näiteks:

30. septembril kell 20 — näiteringi üldkoosolek järgmise kvartali tööplaani ja oktoobrikuu töökava läbiarutamiseks ja kindlaksmääramiseks.

4. oktoobril kell 19 — lavastusele tuleva uue näidendi lugemine ja läbiarutamine.

7. oktoobril kell 19 — kordamisproov näidendiga, millega järgmisel pühapäeval antakse naaberrahvamajas külaskäigu etendus.

Jne.

6. NÄITERINGI TEGEVUSE PÄEVIK JA KROONIKARAAMAT.

Näiteringi tegevuse üle tuleb pidada päevikut, mis peab andma selge ja täieliku pildi kõigist näiteringi poolt läbi viidud üritustest, nagu seda on näidendiproovid, etendused, loengud, vestlused, loomingulised kohtumised, teatri- või kinoetenduste ühiskülastamised, õppereisid jne.

Igale päevikusse tehtud sissekandele kirjutavad alla näitejuht (ringijuht) ja näiteringi büroo esimees (ringivanem).

Näiteringi tegevuse üle tuleb pidada ka *kroonikaraamatuid*, kuhu kogutakse fotod, ajalehtede väljalõiked, etenduste kavad, afišid, arvustused ja hinnangud kollektiivi tegevuse ja esinemiste kohta.



E. Ranneti «Leerikleit»

V. Kingissepa nim. Tselluloosi ja Paberikombinaadi kultuuriklubi
näiteringis.

7. MÕNI SÕNA MEIE NÄITERINGIDE JA ISETEGEVUSLIKE TEATRITE TÖÖST.

Milline on meie näiteringide kunstiline tase?

1959. aasta juunis toimus Tallinnas kultuuri- ja rahvamajade ning kolhoosiklubide näiteringide vabariiklik ülevaatus, mis selgesti peegeldas meie näiteringide paremiku kunstilist taset.

Toome selle kohta paar väljavõtet žürii esimehe B. Lülle ja žürii liikme Paul Kilgase sõnavõttudest.

B. Lülle, kes analüüsis rajoonide ja linnade kultuurimajade näiteringide tööd, kirjutas muuhulgas järgmist:

«Lavastuste ideeline ja kunstiline tase oli suurema osa näiteringide juures võrdlemisi kõrge. Näiteringide repertuaar on muutunud mitmekesisemaks, võrreldes eelmiste ülevaatustega. Tunduvalt on suurenenud kaasaegsete näidendite osatähtsus. Ülevaatusel esitati kolm eesti algupärandit: E. Ranneti «Kadunud poeg», J. Smuuli «Atlandi ookean» ja A. Liivese «Uusaasta öö». Nõukogude klassikat esindas ülevaatusel L. Rahmanovi «Rahutu vanadus». Eesti klassikast esitati E. Vilde «Külmale maale» ja O. Lutsu «Paunvere». Välismaa näitekirjandusest mängiti J. Gow' ja d'Hussaud' «Sügavaid juuri».

Lavastuse sügav ideelis-kunstiline väärtus, teose sisu lahtimõtestamise oskus ja esinemise kõrge kunstiline tase — need olid kolme parima lavastuse iseloomustavamaiks joonteks.

Kui vaadata lähemalt Lihula kultuurimaja A. Liivese «Uusaasta öö» lavastust, siis peab kõigepealt märkima, et see kujunes kogu ülevaatuse üheks kunstiküpssemaks etenduseks... Teksti, näidendi pealisülesande õige mõistmine võimaldasid Lihula näiteringlastele väga tugeva seesmise režii, mis omakorda oli mitme osatäitja meisterliku mängu aluseks...

Niisama haaravaks etenduseks kujunes Paide rajooni kultuurimaja poolt esitatud «Sügavad juured». Ansambli-tihedus, õiged tempo-rütmid, tabavad lavalised rõhud ja suurema osa tegelaste leidlik karakterite kujundamise oskus olid selle lavastuse hinnatavad vourused.»

Autor lõpetab oma kirjutise rajoonide ja linnade kultuurimajade lavakunsti kohta järgmiste sõnadega: «Et kultuurimajade näiteringid käivad pidevat tõusuteed ja võivad anda nauditavaid etendusi, selles võis veenduda igaüks, kes jälgis näiteringide ülevaatust.»⁶

Paul Kilgas, kes kõneles maa kultuuri- ja rahvamajade ning kolhoosklubide tööst, peab aga kahjuks andma hoopis teistsuguse hinnangu. Ta kirjutab: «Aasta-aastalt on isetegevusliku näitekunsti tase vabariigis näidanud tõusutendentsi, kuid see ei anna alust rahuloluks, seda enam, et see

⁶ «Sirp ja Vasar» 1959, nr. 25.

tõus kipub ikkagi maha jääma rahva üldise majandusliku ja kultuurilise heaolu taseme tõusust. Seda kinnitab ka lõppenud ülevaatus. Esines pealinnas ju ikkagi meie näiteringide paremik, kuid sellele vaatamata suutsid ainult vähesed saavutada tõesti nauditava taseme.»

Autor tõstab esile Väike-Maarja rajooni Simuna rahvamaja näiteringi, kes esitas E. Arro ja L. Normeti muusikalise komöödia «Rummu Jüri», Viljandi rajooni Kasari kultuurimaja näiteringi, kes näitas M. Talvesti näidendi «Perekondlikud küsimused» lavastust, ja Rapla rajooni Juuru kultuurimaja näiteringi, kes lavastas A. Hindi ja A. Särevi «Tuulise ranna», ning jätkab:

«Kui eelpool mainitud kollektiivide esinemisega võis rahule jääda, siis teiste juures torkas silma terve rida tüüpilisi puudusi, mis kõnelevad lavastaja töö mitteküllaldasest tundmisest või näitejuhtimise pealiskaudsusest. Nii näiteks esitas Jõgeva rajooni «Ühistöö» kolhoosiklubi näitering M. Talvesti «Sookollid» üpris südilt ja hea tahtega. Eriti tuleks alla kriipsutada väga head ja leidlikku dekoratsiooni, samuti üksikuid hästi lahendatud karaktereid... Etenduse kui terviku rikkus aga ära etteütleva. Millisest elamusest laval saab olla juttu, kui näitleja peamiseks ülesandeks kujuneb etteütleva jälgimine?! Kaovad õiged rütmid, tekivad õigustamata pausid ja kogu etendus muutub lohisevaks.

Tundub, et paljud isetegevuslikud näitejuhid ei tee selget vahet mõistete «rütm» ja «tempo» vahel. Eriti selgelt ilmnes see Põltsamaa rajooni Kabala kultuurimaja lavastuses «Kippari unenägu», mis kulges algusest lõpuni uinutava monotoonsusega...

Ka töö osatäitjatega jätab mitmel puhul tublisti soovida. Näitejuht taipab enamasti küll ise ja oskab ka näitlejaile selgitada, mida teha, ent kui jõutakse küsimuseni, kuidas teha, et oma kavatsust realiseerida, siis tuleb kitsikus kätte. On ju hea, kui mõni eriti andekas osaline n. ö. «lööb talendiga», kuid need on ikkagi erandid. Süstemaatilist, õigetel teoreetilistel alustel põhinevat tööd näitlejatega aga lihtsalt ei osata läbi viia ja see annab end igal sammul tunda.

Nii näiteks esinesid Rakvere rajooni Viru-Jaagupi kultuurimaja näiteringlased A. Liivese «Uusaasta ööga». See väga komplitseeritud, peene psühholoogilise koega näidend ei kannata lahtist teksti mahamängimist; vastupidi — siin omandavad erilise kaalu alltekstid, mitmesuguste hin-

geliste varjundite läbitunnetamine, teine plaan jne. Kahjuks polnud näitejuht oma osalisi õigele teele suunanud ja seetõttu lavastus ebaõnnestus. Arvatavasti puudulikust lavaspetsiifika tundmisest oli siin rõhk millegipärast asetatud kujude välisele küljele, mille tulemusena laval sageli kõlas kunstlik ja forsseeritud kõne ning kalduti ilutsema (eriti Mahta osatäitja); karakterite sisemaailm aga jäi enamasti avamata või lahendati äärmiselt lihtsustatult.»⁷

Nagu ülaltoodust nähtub, on meil arvukalt näiteringe, kus tehakse tööd teadlikult ja laitmatult ning tulemused on rõõmustavad. Need kollektiivid annavad rahvale haaravaid ideelis-emotsionaalselt kõrge kunstilise tasemega etendusi ja teenivad seega ausalt kunsti kasvatuslikku eesmärki.

Aga meil leidub ka näiteringe, kes suhtuvad oma ülesandesse pealiskaudselt ja annavad ebaküpseid etendusi, mis ei paku publikule mingit kunstilist naudingut. Samuti on meil ka niisuguseid kollektiive, kus tehakse küll palju tööd, kuid ei osata veel õigesti töötada. On selge, et esimesi tuleb hurjutada, teisi abistada.

Kuidas kulgeb isetegevuslike teatrite töö?

Selleks et heita põgusat pilku meie isetegevuslike teatrite tööle, anname sõna Eesti NSV Rahvaloomingu ja Metoodilise Töö Keskmaja teatriosakonna vaneminstruktor-metoodikule V. Jurnole ja Tartu AÜN Kultuurihoone Isetegevusliku Teatri lavastajale V. Päile.

V. Jurno kirjutab: «Ka meie vabariigis on alus pandud isetegevuslike teatrite sünnile. «Esimeseks pääsukeseks» sellel alal oli Töõnduskooperatsiooni Kultuuribaas Tallinnas, seejärel anti isetegevusliku teatri nimetus Jaan Tombi nim. Kultuurihoone ja Otepää Kultuurimaja näiteringidele, ning käesoleva aasta algusest kannab isetegevusliku teatri nimetust ka Tartu AÜN Kultuurihoone draamaring...»⁸

Mille poolest erineb isetegevuslik teater tavalisest näiteringist?

⁷ «Sirp ja Vasar» 1959, nr. 25.

⁸ 1959. a. maikuu omistati isetegevusliku teatri nimetus veel Kohaliku Tööstuse ja Kommunaalmajanduse Töölise A/Ü Tallinna Klubi näiteringile.



E. Ranneti «Kadunud poeg»
Otepää Kultuurimaja Isetegevuslikus Teatris.

Kõigepealt on mõõduandvaks teguriks muidugi etenduste kunstiline tase. Praktika on näidanud, et isetegevuslikes teatrites suudetakse anda lavastusi, mille taset võib tihti-peale kõrvutada kutseliste teatrite lavastustega . . . Meenu-tagem kas või A. Arbuzovi «Kauge tee» etendust Tartu AÜN Kultuurihoones (lavastaja Venda Päi), E. Ranneti «Kadunud poega» Otepää Kultuurimajas (lavastaja Kalju Ruuven), D. Nušitši «Dr» Jaan Tombi nim. Kultuurihoones (lavastaja Leo Kalmet) ja paljusid teisi.

Teiselt poolt näeme, et isetegevuslikud teatrid on asunud elanikkonna regulaarsele teenindamisele. Enamik neist on seni etendusi andnud neli korda kuus, kusjuures etendused toimuvad tavaliselt kindlatel nädalapäevadel.»

Iseloomustades Otepää Kultuurimaja Isetegevusliku Teatri tööd, ütleb autor: «Otepäälastel kulub ühe näidendi väljatoomiseks tavaliselt paar kuud, kusjuures proovid toimuvad iga päev. Alguses tehakse 3—4 lugemisproovi ühiselt kõigi tegelaste osavõtul. Selle aja vältel määratakse kindlaks näidendi idee, lavastuse pealisülesanne ja läbiv tegevus, arutatakse läbi iga tegelaskuju karakteristika, vastastikused suhted, nende ülesanded ja tegevuse sihid. Seejärel hakkavad proovid toimuma üksikute stseenide kaupa. Nüüd ei ole enam kõigil tegelastel tarvis iga päev kultuurimajja tulla. Kuid see ei tähenda ka seda, et osatäitjad täielikku puhkust saavad. Väga palju tuleb näitlejatel iseseisvalt kodus töötada, eriti kogemustega näitlejatel. Teksti lahtimõtestamine, allteksti avamine, kuju mõtete omandamine — kõik see sünnib näitejuhi näpunäidete kohaselt peamiselt kodus. Proovidel kontrollitakse, katsetatakse ja antakse uusi ülesandeid. Niisuguse töö tulemusena on saavutatud seda, et etteütletjat Otepää isetegevuslikus teatris enam ei tunta.

Vähem kogenud näitlejatega tehakse proove tunduvalt rohkem. Vahel ei piisa õhtustest proovidest, siis tehakse üksikute stseenide osas «eratunde» ka lõunavaheajal.

Kui tegelased on kuju mõtted täielikult omandanud, minnakse üle üldistele lavaproovidele. Ja nii valmibki etendus.»

Lõpuks ütleb autor: «Otepää isetegevusliku teatri saavutused on tihedalt seotud näitejuht Kalju Ruuveniga, kes juba 1950. a. alates juhib kultuurimaja näiteringi ja on selle aja jooksul kasvatanud elujõulise kollektiivi...

Tulemused on seda hinnatavamad, et K. Ruuvenil pole kutselist ettevalmistust. Kõik teadmised on ta hankinud omal käel, ja nagu näha, on see visa töö vilja kandnud.»⁹

V. Päi kirjutab: «AÜN Tartu Kultuurihoone Isetegevuslikul Teatril on juba oma kindlad, väljakujunenud traditsioonid, küllaltki suur varasalg kogemusi. Nendele kogemustele toetudes võib juba praegu avaldada mõningaid

⁹ Eesti NSV teatrid, 1959, nr. 2, Eesti NSV Teatriühingu väljaanne.



P. Kohouti «Selline armastus»
Tartu Kulturihoone Isetegevuslikus Teatris.

üldistavaid seisukohti, mis võiksid kaasa aidata loodud ja loodavate isetegevuslike teatrite arengule.

Isetegevus peab muidugi jääma isetegevuseks — kõik tehakse siin vabatahtlikkuse alusel, armastusest näitekunsti vastu. Seejuures isetegevusliku teatri näitleja jääb endiselt heaks puusepaks või trükitööliseks, arstiks või üliõpilaseks, inseneriks või õpetajaks. Kuid isetegevuslikule teatrile peab esitama palju kõrgemaid nõudeid võrreldes tavalise näiteringiga. Eelkõige tuleb arendada ja täiustada näitleja-

meisterlikkust. Iga isetegevusliku teatri näitleja peab olema nõudlik enese ja oma töö suhtes, peab omama suurt vastutustunnet vaataja ees. Tuleb saavutada selline tase, et rahvas hindaks isetegevuslikku näitlejat mitte vähem kui kutselist . . .

Näitlejameisterlikkuse kasv ja isetegevusliku teatri edukas töö üldse sõltub omakorda kollektiivi juhtimisest ja lavastajatest. Võiks isegi öelda, et see on otsustav moment uue teatri loomisel. Tavaliselt tegutsevad näiteringides lavastajatena kutseliste teatrite näitlejad. Kas see igas isetegevuslikus teatris end õigustab, seda näitab edasine töö praktika. Kõik kutseliste teatrite näitlejad ei pruugi olla lavastajad ja pedagoogid. Peale selle on nad õhtuti etendustel kinni. Isetegevuslik teater vajab eeskätt tublit lavastajat ja head õpetajat, nagu iga isetegevuslik näitleja. Tugeva kollektiivi korral on mõeldav juhi kasvatamine kollektiivi enda ridadest. Parim moodus on sobivate näitlejate rakendamine lavastaja abilistena uute näidendite õppimisel . . .

. . . Oluline küsimus on repertuaar. Tuleks püstitada loosung: «Isetegevuslikus teatris originaalne repertuaar.» See on muidugi raske probleem, kuid hea tahtmise juures saaks siiski vältida kutselise teatri repertuaari dubleerimist. Suureks abiks oleks see, kui kirjanikud usaldaksid oma uudisloomingul esimesena lasta rambivalgust näha ka tugevamate isetegevuslike teatrite lavadel. Lähtudes nendest suurtest ülesannetest, mille lahendamiseks isetegevuslikud teatrid on ellu kutsutud, peab repertuaaris olema aukohal tänapäeva teema.»¹⁰

¹⁰ «Sirp ja Vasar», 1959, nr. 19.

III. NÄITEJUHI ETTEVALMISTAV TÖÖ NÄIDENDI LAVASTAMISEL.

1. NÄITEJUHI MÕISTE JA TEMA TÖÖ.

Oleme seni pidevalt kasutanud termineid «näitejuht» ja «näitejuht-lavastaja». Mida need mõisted tähendavad?

Laiemas mõttes tähendab termin «näitejuht» sedasama, mis mõiste «näitejuht-lavastaja» ehk «režissöör».

Nende sõnade spetsiaalsemal kasutamisel ei tohi *näitejuhti* siiski samastada *lavastajaga*.

Vahe nende vahel seisab selles, et lavastuse loomise protsessis töötab *näitejuht* peamiselt näitlejatega, kuna *lavastaja* koostab lavastusplaani, määratleb lavastuse idee ja tema hooleks on kogu lavastuse töö üldine organiseerimine ja kunstiline juhtimine.

Lavastaja vastutab lavastuse kunstilise väärtuse eest, s. o. kogu kollektiivi töö eest, ja järelikult allub ka *näitejuht* lavakunstilises loominguprotsessis *lavastajale*, kuigi ta ka ise peab tingimata olema loov kunstnik.

Näitejuht on lavastaja lähim ja väärtuslikem abiline lavakunstilises loominguks. Mida tihedam on tööalane ja loominguks side nende vahel, seda viljakam on kummagi töö.

Kui näitejuht ja lavastaja on mõnel puhul üks ja seesama isik, siis nimetatakse teda *näitejuht-lavastajaks* või ainult *lavastajaks*.

Milles seisab näitejuht-lavastaja töö?

Näitejuhtimine (režissuur) tähendab sõnalise või muusikalise lavateose (näidendi, ooperi, opereti jne.) *lavastamist*, s. o. etenduse organiseerimist ja loominguks juhtimist.

Näitejuht-lavastaja, nagu ülalpool juba märkisime, on see, kes loob kirjaniku poolt kirjutatud näidendi (või helilooja poolt loodud muusikalise teose partituuri) põhjal lavastusplaani ja kelle organiseerimisel ning kunstilisel

juhtimisel valmib näitlejate loomingust ja kõikidest teistest teatrikunsti koostisosadest kindlailmeline kunstiline ter-
vik — etendus.

Näitejuhil on kaaluv sõna repertuaari valikul. Tema määrab kirjaniku (või helilooja) poolt loodud teose põhjal lavastuse idee ja teeb kogu kollektiivile selgeks, millises suunas peab kavatsetav etendus vaatajaskonnale mõ-
juma.

Näitejuht peab oskama luua vaimustust ülesseatud ees-
märgi saavutamiseks ja peab kollektiivi liikmetele kätte
näitama nende ülesanded. Ta peab tähelepanelikult ning
delikaatselt suhtuma iga tegelase loomingulisse individu-
aalsusse ja suunama seda lavastuse idee teenimisele.

Teatrietendus on küll kollektiivselt loodud kunstiteos,
mille ettevalmistamisest ja teostamisest võtab osa terve
rida kunstnikke, *ent seda kollektiivset tööd peab tingimata
juhtima üksik isik — näitejuht, kes annab igas küsimuses
lõpliku formuleeringu ja allutab kogu töö ühtsele mõt-
tele — lavastuse ideele.*

Kõik teised kollektiivi liikmed vastutavad igaüks peami-
selt ikkagi ainult oma töö eest, *näitejuht aga peab vastu-
tama kogu kollektiivi töö eest tervikuna.*

K. Stanislavski ütleb näitejuhi töö kohta muuhulgas
järgmist: «Näitejuht ei ole üksnes see, kes oskab analüü-
sida näidendit, anda nõu näitlejaile, kuidas seda mängida,
kes oskab neid asetada laval dekoratsioonide vahele, mis
talle on valmistanud kunstnik. Näitejuht on see, kes oskab
elu tähele panna ja kellel on maksimaalne hulk teadmisi
kõigil aladel oma professionaalselt-teatricalaste teadmiste
kõrval. Mõnikord on need teadmised tema töö tulemuseks
mingi teema kallal, kuid parem on neid tagavaraks koguda.
Tähelepanekuid võib spetsiaalselt koguda ka näidendi ja
lavakuju jaoks, aga võib harjutada end elu tähele panema
ja aeg-ajalt tähelepanekuid alateadvuse riiulile panema.
Hiljem osutavad nad näitejuhile ülisuure teene . . .

Varem vastasin ma, et näitejuht on kosjasobitaja, kes
viib autori ja teatri kokku ja teeb kordaläinud lavastuse
puhul nii ühe kui teise poole õnnelikuks. Hiljem rääkisin
ma, et näitejuht on ämmaemand, kes aitab lavastusel, uuel
kunstiteosel ilmale tulla . . .

Nüüd aga arvan ma, et näitejuhi osa muutub aina keeru-
kamaks ja keerukamaks. Meie ellu on tulnud lahutamatu
osana poliitika, see aga tähendab, et on tulnud mõte riikli-



A. Liivese «Robert Suur»

Jaan Tombi nim. Kultuurihoone Isetegevuslikus Teatris.

kust korraldusest, ühiskonna ülesandeist meie ajal, tähendab, ka meil, näitejuhtidel, tuleb praegu palju oma elukutse peale mõtelda ja arendada endas erilist näitejuhi mõtlemist. Näitejuht ei saa olla ainult vahendajaks autori ja teatri vahel, ta ei saa ainult ämmaemandaks olla ja aidata lavastusel ilmale tulla. Näitejuht peab oskama ise mõtelda ja peab oma töö korraldama nii, et see ärataks vaatajas tänapäevale vajalikke mõtteid.»¹

Millest koosneb näitejuhi töö isetegevuslikus näiteringis?

Draamateose (sõnalavastuse) lavastamisel on näitejuhi ülesandeks:

- 1) *näidendi valik;*
- 2) *lavastuse kavandamine:* näidendi sisu lahtimõtesta-

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 41—42.

mine ja lavastusplaani koostamine, režiiraamatu valmistamine, osade jaotamine osatäitjatele, lavapildi põhiplaani projekteerimine ja misantseenide läbimõtlemine, nõupidamised lavakujundajaga, muusikajuhiga jne.;

3) *töö osatäitjatega*: vajalik õppe- ja kasvatustöö ning osatäitjate loomingu juhtimine nende töös osade kehastamisel;

4) *etenduse organiseerimine tervikuks*: osatäitjate ja teiste lavastuse ettevalmistustööst osavõtjate isikupärase loomingu liitmine ühtsesse ideelisse, stiililisse ja kompositsioonilisse tervikusse.

Käsitleme neid ülesandeid selles järjekorras, nagu nad näitejuhi töös esinevad.

2. NÄIDENDI VALIK.

Nagu eespool nägime, on sõnalavastusliku teatrietenduse aluseks kirjaniku poolt ilukirjanduslikus vormis loodud näidend.

Sellest on lihtne järeldada, et esimeseks ja väga oluliseks etapiks iga etenduse loomisel on *näidendi valik*. Ideeliselt ja kunstiliselt täisväärtuslik draamateos, mis ühtlasi ka kollektiivile jõukohane, on parimaks õppekasvatustöö aluseks, teeb ülesanded osatäitjatele huvitavaks ning kindlustab hoolsa töö juures tõhusaid tulemusi. Ideeliselt nõrgast või kunstiliselt ebaõnnestunud näidendist ei saa aga kunagi täisväärtuslikku etendust.

Näidendi valikul ei tohi unustada ka seda, et näiteringi poolt mängitud lavateosed moodustavad näiteringi *repertuaari* (mängukava) ja just repertuaar on see, mis iseloomustab näiteringi ühiskondlikku tähendust — tema osa rahva ideoloogilises ja esteetilises kasvatamises, määrab tema loomingu palge ja näitab tema kasvu või mahajäämist. Seepärast peavad isetegevuslike kollektiivide näitejuhid pidevalt võitlema oma näiteringide kõrgeväärtusliku repertuaari eest, mis tähistab kollektiivi ideelist ja kunstilist kasvu.

Millest tuleb näiteringi repertuaari koostamisel lähtuda?

Partei Keskkomitee oma otsusega 26. augustist 1946. a. — «Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõudest» — tegi meie näitekirjanikele ja teatritöölisele üles-



Hella Vuolijoki «Niskamäe naised»
Tallinna Linna TSN Täitevkomitee draamaringis.

andeks «luua kujukaid, kunstilises mõttes täisväärtuslikke teoseid nõukogude ühiskonna elust, nõukogude inimesest».

Edasi öeldi selles otsuses: «Meie näitekirjanikud ja režissöörid on kohustatud aktiivselt osa võtma nõukogude inimeste kasvatamisest, vastama nende kõrgeile kultuurinõudeile, kasvatama nõukogude noorsugu, kes on südi, elurõõmus, ustav kodumaale ja veendunud meie idee võidus, kes ei karda takistusi ja on võimeline võitma igasuguseid raskusi.»²

Järelikult peab iga isetegevusliku näiteringi mängukavasse kuuluma esimeses järjekorras ideelis-kunstiliselt täisväärtuslik *nõukogude näidend*, mis sügavalt ning tõetruult peegeldab nõukogude inimeste elu tema lakkamatus edasi liikumises kommunismi poole.

Iga rahvusliku teatrikunsti arengu aluseks on alati olnud täisväärtuslik *algupärane näitekirjandus*. Ja seda tuleb

² «Propaganda ja agitatsioon ÜK(b)P otsustes ja dokumentides», RK «Poliitiline Kirjandus», Tallinn 1949, lk. 574.

repertuaari koostamisel tingimata arvestada ka meie näite-
ringidel. Algupärane kaasaegne näitekirjandus on oma
probleemidelt ja olukujutuselt meid kõige lähemalt ümbr-
ritseva tegelikkuse kajastus ja seetõttu meie näitejuhtidele,
näitlejaile ja publikule kergesti mõistetav ning tajutav.

Kõrvuti algupärase näitekirjandusega tuleb muidugi
kasutada ka tõlketeoseid meie vennasrahvaste, eriti vene
rahva rikkalikust draamaloomingust. Ei tohi unustada ka
rahvademokraatiamaade ja teiste kaasaja progressiivsete
kirjanike teoseid.

Kui kollektiivi loominguks ja tehnilised võimalused
lubavad, tuleb kaasaegsete näidendite kõrval isetegevus-
liku näiteringi repertuaari võtta teoseid ka *klassikalisest
dramaturgiast*, sest, nagu Lenin on korduvalt rõhutanud,
võib sotsialistliku ühiskonna kultuuri üles ehitada üksnes
minevikukultuuri saavutuste omandamise ja kriitilise
ümbertöötamise teel.

Klassikalise draamateose repertuaari võtmisel peab näi-
tejuht eriti põhjalikult tundma antud teose autori loomin-
gut ning tema ajastut ja väga selgesti mõistma, kuidas sel-
les teoses kajastub progressi ja reaktsiooni vaheline ühis-
kondlik võitlus, kusjuures iga ühiskondliku elu nähtust
tuleb vaadelda selles konkreetsetes ajaloolises olustikus, mil-
les ta esineb, milles ta tekkis ja arenes.

Klassikaliste näidendite repertuaari võtmisel tuleb isete-
gevuskollektiividel meeles pidada, et me kasutame minevi-
kupärandist ainult neid teoseid, mille probleemid ja ideed
on meile *aktuaalsed*, s. t. teoseid, mis pakuvad vaatajaile
huvi ja esteetilist naudingut ning aitavad kaasa tänapäeva
küsimuste lahtimõtestamisele.

Aktuaalsuse nõue kehtib muidugi ka tänapäeva näiden-
dite suhtes. Ka tänapäeva näidenditest tuleb valida neid,
mis eriti antud kollektiivi liikmetele ja tema publikule on
vajalikud ning huvitavad.

NSV Liidu kirjanike III kongressil ütles kirjanik A. Sur-
kov muuhulgas järgmist:

«Meie dramaturgia on otsustavamalt pöördunud inimese
poole, karakterite arenemise probleemide kui tegelikkuse
revolutsioonilise arenemise koostisosa poole.

Kuid tuleb rõhutada, et mõnedes näidendites, kus tehakse
katset inimese sisemaailma näidata sügavalt ja igakülgset,
ei liitu tähelepanuga tegelaste psühholoogia, nende elam-
uste ja tunnete vastu kaugelki mitte alati loomise heroi-

line paatos, meie tegelikkuse sündmuste reaalsed mas-
taabid.

Paljud meie dramaturgid on viimastel aastatel oma tähe-
lepanu keskendanud eranditult olustikulistele ja eetilistele
probleemidele, mis on seotud perekonna, armastuse, lahu-
tusprotsessidega jne.

Meil on ilmunud mõned näidendid, kus armastuse, pere-
konna teemad lahendatakse nende reaalses lahutamatuses
kogu nõukogude ühiskonna elust ja kus kõnelus inimese
käitumisest argielus, perekonnas muutub suureks kõnelu-
seks kaasaeglasest, kaasaegsest karakterist, nõukogude
ühiskonna filosoofiast ja moraalist. Kuid tihti asendatakse
taolistes näidendites suured ja keerulised eluküsimused
armuseikluste ja perekondlike pahanduste näitamisega,
annab ennast tunda kõle käsitöö.

Nagu igale teiselele kaasaegsele kirjandusliigile, nii on
ka dramaturgiale tähtis vormide mitmekesisus, kunstiliste
rikkuste arendamine. Vaataja tahab näha heroilist näiden-
dit, tragöödiat, psühholoogilist draamat, lõbusat, elurõõm-
sat komöödiat, satiirilist etendust ja head vodevilli.»³

Teeme kokkuvõtte: mida tuleb iga näidendi repertuaari
võtmisel arvestada?

1. *Näidend peab olema ideelis-kunstiliselt täisväärtuslik.*
Valides lavastamiseks kaasaegse näidendi, peab näitejuht
otsustama, kas autor lahendab õigetelt ideelis-kunstilistelt
seisukohtadelt neid elulisi probleeme, mida ta oma teoses
käsitleb. Tuleb meeles pidada K. Stanislavski hoiatust:
«Näidendi idees esinevaid puudusi ei saa millegagi kinni
katta. Mitte mingisugune teatri pettekuld ei aita.»

Näidendi kõrged ideelised omadused on alati seotud
tema kunstiliste väärtustega. Tõeliselt kunstipärane lava-
teos peegeldab ühiskondliku elu nähtusi erutavalt ning
veenvalt, tema tegelaskujud on usutavad ja eredalt välja
joonistatud, nende kõne väljendusrikas ning individuali-
seeritud.

Kui aga näidend on kirjutatud saamatult, selles on vere-
vaesed ja skemaatilised tegelaskujud, ebausutavad situat-
sioonid, vähene dramaatiline pinge, igav dialoog jne. —
siis ei päästa seda teost mingid kõrged ideelised omadused.
Selline teos võib väärtuslikku teemat ja ideed ainult kah-
justada.

³ «Sirp ja Vasar» 1959, nr. 21.

2. *Näidend peab vastama kollektiivi loomingulistele võimetele.* Kui isetegevuslik näitering võtab oma mängukavasse näidendi, mille lavastamine käib ilmselt üle jõu nii ringi näitejuhile kui ka osatäitjatele, siis loomulikult ei ole sellel tööl tõhusaid tulemusi. Näitejuht peab kõigepealt ise siiralt kaaluma, kas ta on võimeline antud draamateost õigesti ning ilmekalt ja kunstiküpselt lavastama. On ta selles täiesti veendunud, siis tuleb tal kaaluda, kas kollektiivis on selliseid osatäitjaid, kes suudavad antud näidendis esinevaid tegelaskujusid küllalt tõhusalt kehastada.

Näitejuht ei tohi oma kollektiivi liikmetele anda rolle, mille kehastamine käib neile ilmselt üle jõu. Aga ta ei tohi oma tegelastele pakkuda ka ainult kõige kergemaid ülesandeid. See ei soodustaks näiteringi arengut. Näitejuht peab oskama hinnata oma kollektiivi võimeid ja jagama töökoorma nõnda, et igal tegelasel oleks võimalik hoolsa tööga jõuda kord-korralt ikka suuremate saavutusteni. Kergemalt raskemale — see reegel stimuleerib isetegevuslaste näitlejavõimete kasvu.

On soovitav, et osatäitjad ei mängiks üht ja sama laadi osasid järjest, sest nii hakkavad nad oma eelmisi lavakujusid kordama ega arene edasi.

Repertuaari koostamisel tuleb silmas pidada ka mängukava mitmekesisust. Seda nõuavad nii vaatajaskonna kui ka näiteringi tegelaste huvid. Draamade ja komöödiate (ka laulumängude) vaheldus näiteringi mängukavas arendab mitmekesisemalt ringi tegelaste võimeid ja tõstab nende huvi näitekunstilise töö vastu.

3. *Tuleb arvestada näiteringi tehnilisi ja ainelisi võimalusi.* Näidendi repertuaari võtmisel tuleb tingimata kaaluda küsimust, kas näiteringil on vastavaid tehnilisi ja ainelisi võimalusi, mida antud näidendi lavastamine nõuab. Kas kollektiivi käsutuses oleva näitelava mõõtmed sobivad sellele näidendile või on vaja suuremate mõõtmetega lava? Kas selle näidendi lavale toomine pole seotud paljude keeruliste dekoratsioonide vahetamisega, mida antud tingimustes oleks raske teostada? Kas on võimalik saada lavasisustuseks vajalikku mööblit? Kas on kättesaadavad vajalikud kostüümid?

Jne. Jne.

Isetegevuslike kollektiivide lavastuste juures tuleb sageli leppida teatava lihtsustamisega nii lavakujunduse kui ka

kostüümide osas. Kuid see lihtsustamine ei tohi kahjustada näidendi ideelist ning kunstilist väärtust.

Kõiki neid küsimusi peab näitejuht hoolega kaaluma ja alles siis otsustama, kas ta selle näidendi võtab oma näite-
ringi mängukavasse või ei.

3. REŽIIRAAMATU VALMISTAMISEST.

Kui näidendi valik on tehtud ja näitejuht siirdub teose lavastamisele, siis ei tohi ta mitte kohe näitlejatega näidendi kallal tööle asuda, vaid peab enne iseseisvalt ära tegema suure töö, mida nimetatakse *näitejuhi ettevalmistavaks tööks näidendi lavastamisel* ja mis koosneb kolmest etapist:

- 1) *näidendi teksti uurimisest, analüüsist;*
- 2) *teost täiendava lisamaterjali otsimisest ning tundmaõppimisest ja*
- 3) *lavastusidee määratlemisest ja lavastusplaani koostamisest.*

Nimetatud tööperioodil peab näitejuht hoolega uurima näidendi teksti ja vajalikke täiendavaid materjale selle elu ja nende probleemide kohta, mida teoses käsitletakse. Selle uurimuse tulemusena peab ta hästi tunnetama teose teemat, ideed, tegelaskujusid, süžeed ja kompositsiooni, žanri, keelisi ning stiilisi iseärasusi jne., mille põhjal ta määratleb lavastusidee, etenduse pealisülesande ja teose kogu näitejuhiliku tõlgitsuse.

Hiljem, kui näitejuht töötab juba näitlejatega, tuleb tal oma lavastusplaani pidevalt täiendada ja mõnikord ka muuta, kui ta avastab selles vigu.

Näitejuht ei tohi kunagi põikpäiselt püsima jääda oma esialgsete, kodus töölaua juures visandatud kavade juurde, vaid näitlejatega töötades peab ta neid kogu aeg täiendama ja nende alusel looma terviku, mis saab kunstiküpseks alles esietenduses.

Tuleb aga meeles pidada: *mida täielikum on näitejuhi ettevalmistustöö ja mida põhjalikumalt on lavastusplaani läbi mõeldud, seda vähem juhtub vigu ja seda kiiremini edeneb töö näitlejatega.*

Lavastusplaani, teksti muudatuste ja kõigi režiimärkuste kirjapanemiseks valmistab näitejuht nn. *režiiraamatu* ehk *näitejuhi eksemplari*.

Mis on režii?

Termin «režii» tuleb prantsuse keelest (*regie*) ja tähendab teatripraktikas näidendi lavastuse juhtimist, mingi lavateose lavaleseadmist. Teiste sõnadega: režii on näitejuhi (resp. näitejuhi-lavastaja) tööülesannete kogum ettekandele määratud näidendi lavastamisel.

Ja mis on režiiiraamat?

Režiiiraamat on näitejuhi režii märkustega varustatud näidendi tekstiraamat.

Eeskujulik režiiiraamat peab lakooniliselt, kuid täpselt kirjeldama näitejuhi poolt tehtud näidendi analüüsi, lavastusplaani ja kõiki neid kujutus- ja väljendusvahendeid, mida näitejuht näidendi sisu ning vormi lavaliseks väljendamiseks kasutab.

Režiiiraamat peab kajastama kogu näitejuhi tööd, alates näidendi esmakordsest lugemisest kuni viimase proovini (viimane kaasa arvatud) ja kõiki täiendusi, mida näitejuht teeb pärast selle lavastuse esi- või kordamisetendusi.

Näitejuhi režiitööd võib vaadelda kui *sise- ja välisrežiid*, kuid ei tohi unustada, et need on teineteisega tihedalt seotud.

Siserežiiks nimetatakse seda osa režiist, mis näitejuht pühendab näidendi mõttelise sisu väljatoomisele, kui ta analüüsib teost, iseloomustab näidendi kujusid ja juhib näitlejate tööd proovidel ning arendab nende koosmängu etendusküpsuseni.

Välisrežiid on see osa näitejuhi tööst näidendi lavastamisel, mis puudutab lavastuse välist külge — lavaseadeldise, valgustuse, mööbli, rõivastuse jne. määramist ja ühtlasi ka laval sooritatavate tegelaste rühmitumiste, näitlejate liikumise ning asendite korraldamist.

Režiiiraamat, mida näitejuht lavastuse režii kirjapanemiseks koostab, on teatrietenduse suhtes sama, mis näiteks muusikas sümfooniale on partituur. Seepärast peab režiiiraamatus olema võimalikult täielikult ja täpselt kirja pandud kogu lavastuse sisuline läbitöötlus ja selle realiseerimise plaan.

Režiiiraamatu kavandamist algab näitejuht juba siis, kui ta alles üksinda teost loeb ja analüüsib. Režiiiraamatu lõplik väljatöötamine aga kuulub sellesse tööperioodi, kui näitejuht töötab juba näitlejatega.

Näitejuhi režiiramatus peab näidendi tekst olema kirjutatud või trükitud ainult ühele leheküljele, teine lehekülg

aga on jäetud režiimärkmete jaoks. Kui aga selliselt valmistatud raamatut ei ole, siis köidetakse või kleebitakse tekstiraamatusse valged vahelehed.

Olgu aga lisatud, et tekstiraamatusse köidetud valgeist vahelehtedest (kui neid ei ole rohkem kui üks leht iga teksti-lehekülje jaoks) tavaliselt ei piisa kogu näidendi analüüsi ja režiiri üleskirjutamiseks. Sel juhul tuleb võtta režiieksemplarile lisaks veel erikaustik (tööraamat), kuhu kantakse sisse enam üldised küsimused, nagu näidendi sisu analüüs, kujude karakteristika jne., kuna režiiraamatu valgeid vahelehti kasutatakse peamiselt osatäitjate ülesannete ja tegevuse märkimiseks, misanastseenide kirjapanemiseks, valgus- ja heliefektide kirjeldamiseks jne.

4. NÄIDENDI ANALÜÜS.

Draamateose põhitunnused.

Selleks et osata näidendit analüüsida ja tema sisu õigesti lahti mõtestada, peame ennekõike tundma draamateose olemust ja ülesehitust.

Nagu kirjanduse ajalugu näitab, jaotatakse juba antiikajast alates kirjanduslikud teosed nende sisu ja vormi järgi kolme suurde põhiliiki ehk põhižanri: *eepilisteks*, *lüürilisteks* ja *dramaatilisteks* teosteks.

Eepiline (kreeka sõnast *epos* — jutustus) on seesugune ilukirjanduslik teos, milles autor kas enda nimel või tegelaste kaudu jutustab sündmustest, tegelaste käitumisest ja suhtumisest elunähtustesse. Eepilisteks teosteks on: eepos, romaan, novell, jutustus, muistend jt.

Lüürilisteks (kreeka sõnast *lyra* — vana-kreeka keelpill, mille saatel kanti ette tundelaule, luuletusi) nimetatakse selliseid teoseid, milles kajastuvad autori elamused, mõtted ja tunded inimestest ning ümbritsevast elust. Lüürikale on iseloomulik värsivorm. Lüürika hulka kuuluvad ood, eeleogia, epigramm, hümn, sonett jt., sisu järgi jaguneb lüürika poliitilis-ühiskondlikuks lüürikaks, looduslüürikaks, intiimlüürikaks jne.

Dramaatilisteks (kreeka sõnast *drama* — tegevus) nimetatakse teoseid, milles sündmusi esitatakse ja tegelasi iseloomustatakse tegevuse abil, mis toimub pealtvaatajate silma all teatrilaval.

Oma olemuselt on *draamateos* (näidend) lähemal eepilisele (jutustavale) kirjandusele kui lüürikale (tundeluulele), lüürikas on esikohal tundeelamused, draamas ja eepikas aga sündmused. Ka draamas ja eepilises teoses võib meeoleolu loomiseks leiduda lüüriulist elementi (näiteks tundedepuhangulised monoloogid draamas jne.), kuid esikohal on ikka sündmused.

Seega on iga näidend ühest küljest *sõnakunstiline teos* ja kuulub seega kirjanduse valdkonda. Teisest küljest on draamateoste rõhuv enamik mõeldud *ettekandmiseks näitelaval* ja seetõttu on nende kirjutamisel arvestatud ka teatrikunsti nõudeid.

Draamateose uurimisel tuleb kõigepealt küsida: kas antud teos on *lavadraama* või *lugemisdraama*?

Lavadraamale iseloomustavaks tunnuseks on lavalisus, s. t. teos on vajalikul määral kohandatud lavanõudeile.

Lugemisdraamad aga on *ebalavalised* — liigse staatilise (dialog ilma tegevuseta), sisulise keerukuse, liigse intiimsuse, sõnastuse raskepärasuse jne. pärast. Kuulsaimad lugemisdraamasid maailmakirjanduses on J. W. Goethe «Faust», Byroni «Kain» jt.

Parimad draamakirjanikud, nagu Shakespeare jt., on osanud oma näidendis geniaalselt ühendada nii loetavuse kui ka mängitavuse.

Draamateose iseloomustavad põhitunnused on järgmised.

1. *Sündmuste esitamine tegevuse kaudu*. Kui eepikas (romaanis, novellis, jutustuses jne.) kujutatakse sündmusi sel teel, et kirjanik neid jutustab ja kirjeldab, siis draamateoses *näidatakse* sündmusi, kusjuures kirjaniku isik jääb tegelaste varju, kes laval hakkavad elama nagu iseseisvat elu. Näitlejad, kes teatrietendusel kehastavad kirjaniku poolt loodud kujusid, on vastavalt grimeeritud ja rietatud ning nad käituvad nõnda, nagu nende poolt kujutatud isikud oleksid elus vastavas olukorras käitunud. Nii saavad draamateose tegelased laval otsekui elavaks: nad kõnelevad ja tegutsevad, nagu seda teevad inimesed elus. Vaatleja elab sündmusi kaasa pealtnägijana, jälgib neid vahetult. Ja mida kõrgem kaasaelamise aste saavutatakse, seda suurem on draamateose mõju.

2. *Tegevuse olevikuline esitus*. Et draamateoses esitata tegevus taotleb tõeliste sündmuste illusiooni ja hargneb laval nagu tükk tõelist elu, mida näidendi tegelased para-

jasti läbi elavad, siis saab draamateose sündmustik toimuda ainult olevikus. Iga üksik moment laval on tajutav, et see toimub «just praegu». Mineviku sündmuste teatavaks tegemine on näidendis võimalik ainult tegelaste jutustuste kaudu.

3. *Kontrasti printsiip*. Et draamateos oleks haarav, peab selle sündmustik kujutama mingit *võitlust*, milles avaldub tegelaste elamuste pingsus (intensiivsus) ja jõulisus (dünaamika). Seepärast on draamateose ülesehituse kõige iseloomulikumaks aluseks *kontrasti printsiibi* ulatuslik rakendamine. Kontrast avaldub nii tegelastes, nende toiminguis kui ka ideedes. Tegelaste ja nende toimingute vastakus põhineb nende karakterite ja ideede vastakusel, mis tingib paratamatult pingelise võitluse. Taotlede teatavat *kindlat eesmärki*, jagunevad tegelased võitluse käigus kahte või mitmesse vastasrühma ja nendevaheline *konflikt* jõuab teose lõpul kas õnneliku, lepliku või traagilise lahenduseni.

Tuleb meeles pidada, et draamateose *kangelaste iseloomud avatakse võitluse kaudu*, ja mida suurem ja haaravam on eesmärk, mille pärast see võitlus käib, seda lavalisem on näidend, seda rohkem kütkestab ta vaatajaid. Draamateose põhielemendiks on *dramatism* (dramaatilisus), mille all mõtleme inimese sisemiste jõudude erilist pingulolemist, samuti sündmuste erilist teravat lahtirullumist.

4. *Keskendus ja tihendus*. Kuigi draamateos esitab olevikulisi sündmusi, ei ole mõeldav, et need laval võiksid toimuda samas tempos kui tegelikus elus. A. Kitzbergi draama «Libahunt» tegevus näiteks toimub viieteistkümne aasta jooksul, kuid autor on selle *keskendanud* (kontsentreerinud) viide vaatusse ja vaataja elab selle teatris läbi mõne tunniga. Seda nimetatakse kontsentratsioonini põhimõtteks. Sellest põhimõttest lähtudes näidatakse draamateoses ainult neid sündmusi, millel on oluline tähtsus, kuna kõik vähemoluline jääb välja.

Kontsentratsioonini põhimõtte nõuab tihenduse (kondensatsioonini) põhimõtte rakendamist. Seepärast sünnib draamateoses lühikese ajaga palju rohkem tähtsat ja otsustavat kui elus. Et võitluse käik on koondatud lühemale ajale ja sündmustikust on valitud ainult kõige olulisemad momendid, siis koondub nendesse ka rohkem tegevust ja tegelasi, kelle väljendused on mõttetihedad ja meeletud ning elamusel intensiivsed.

5. *Dialoogiline vorm*. Draamateose vormi iseärasuseks on dialoogiline sõnastus. Sõna «dialoog» pärineb kreeka keelest ja tähendab kahekõnet. Alguses see oligi ainult kahe isiku vahel hargnev kõne, aga nüüd nimetatakse nõnda ka mitme tegelase vahel toimuvat kõnelust. Ühe isiku ulatuslikumat kõnet omaette, milles tegelane nagu iseendale oma mõtteid avaldab, nimetatakse näidendis *monoloogiks*. Sõna «monoloog» pärineb samuti kreeka keelest ja tähendab üksikkõnet.

Seega esineb draamas ikka *otsene kõne*, välja arvatud autori poolt lisatud seletused või kirjeldused, mida nimetatakse *remarkideks* (märkused).

Ikakordset üksiku tegelase kõneosa dialoogis nimetatakse *repliigiks*.

Võtame näite Ed. Vilde «Pisuhänna» esimese vaatuse algusest:

«S a n d e r (*üminal*): Ikka needsamad vanad asjad!

V e s t m a n (*teritatud häälel*): Aga nad on iga kord uued, kui ma su nägu näen!»

Sulgudes antud sõna «*üminal*» ja lause «*teritatud häälel*» on kumbki eri *remark*. Laused «Ikka needsamad vanad asjad!» ja «Aga nad on iga kord uued, kui ma su nägu näen!» on kumbki omaette *repliik*.

Lavatehnilistel põhjustel jaotatakse draamateos tavaliselt *vaatusteks* või *piltideks* (vahel ka *vaatusteks* ja *piltideks*), mis omakorda jagunevad etteasteiks ehk stseenideks. Iga vaatus või pilt moodustab teataval määral omaette temaatilise terviku ja võimaldab tegevuse aega ja lavapilti muuta. *Etteasteks* nimetatakse vaatusse või pildi sündmustikust seda osa, kus tegelaste koosseis ei muutu.

Näidendi autorist ja saamisloost.

Teatrikunsti ideelis-temaatiliseks aluseks on dramaturgia. Järelikult kuulub kollektiivses lavakunstiloomingus esmajärguline, määrav osa näitekirjanikule.

Seepärast on vaja, et enne kui näitejuht hakkab näidendit põhjalikumalt analüüsima, peab ta hankima andmeid *teose autori* ja *ta loomingu kohta*, kusjuures erilise hooliga tuleb uurida *lavastatava teose saamislugu*.

Näide.

1. Draamateose «Libahunt» autor *August Kitzberg* (kes elas aastail 1855—1927) on eesti realistliku draamakirjanduse väljapaistvamaid esindajaid, kelle loomingul on teedrajav tähtsus meie näitekirjanduse ajaloos.

Edasi tuleb näitejuhil vastava kirjanduse kaudu hoolega uurida Kitzbergi elulugu ja ta loomingut — eriti aga draamaloomingut —, et ta hiljem oskaks sellest põhjalikult ning täpselt jutustada nii iseendale kui ka osatäitjatele, kes antud lavastuses hakkavad esinema.

2. Näidendi «*Libahunt*» kirjutas Kitzberg aastail 1908—1911, toetudes seejuures mõningal määral oma samanimelisele jutustusele, mis ilmus 1891.—92. a. «*Olevikus*».

Kuidas teos valmis, selle kohta saab näitejuht ülevaate lugedes vastavaid erialaseid uurimusi. (Näiteks: V. Altoa, August Kitzbergi «*Libahundi*» saamisluugu — ajakiri «*Keel ja Kirjandus*» 1958, nr. 1).

Kui küsida, milleks vajab näitejuht andmeid näidendi autori, tema loomingu ja lavastatava teose saamisloo kohta, siis tuleb vastata:

1) selleks, et *õigesti mõista autorit ja tema ajastut*, millised motiivid ajendasid ning innustasid autorit antud teost kirjutama ja mida ta selle teosega tahtis oma kaasajale öelda (milline on autori idee);

2) et neid teadmisi kasutada lavastusplaani koostamisel ja osatäitjate juhendamisel.

Paljude teoste puhul abistab siin näitejuhti *kirjanduslugu* ja *kirjanduskriitika*.

Kirjanduslugu, mis on teadus ilukirjanduse ajaloolisest arengust, vaatleb kirjandust selle pidevas arenemises ja käsitleb üksikuid kirjanikke ning nende loomingut seoses maa ja rahva üldise ajaloolise arenguga.

Kirjanduskriitika (kreeka sõnast *kritikē* — hindamise kunst) hindab ning selgitab aga kaasaja kirjanduslikke teoseid kaasaja tähtsamate küsimuste aspektist. Ta analüüsib, kuivõrd õigesti on lahendatud teoses ülestõstetud elulised probleemid, kuivõrd tõepärased on teose karakterid ja elupildid, kas on õnnestunud kunstilised väljendusvahendid, mida teos pakub edasiviivat, uut ja omapärast, ning milles seisavad teose puudused.

Tuleb märkida, et klassikaliste draamateoste puhul on tavaliselt üsna lihtne hankida teateid teose autori ja tema loomingu kohta, sest vastavad uurimused on juba olemas. Hoopis raskem on aga kaasaegse draamaloominguga. Siin

on mõnikord väga keeruline ja isegi võimatu saada küllalt täielikke andmeid teose autorist ja tema loomingust. Aga võimalust mööda tuleb neid siiski muretseda.

Näidendi teema ja idee.

Nagu igal ilukirjanduslikul teosel, nii on ka draamateosel oma *teema* (kreeka *thema*) ja *idee* (kreeka *idea*).

Näidendi *teemaks* nimetatakse seda elunähtuste ringi, mida kirjanik antud teose ulatuses käsitleb. Teiste sõnadega, et draamateose teemat kindlaks määrata, tuleb vastata küsimusele: *millest räägitakse selles näidendis, milliseid elunähtusi selles käsitletakse?*

Teose teemaks võib olla igasugune elunähtus olevikust, minevikust või ka tulevikust. Teema ülesandeks on organiseerida teose kogu mitmekesine sisu tervikuliseks ja ühtlaseks.

Näiteks Ed. Vilde romaani «Mahtra sõda» põhiteemaks on eesti talurahva ülestõus 1858. aastal.

A. Jakobsoni draama «Elu tsitadellis» teemaks on ühe osa Nõukogude Eesti intelligentsi apoliitiline hoiak ja eraldumine ühiskondlikest ülesannetest 1944. a suvel.

Näidendi *ideeks* nimetatakse seda üldist, juhtivat seisukohta, mis järeldeb kirjaniku poolt arendatud teose teemast. Järelikult, et määratleda näidendi ideed, tuleb vastata küsimusele: *kuidas suhtub kirjanik tema poolt käsitletud elunähtustesse, milline mõte järeldeb tema poolt arendatud teemast?*

Oma romaanis «Mahtra sõda» esitab Vilde mitmesuguseid sündmusi, näitab tegelasi talupoegade ja mõisasundijate hulgast, vanameelseid ja liberaalseid mõisnikke ning välismaisi haritlasi. Ta loob nende vahendusel olukordi, mis viivad meid veendumusele, et talupoega võib mõisnike orjusest päästa ainult nende endi võitlus oma õiguse eest. Selles väljendub teose *põhiidee*.

Draamas «Elu tsitadellis» annab Jakobson terava vastulöögi kodanluse rahvavaenulikke huvisid teenivale «erapooletuse» propagandale ja näitab, et prof. Miilase apoliitiline hoiak muutub söödamaaks nõukogude korra vaenlastele. Kirjaniku idee väljendub siin kõige reljeefsemalt Jaan Sanderi sõnades: «Ärge pange pahaks, seltsimees pro-

fessor, aga minu arvates oli see, mis need raisakullid *siia* kokku meelitas, teie nõndanimetatud apoliitilisus... Või õigemini — teie vildak sundidee sellest nõndanimetatud apoliitilisusest... Sest meie edasiarenevas, kannatavas, oma õiguste ja õnne eest aeg-ajalt rasket heitlust pidavas maailmas pole *tõepoolest* olemas ju mitte mingisugust apoliitilisust...»

Nende sõnadega on väga selgesti väljendatud kogu teose *põhiidee*.

Tuleb meeles pidada, et draamateose teema on alati seotud teose ideega, sest *teema* on see, mida kirjanik kujutab, aga *idee* on see, kuidas ta kujutatavat hindab, mida ta oma teosega tahab ütelda.

Teema ja idee moodustavad teose ühtse *ideelis-temaatilise* aluse.

«Teema on idee,» ütleb M. Gorki, «mis on sündinud autori kogemustest, idee, mille elu temale ette ütleb...»⁴

Ulatuslikumas teoses esineb harilikult mitu teemat, milledest üks on *peateema* ja teised *kõrvalteemad*.

Näiteks A. Kitzbergi «Libahundi» peateemaks on: vabaduseideed kandva inimese hukkumine orjaaja ühiskonna ängistavates tingimustes. Peateema kõrval leiame teoses veel rea *kõrvalteemasid*, mis koos peateemaga moodustavad ühtse ideelis-kunstilise terviku, nagu näiteks: armastuse teema, armukadeduse teema, ebausku teema, õnnetu abielu teema jne.

Näidendi peateema määratlemist raskendabki just see asjaolu, et enamikul juhtudel kõneldakse näidendis mitte ühest elunähtusest, vaid mitmest ja isegi paljudest. Sel puhul peab näitejuht kõik näidendis esinevad teemad ära märkima ja nende hulgast leidma teose *peateema*, s. t. selle teema, mis on kogu näidendile *ühine ja iseloomustab teost tervikuna*. See ei tähenda aga seda, et teised teemad tuleb näidendi peateema kõrval täiesti unustada. Ei, neile tuleb anda teose peateema kõrval kõrvalteema koht vastavalt nende tähtsusele peateema suhtes.

Näidendi peateema kindlaksmääramine on näitejuhi töös kõige vastutusrikkam ülesanne. Kui me valesti määrame näidendi *peateema*, siis eksime ka näidendi *põhiidee* määramisel, sest viimane sõltub esimesest. Kui me aga eksime näidendi *põhiidee* määramisel, siis me eksime ka

⁴ M. Gorki, Kirjandusest, lk. 329.

lavastusidee määramisel ja anname ideeliselt ebaõige etenduse.

Tuleb silmas pidada, et nii nagu igas ulatuslikumas draamateoses esineb mitu *teemat*, nii esineb ka mitu *ideed*: *peateema* annab *põhiidee* ja iga *kõrvalteema* oma idee.

Ideid avab kirjanik teoses tegelaste (kujude) abil. Näidendi põhiideed kannab tavaliselt näidendi peategelane (näiteks Tiina «Libahundis»), kõrvalideid kõrvaltegelased. Võib aga olla ka nii, et põhiideed kannab mõni kõrvaltegelane, kelle kirjanik on selleks tähtsustanud. On aga ka teoseid, kus kirjanikul on oma idee, mida ei kanna ükski teose tegelane ja mis tuleneb teose sündmustikust.

Näidendi põhiidee kindlaksmääramisega ei tohi näitejuht rutata. Selleks et näidendi põhi- ja kõrvalideid õigesti mõista, peab ta põhjalikult tunnetama teose peateemat ja kõrvalteemasid, peab hästi teadma näidendi süžeelist ülesehitust ja hoolega uurima teoses esinevate tegelaste karaktereid, nende omavahelisi suhteid ja positsiooni ühiskonnas.

Näidendi teemade ja ideedega on seotud näidendi *probleemid*.

Probleemiks nimetatakse põhilise tähtsusega elulist küsimust, mille kirjanik on teoses püstitanud ja valgustanud teatud elulise materjali põhjal. A. Jakobsoni draama «Elu tsitadellis» näiteks püstitas erutava probleemi: kas on võimalik elada apoliitiliselt? See probleem oli teose ilmumise ajal ülimalt *aktuaalne*.

Tuleb meeles pidada, et teose väärtus oleneb alati eelkõige sellest, kuivõrd tähtsaid probleeme on teoses püstitatud ja kui sügavalt neid on valgustatud. Kuivõrd teoses püstitatud probleemid omavad kaasaja kohta olulise tähtsuse, niivõrd kujuneb teos aktuaalseks.

Probleem on see, mis näidendisse toob *konflikti* (kokkupõrke).

Konflikte põhjustavad tegelaste vahel valitsevad *vastuolud*, mille tulemuseks on *võitlus*.

Näidendi tegelased ja nende kõne.

Kirjanik esitab näidendi teema ja idee teose *tegelaste* (kujude-karakterite) kaudu. Seepärast peab näitejuht endale sügavalt avama kõigi tegelaste iseloomu antud teo-

ses, nende *püüdlused ja käitumise*. Ta peab tundma nende elu, nagu oleks see tema enda elu. Selleks peab ta mõttes nendega läbi elama kõik näidendi sündmused. Ta peab mõistma, miks antud tegelane näidendis toimib nii ja mitte teisiti. Ta peab hoolega uurima iga üksiku tegelase suhet antud draamateose teiste tegelastega ja teda ümbritseva tegelikkusega.

Iga tegelaskuju peab muutuma näitejuhile elavaks inimeks, kelle elukäiku ta tunneb nii minevikus kui ka olevikus ja kellest ta oskab ütelda, mis temast saab tulevikus. Selleks peab näitejuht draamateost uurides endale teose tekstist korralikult välja kirjutama need kohad, mis iseloomustavad või aitavad iseloomustada üht või teist tegelast. Ta peab silmas pidama, mida ütleb autor antud tegelase kohta oma seletustes või remarkides. Ta peab hoolega jälgima ja analüüsima tegelaste tegusid ja käitumisjoont, peab tähele panema, mida räägib tegelane endast ise või mida räägivad temast teised. Kõnes väljenduvad inimese mõtted ja tunded, tema intelligents ja hariduslik tase; kuid mitte ainult kõne sisus, vaid ka selle vormis, sõnade valikus, lauseehituses, hääldamises jne.

Et selgitada ja mõista autori mõtteid tegelaste ütluste kaudu, selleks peab näitejuht hoolega jälgima autori sõnavara, millega ta individualiseerib oma teose kangelasi. Samuti tuleb tähele panna ka kirjavahemärke, sest nende kaudu saab jälgida autori mõttekäigu loogikat. Ka teose lauseehituse erilaad on tähtsaks teguriks, mida tuleb teravalt silmas pidada, et luua enesele vajalik kujutus autori kujudest.

Milline tohutu tähtsus on näidendis tegelaste *kõnel*, selle kohta ütleb M. Gorki järgmist: «Näidend — draama, komöödia — on kõige raskem kirjanduse vorm. Ta on raske sellepärast, et näidend nõuab, et iga temas tegutsev isik oleks iseloomustatud nii sõna kui ka teoga iseenda jõul, ilma et autor midagi ette ütleks. Romaanis ja novellis tegutsevad autori poolt kujutatud isikud tema abil. Ta on kogu aeg nendega, ta ütleb lugejale ette, kuidas tuleb neist aru saada, seletab lugejale kujutatavate isikute salajasi mõtteid, tegevuse varjatud motiive, varjundab nende meeolusid looduse ja miljöö kirjeldamisega ja üldse hoiab neid kogu aeg oma eesmärkide niitide otsas. Ta juhib vabalt ja sageli — lugejale märkamatuks — väga osavasti, kuid meelevaldselt nende tegevust, sõnu, talitusi, vas-

tastikuseid suhteid, hoolitsedes kõigiti selle eest, et romaani kujud oleksid kunstiliselt kõige selgemad ja veenvamad.

Näidend ei võimalda autori nii vaba vahelesegamist, näidendis ei ole mõeldav tema etteütlemine vaatajale. Näidendis tegevad isikud luuakse ainuüksi nende kõne, mitte aga kirjelduse abil. Seda on väga tähtis mõista, kuna selleks, et näidendi kujud omandaksid laval, näitlejate kujunduses kunstiväärtuse ja sotsiaalse veenvuse, on vajalik, et iga kuju kõne oleks rangelt omapärane, äärmiselt väljendusriikas, — ainult sel tingimusel saab vaataja aru, et näidendi iga kuju võib rääkida ja tegutseda üksnes nõnda, nagu väidab autor ja näitavad näitlejad laval. Võtame näiteks meie suurepärase komöödiate kangelased: Famussovi, Skalozubi, Moltšalini, Repetilovi, Hlestakovi, Linnapea, Raspljujevi jne., — kõik need kujud on loodud vähese arvu sõnadega ja igaüks neist annab täiesti täpse kujutuse oma klassist, oma ajastust. Nende karakterite aforismid on läinud meie igapäevasesse kõnesse just sellepärast, et igas aforismis on äärmise täpsusega väljendatud midagi vaieldamatut, tüüpilist.»⁵

Need M. Gorki sõnad näitavad täie selgusega, millist tohutut ja isegi otsustavat tähtsust omab kõnekeel näidendi tegelaste iseloomustamisel.

Selle materjali põhjal, mis näitejuht näidendi tegelaste iseloomude, nende püüdluste ja käitumise kohta näidendit analüüsid kogub, koostab ta hiljem iga *tegelase täieliku eluloo* ja põhjaliku *karakteristika*. Esialgu peab ta aga näidendi tegelaskujusid tundma selleks, et õigesti tunnetada teose pea- ja kõrvalteemasid ning mõista kirjaniku ideed.

Näidendi süžee ja kompositsioon.

Teose teema arendamiseks esitab kirjanik rea *üksteisega seotud sündmusi*, kusjuures iga järgnev sündmus tuleneb varem esitatud olukordadest. Uute sündmuste arenemise põhjused võivad olla mitmesugused. Sageli tekivad nad tegelaste taotluste või otsuste tõttu, mõnikord põhjustab neid mingi juhus jne. Et teose sündmustik oleks *tihe* ja *veenev*, selleks peab iga lüli sündmustikus olema tingimata

⁵ M. Gorki, Kirjandusest, lk. 135—136.

vajalik ja side üksikute episoodide vahel loomulik ning põhjendatud. Sündmuse põhjustavate tegelaste väljaastumised peavad olema kooskõlas nende iseloomudega ja ühiskondliku asendiga.

Seda omavahel seotud *sündmuste ahelat* (teose teema arendamiseks esitatud sündmustikku), milles ilmnevad teose tegelaste püüdlused, nende iseloomud ja vastastikused suhted, nimetatakse teose süžeeks (prantsuse *sujet* — aine).

Termini «süžee» (kunstiteose sündmustiku põhisisu) kõrval tarvitatakse mõnikord kirjanduslikus teoses kujutatavate sündmuste põhikavandi tähistamiseks ka terminit «faabula» (ladina *fabula* — valm).

Milles seisab nende erinevus?

Meie teame, et sündmused elus on üksteisega seotud ajaliselt ning põhjuslikult. Ja kui sündmuste edasiandmine teoses sünnib samuti ajalis-põhjuslikus järgnevuses, nii nagu nad esinevad tegelikkuses, siis nimetame seda *faabulaks*.

Nii nagu teistes ilukirjanduslikes teostes, ei peeta ka draamas sageli sündmuste arendamises kinni faabulast, vaid esitatakse sündmustik teistsuguses järjestuses, mis on tingitud kirjaniku ideelis-kunstilistest eesmärkidest. Mõnikord alustatakse sündmustiku arenemise näitamist hilisemaist sündmustest ja alles hiljem antakse teada eelnevaid sündmuseid. Samuti avatakse kangelase käitumise ja saatuse põhjused tagantjärele. Niisugust kirjaniku poolt tema ideelis-kunstiliste eesmärkide kohaselt antud ilukirjandusliku (resp. draama-) teose sündmustikku nimetatakse *süžeeks*.

Et aga faabula printsiipiaalselt ei erine süžeeist, siis on otstarbekohasem draama teost analüüsidest piirduda oskusõnaga «süžee».

Võtete kogumit, mida kirjanik kasutab teose teema arendamiseks, kujude loomiseks ja idee avamiseks, nimetatakse teose *ülesehituseks* ehk *kompositsiooniks* (ladinakeelsest sõnast *compositio* — koostamine, korrastamine).

Teose kompositsiooni ülesandeks on ühendada kõik teose osad, kõik tema elemendid ühtseks kunstiliseks tervikuks.

Süžee elemendid. Jälgides teoste ülesehitusi, näeme, et nende süžee võib jaguneda järgmisteks põhielementideks: ekspositsioon, sõlmitus, kulminatsioon, pööre ja lõpplahendus.

Ekspositsioon ehk *sissejuhatatus* (ladina *expositio* — *seletus*) on teose suhteliselt rahulikuma ilmega sissejuhatav osa, milles autor meid tutvustab tegelastega ja nende vastastikuste suhetega. Mõnes teoses ekspositsioon puudub ja sündmustik algab järsku, ilma sissejuhatava osata. On aga ka teoseid, millede algul on iseseisev eellugu, milles jutustatakse peasündmustikule eelnenud sündmusi. Säärast selgitavat avamängu nimetatakse *proloogiks* (kreeka *prologos* — eessõna).

Sõlmitus (*sõlm*). Mingi erakordse sündmuse esitamisega katkestatakse rahulik olukord ja luuakse vastaspoolte vahel esimesed vastuolude algmed, mis põhjustavad päras-tisi huvide *kokkupõrkeid* ehk *konflikte*. Seda vastuolude algust sündmustiku arengus nimetatakse *sõlmituseks* (sõl-meks). Üldises olukorras on tekkinud sõlm, mida vastas-pooled püüavad lahti harutada. Vastukäivate huvide tõttu areneb üksiktegelaste ja inimrühmade vahel võitlus («Libahundis» näiteks on ühel pool Tiina, teisel pool Tammaru pererahvas), mis järjest teravneb. Säärast tegelastevahelise võitluse käiku nimetatakse *intriigiks*. Vastaspoolte vahekorda igal üksikul momendil kutsutakse *situatsiooniks*.

Intriig (ladina *intricare* — sassi ajama, vassima) on näidendi põhitegevuse arenemises sõlmitusele järgnev *võit-luskäik* vastukäivate huvidega tegelaste vahel, mis on tihedalt läbi põimitud keerukate ja täbarate olukordadega.

Situatsioon (prantsuse *situation* — asend) on võitlevate poolte vastastikune suhe igal antud momendil, eluline olukord, mis kujuneb kirjandusliku teose mitmesugustes episoodides tegelastevahelise võitluse tulemusena. Pingeliseks situatsiooniks võib nimetada näiteks Ed. Vilde «Pisuhänna» kolmandas vaatuses Vestmani ja Sanderi seisukorda, kui Vestman saab teada, et Piibeleht on napsanud ta eest tulusa ehituskrundi.

Kulminatsioon (ladina *culmen* — tipp) on teose sündmustiku haripunkt, tegevuse pinge kõrgeim aste, kus kumbki vastaspool teeb pingutava katse teist võita. Kulminatsioonil on määrav tähtsus peategelaste saatuse kujunemisel.

Pöördeks nimetatakse otsustavat murrangut pingelises tegevuses vahenditult pärast kulminatsiooni. Pöördega käib tavaliselt kaasas teatud olukordade rahunemine, mis

aga on näilik, sest vastaspoolte vahekorrad on veel sõlmituses.

Lõpplahendus on tegelaste võitluses tekkinud vastuolude lahenemine, mis toob olukorda selguse.

On teoseid, kus lõpplahendusele järgneb veel järelmäng, mida nimetatakse *epiloogiks* (kreeka *epilogos* — lõppsõna).

Ekspositsioon, sõlmitus, kulminatsioon ja pööre on teose ülesehituses põhimomendid, mille abil kirjanik organiseerib elulist materjali, karakterite võitlust teoses tõusva pingega. Ulatuslikumais teoseis aga ei ole selline pinge tõus pidev, vaid paiguti see lõtvub, et siis uuesti seda suurema hooga tõusma hakata. Seesugust kord nõrgemat, kord tugevamat pinge tõusu süžeelises kujundamises nimetatakse *gradatsiooniks* ehk *astmeliseks tõusuks*. Astmelise tõusu rakendamisega saavutab kirjanik publiku erilise huvi teose kangelaste karakterite arengu ja võitluse jälgimisel.

Draamateose süžee ja kompositsiooni uurimisel tuleb tähele panna ka seda, et ulatuslikumates teostes võib paralleelselt areneda *mitu süželist joont*, kusjuures igaüks neist omab ekspositsiooni, sõlmituse ja pöörde. Need mitu süželist joont tavaliselt ühinevad või moodustavad kokkupuutepunkte. Sealjuures jääb valitsevaks ikkagi see süžeeiline joon, mis on ühenduses teose peategelastega.

Eesti näitekirjanduses on oma kompositsiooni ehk ülesehituse poolest üks meisterlikumaid teoseid Ed. Vilde komöödia «Pisuhänd». Siin kasvab iga üksik episood täiesti orgaaniliselt välja eelmisest ja kogu sündmuste ahel liitub kogu teose ühtseks kunstiliseks tervikuks, kus pole midagi ülearust, mis tegevuse arengut pidurdaks või selle ühtsust lõhuks. Lisaks sellele on kirjanik pidanud kinni klassitsistliku draama kohaühtsuse nõudest: kogu tegevus toimub insener Sanderi töötoas.

«Pisuhänna» *ekspositsioon* on hoogne. Juba esimestes stseenides selgub Vestmani, Ludvigi, Matilde ja Laura kujude olemus, nende üldised ja isikupärased jooned. Peatselt ilmub lavale ka teose intriigi arengut juhtiv tegelane Tiit Piibeleht. Esimese vaatuse lõpul toimub ka teose intriigi *sõlmitus*: Piibeleht müüb oma romaani käsikirja Sanderile, et viimane saavutaks sellega Matilde poolt nõutud kirjanikukuulsuse. Peale selle areneb esimeses vaatuses ka teose süžee teine liin: Piibelehe ja Laura armastusprobleem, mille õnnelikuks lahendamiseks Piibeleht teose teises vaatuses rakendab oma kosjavankri ette Sanderi nime

all ilmunud «Pisuhänna» ja alustab oma *intriigi* — see kulmineerub teise vaatuse lõpus, kui Piibeleht nõuab, et Sander ostaks talle vana Vestmani rahaga tulutoova ehituskruundi või «Pisuhänna» õige autor tuleb avalikuks. Selle nõudmise tagajärjel tekib Sanderi ja Piibelehe vahele *konflikt*, mis muutub äärmiselt teravaks ja ka koomiliseks. Kulminatsioonile järgneb vahetult pööre: selleks et pääseda ähvardavast skandaalist, ei jää Sanderil lõpuks muud üle, kui Piibelehe ettepanekuga nõustuda. See muudab olukorra teise vaatuse lõpuks veelgi keerulisemaks ja pinevaks.

«Pisuhänna» *lahendus* on komöödia kolmandas vaatuses. Kui Vestman teada saab, kuidas Sander ostis Piibelehele tulusa ehituskruundi, nihkub ta Piibelehe nina alla ja küsib äärmise rahuga: «Sa tuled minu tütrele mu oma varaga kosja?» Piibelehe vastuste ja tekkinud olukorra tõttu lahendab ta pingelise olukorra liigutatud rõhuga: «Siin seisab Vestmani poeg. Vestman oleks lambapea, kui ta sihukest kahe käega kinni ei hoiaks! Tiit, meie lähme notari juurde!»

Kuigi «Pisuhännas» on tegemist mitme erineva intriigiga, on kirjanik mõistnud neid osavalt sõlmida ja ühte siduda ning luua ühtse, hoogsalt areneva tegevusega komöödia.

Ka gradatsiooni printsiip on selles komöödias õnnelikult kasutatud. Kui esimese vaatuse tegevus kulgeb olukordade ja tegelastevaheliste suhete selgitamise tõttu kõige aeglasemalt, siis teise ja eriti kolmanda vaatuse tegevus areneb leidlike situatsioonide ja üllatusrikaste pöörete tõttu pidevalt kasvava tõusuga.

Näidendi lugemise juures peab näitejuht hoolega jälgima *teoses esitatud sündmusi ja nende järjekorda, et sel teel täpselt selgitada endale teose süžeed*, mis on näidendi lavastamise juures esimeseks tingimuseks.

Tuleb tunnetada ka seda, milles seisab antud draamateose süžeealine veetlevus, tema iseärasus ja originaalsus.

Koos süžeeaga peab näitejuht uurima näidendi *kompositsiooni* ja endale aru andma, kuidas lavastatav teos on üles ehitatud. Tuleb tähele panna teose ekspositsiooni ja kindlaks määrata, kus toimub sõlmitus, missugused etapid esinevad tegevuse arenemises ja kus on kulminatsioon.

Kui teoses leidub paralleelseid tegevusi, tuleb selgusele jõuda, missugune süžeealine joon jääb valitsevaks ja missugused teisejärgulisteks. On vaja jälgida ka teose sündmus-

tikus olevat gradatsioonid ja endale selgesti ära märkida kõik tegevuse pinges esinevad tõusud ja langused, et neid saaks arvestada lavastuse rütmi määramisel, millest kõneleme hiljem.

Dramaatika žanrid.

Juba antiikajast alates esineb *dramaatikas* ehk *näitekirjanduses* kaks *põhižanri* (põhiliiki): *tragöödia* ehk kurbmäng ja *komöödia* ehk naljamäng. XVIII sajandil tekkis neile juurde veel kolmas žanr — *draama*, milles on niihästi tragöödia kui ka komöödia elemente.

Tänapäeval käsitatakse sõna draama kahes tähenduses:

1) laiemas mõttes nimetatakse draamaks ehk näidendiks iga draamakirjandusse kuuluvat teost,

2) kitsamas mõttes on draama tragöödia ja komöödia vahepealne tõsise sisuga näidend.

1. *Tragöödia* (kreeka *tr a g o ò d i a* — sokulaul) on niisugune draamateos, kus peategelane õilsate eesmärkide eest võideldes satub väljapääsmatusse olukorda ja ebaõndselt ning pingelises võitluses hukub.

Tragöödia on saanud oma nimetuse Vana-Kreekas Dionüüsi pidustustel koorilaulu saatel esitatud tantsudest, kusjuures kooriliikmed olid kostümeeritud sokkudena. (Kreeka keeles on *tr a g o s* — sokk ja *o ò d ē* — laul).⁶

Kaotades oma esialgse iseloomu, muutus tragöödia juba V sajandil e. m. a. Vana-Kreekas teatrietenduseks, kus olid olemas juba kõik tarvilikud elemendid: tegevuse esitamine olevis ja dialoogides ning väljapaistvate tegelaste kaastunnet äratava võitluse ja kannatuste kujutamine.

Seda kinnitavad Aischülose, Sofoklese, Euripidese ja teiste vana-kreeka kirjanike tragöödiad.

Antiiktragöödias vapustas vaatajat kangelase võitlus üleloomulike jõududega, mis arvati juhtivat inimese saatust.

Ülemaailmse kuulsuse on omandanud XVI—XVII sajandi suure inglise draamakirjaniku William Shakespeare'i tragöödiad, kus kangelaste iseloomud ja võitlused sügavalt

⁶ Mõne autori järgi on tragöödia nimetus tekkinud nõnda, et Dionüüsi toodud ohvriks sokk ja seda kombetaimist on saatnud tantsud ja jutustused Dionüüsi kannatustest ning laulud ohvriksokust.

kajastavad oma ajastut ja toleaege ühiskonna traagilisi konflikte.

Eesti klassikalisest näitekirjandusest võib tragöödiaks nimetada A. Kitzbergi «Libahunti», kuigi autor nimetab seda draamaks.

Mineviku tragöödia määravaks iseärasuseks oli see, et tragöödia kangelased on eelkõige suure tahtejõuga, sügavate tunnetega ja kindlate karakteritega inimesed, mis võimaldab tugeva ja pingsa võitluse tekkimist. Võitlus lõpeb peategelase hingelise kokkuvarisemise või füüsilise hukkumisega. Tugeva iseloomuga inimese hukkumine üle jõu käivas võitluses sisendab vaatajasse sügavat austust, imetlust ja *kaastunnet*. Selle kaastunde aste olenes sellest, kui võrd ilus või ülev oli hukkuv kangelane. See näitab, et traagiline on ilusa ja ülevaga lähedalt seotud.

Nõukogude kirjanduses on levinud termin *optimistlik tragöödia*. Kui varem kujutati tragöödias kangelasi, kes hukkusid teades, et võitluse vastuolud on teisiti lahendamatud, siis nõukogude tegelikkuses ei jää traagiline konflikt lahendamatuks. Nõukogude inimene võitleb mitte ainult oma isikliku õnne nimel, vaid kogu rahva ühiste suurte eesmärkide eest ja kui ta teab, et isiklik hukkumine viib tema taotlused võidule, siis hukkudes *näeb ta ka oma võitu*. Sääraseks teoseks on näiteks V. Višnevski «Optimistlik tragöödia», mis kujutab madruste salga hukkumist võitluses nõukogude võimu eest.

2. *Komöödia* (kreeka *k o m o s* — lõbus hulk, *ō i d ē* — laul) kui draamakirjanduse liik tekkis samuti Vana-Kreekas seoses Dionüsose kultusega ja põlvneb vanadest lõbusatest pilkelauludest, mida kandsid ette lõbusad talumeeste salgad.

Sellest esialgsest vormist muutus komöödia V sajandil e. m. a. teatrietenduseks.

Vana-Kreeka parim poliitiliste komöödiade looja oli Aristofanes, kes naeruvääristas oma komöödias türanne, sofiste jne. Parimaks olustikukomöödia autoriks sai Menandros, kes lõi üle 100 komöödia, mis on harukordsed oma tüüpide reaalsusega ja huumoriküllusega.

Samuti nagu uue aja tragöödia, on ka uue aja komöödia teerajajaks Shakespeare.

Eesti klassikalisest näitekirjandusest on komöödiad L. Koidula «Säärane mulk», J. Kunderi «Kroonu onu», E. Vilde «Pisuhänd», O. Lutsu «Kapsapea» jt.

Komöödiat kui näitekirjanduse žanri iseloomustab see, et siin koomiliste karakterite ja tegevuse kaudu, mis tekitab vaatajas lõbutunde ja kutsub esile naeru, piitsutab autor ühiskondlikke puudusi ja pahesid, mis sõltuvad teose tegelaste väiklusest või isiklikest nõrkustest. Kui tragöödia intriigi arenemisega üha rohkem tuleb nähtavale kangelase hingeline suurus ja tugevus, siis komöödias paljastuvad üha enam tegelaste väiklased kired.

Nõukogude komöödiate peamiseks aineks on sotsialistliku ülesehitustöö takistajate paljastamine ja naeruvääristamine, kapitalismi igandite vastu võitlemine nõukogude inimeste teadvuses ja nende kandjate sarjamine, uue ja vana vastuolu näitamine elus, kusjuures uus võidule pääseb, vana aga moraalselt purustatakse.

Komöödias esinevad mitmesugused koomilised vormid, nagu nali, teravmeelsus, pilge, satiir, huumor jt. Neist kõige lõõvam on *satiir* ja kõige pehmem — *huumor*.

Satiir on piitsutav paljastus, tige naer, millega mõistetakse teravalt hukka ühiskondliku või isikliku elu pahelisi nähtusi. Satiirilised kujud kutsuvad esile meelepaha kujutatud negatiivsete elunähtuste vastu.

Huumor ei kutsu tavaliselt antud sotsiaalset nähtust hävitama, vaid tema puudusi kõrvaldama. Huumor on sõbralik naer väiksemate puuduste ja narruste üle, mis inimeste elus esinevad.

Tragikomöödia on niisugune komöödia, kus esineb vaheldumisi koomilise elemendiga niisama palju traagilist elementi, käsitletakse koomilisi sündmusi traagiliselt või vastupidi.

Maailmakirjanduse tuntumaid tragikomöödiaid on W. Shakespeare'i «Veneetsia kaupmees».

Farss ehk *jant* on kerge ja lõbusasisuline näidend, kus sündmustik ei arene sisemise paratamatusega, vaid juhtijaks on juhus. Iseloomud on farsis välja töötamata, esikohal on jämekoomika, mis halvemal juhul võib areneda labasuseni. Farssi peetakse komöödia madalamaks liigiks.

Vodevill on ülevaatuseline, lõbus, naljatlev komöödia, kus esineb ka tantse ja kupleesid.

3. *Draama* on näidend, milles esitatud konfliktid on tõsised, kuid mis on ühel või teisel kujul lahendatavad, mistõttu kangelase saatus võib kujuneda väga mitmesuguselt ega tarvitse lõppeda hukkamisega nagu tragöödias.

Eesti klassikalisest näitekirjandusest on draamad Ed. Viide «Tabamata ime», A. Kitzbergi «Kauka jumal», A. H. Tammsaare «Juudit» jt.

Draamatikaga on lähedalt seotud selline žanr, nagu *dramatiseering*, mis on eepilise teose ümbertöötlus draamateose vormi, kusjuures sisuvalikus ning kompositsioonis tõstetakse esile draamatikale iseloomulikke elemente, taotletakse lavalisust.

Asudes draamateose lavastamisele peab näitejuht alati silmas pidama teose žanri, s. t. antud teose iseloomu, sest selles avaldub kirjaniku *põhisuhtumine* teoses esitatud sündmustesse ja tegelaskujudesse, mida tuleb edasi anda ka lavastuses. Draamateose autor võib oma teose tegelast näidata väga mitmesuguses hinnangus. Ta võib tekitada meis nende vastu armastust ja austust, heatahtlikku pilget või hammustavat sarkasmi, kaastunnet, põlgust, viha jne. Vastavalt sellele peab näitejuht määrama ka näitlejate mängustiili (väljendusviisi) ja kogu lavastuse laadi.

Harilikult määrab kirjanik ise näidendi žanri. Ta nimetab oma teost näiteks kas *draamaks*, mille kangelased ilmuvad sügavaid elamusi ja sisendavad vaatajasse sügavat austust, kaastunnet jne., *komöödiaks*, mida iseloomustab huumor ja nali, *satiiriks*, kus esineb piitsutatav pilge, jne. Aga juhtub ka, et autor ei määra kindlaks oma teose žanri ja nimetab seda lihtsalt *näidendiks*. Seda tehakse harilikult siis, kui teoses on elemente nii ühest kui teisest žanrist. Sellistel juhtudel tuleb selgitada, millised elemendid on teoses ülekaalus, kas traagilised või koomilised, ja millised neist võimaldavad näidendi idee kõige õigemal ning mõjuvamat esiletoomist. Sellest sõltuvalt tuleb siis kindlaks määrata ka antud lavateost iseloomustav žanr.

Näidendi lugemisest ja sisu omandamisest.

Lavastamisele tuleva näidendi *esimene läbilugemine*, mis toimub juba siis, kui näitejuht alles valib näidendi, on äärmiselt oluline ja tähtis etapp näidendi lavastamisel. See on näitejuhi *esimene loominguiline kohtumine teose autoriga*. Seepärast peab näitejuht kõigepealt hoolitsema, et teda sel tähtsal tunnil keegi ei eksitaks. Seda olulist toimingut pole soovitatav ette võtta ka väsinuna või erutatud olekus. Sellisel juhtumil võiks näitejuhi isiklik meeleolu kergesti mõjutada

näidendist saadavat muljet. Tuleb täiesti värskena ja heas töömeeleolus oma laua juurde istuda, varustada end pliiaitsiga ja märkmikuga, avada siis näidend ja alustada lugemist.

On olemas kaks vaatepunkti. Ühed näitejuhid ütlevad, et kõige eredama ja õigema mulje saavad nad näidendist just esimesel lugemisel. Teised eitavad seda.

Igal juhul annab näidendi esimene läbilugemine näitejuhile teosest *esimese mulje*, mida hiljem on väga vajalik ning kasulik meelde tuletada, ja seepärast peab ta selle mulje mõne sõnaga, kuid võimalikult täpselt oma tööraamatusse märkima.

K. Stanislavski pööras näidendi esimesele lugemisele eriti suurt tähelepanu. Ta ütles:

«Ma omistan esimestele muljetele peaaegu otsustava tähtsuse. Vähemasti minu isiklikus praktikas on alati nõnda: see, mida ma esmakordselt tunnen — head või halba — avaldub lõppude lõpuks tingimata minu loomingu, ja kuidas mind ka ei juhitaks neist kõrvale, nad saavad võimuse. Neid võib täiustada või siluda. Hävitada neid ei saa...»⁷

Muljet, mille saame näidendi esimesel lugemisel, ei tohi muidugi ilma kontrollimata arvestada. Hiljem töö juures võib tekkida teosest teisi arusaamisi, mis näitavad, et esimene mulje ei olnud õige.

Näitejuht peab oma esimest muljet teose kohta kontrollima ka sel teel, et ta hästi hoolega tähele paneb, millise mulje saavad osatäitjad selle näidendi esimesel lugemisel.

Näidendi esialgsel lugemisel avaneb näitejuhile kõigepealt teose *süžee* (sündmustik), kuna teised elemendid, eriti aga tegelaste karakteristika ja teose ideelis-temaatiline olemus vajavad tavaliselt hoopis põhjalikumat uurimist. (See ei pruugi alati nõnda olla. Väga palju sõltub teose keerukusest ja näitejuhi individuaalsusest.)

Pärast näidendi teist või kolmandat läbilugemist tuleb hakata otsima vastust järgmistele küsimustele:

1. Kus toimub näidendi tegevus?

Näiteks A. Kitzbergi «Libahundi» tegevus toimub Lõuna-Eestis Halliste kihelkonnas orjaaegses talus ja selle ümbruses.

⁷ К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, Ежегодник Московского Художественного театра 1948, стр. 304.

2. Mis aastal ja millisel aasta- ning päevaajal toimub tegevus?

«Libahundi» tegevusajaks näiteks on autori poolt määratud XIX sajandi algus. Esimese vaatuse tegevus toimub hilisel talveõhtul, teise vaatuse tegevus kümme aastat hiljem, kevadisel pühapäeval enne lõunat, kolmanda vaatuse tegevus jaaniõhtul jne.

3. Millised sündmused toimuvad näidendis? Missugused neist on põhilised ja missugused kõrvalisema tähtsusega?

«Libahundi» esimeses vaatuses näiteks on põhiliseks sündmuseks see, et kirikutulbas surnuks pekstud «nõia» ja «libahundi» tütar Tiina põgeneb ema hukkumise õhtul huntide eest ja satub Tammaru tallu, kus teda kaastundest kasulapseks võetakse.

Kõrvalisema tähtsusega sündmuseks aga on see, et Mann veerib «esimest peatükki», et hundid tungivad õue jne.

4. Millest tekib näidendi intriig, draamatiline konflikt ja kuidas see kulgeb?

«Libahundis» näiteks on esimene vaatus teosele *sissejuhatauseks* ehk *ekspositsiooniks*, sest siin ei ole veel peategelaste — Tiina, Mari ja Marguse — vahel mingit intriigi, nad on alles lapsed.

Draamatiline konflikt algab kümme aastat hiljem, teose teises vaatuses, kus Mari, kes kuulab Marguse ja Tiina omavahelist jutuajamist pealt ja saab teadlikuks nende armastusest, paiskab armukadeduse hoos Tiinale näkku, et see on libahunt. Tiina mõistab, et teda ähvardab sama saatus, mis hävitas ta ema, ja satub ahastusse...

5. Millised tegelased on vastaspoolteks?

«Libahundis» näeme selgesti kaht leeri: ühel pool on Tiina ja teisel pool Mari, Tammaru peremees ja perenaine, vanaema ning osa rahvast jaanitule juures. Margus püüab Tiinat kaitsta, kuid osutub selles jõuetuks.

Näidendi sisu jutustamine. Selleks et näidendit lavastada, peab näitejuht eelkõige põhjalikult tundma teose süžeed (sündmustikku).

Et kergemini ja täpsemalt meelde jätta näidendis toimuvaid *sündmusi* ja nende *täpset järjekorda*, peab näitejuht näidendi sisu *oma sõnadega ümber jutustama* ja selle lühidalt *üles kirjutama*.

See ei ole nii kerge ülesanne, nagu esiteks paistab. Kuid sellest tööst on näitejuhil väga palju kasu ja sellepärast tuleb see töö tingimata ning ausalt ära teha.

Kuidas peab näitejuht näidendi sisu ümber jutustama?

Näitejuht loeb näidendi mitu korda läbi ja süveneb tähelepanelikult teoses esinevatesse sündmustesse, veel ja veel kord üle lugedes neid stseene, mille sisu ühekorraga ei saanud selgeks. Siis hakkab ta täpses järjekorras paberile märkima teoses esinevaid põhisündmusi, milledest sõltub teose konflikt, tegevuse areng. Ümberjutustus peab kokkuvõtlikult ja konkreetsetl edasi andma iga olulisema episoodi põhisisu nõnda, et sellest selguks kogu teose sündmustiku põhikavand ja üksikute episoodide täpne järjekord.

See töö on siis valmis, kui *näitejuht suurepäraselt tunneb kõiki näidendis toimuvaid sündmusi ning nende järjekorda ja teab täpselt, kuidas üks või teine näidenditegelane sellest või teisest näidendi episoodist osa võtab.*

Edaspidi, töötades kollektiiviga, tuleb näitejuhil ka osatäitjatega läbi viia selliseid näidendi sisu ümberjutustamisi.

5. TÄIENDAVA MATERJALI UURIMINE.

Selleks et õigesti ja põhjalikult mõista teatava draamateose sisu ja vormi, ei jätku ainult sellest, et näitejuht hoolega uurib teost ennast. Ta peab hoolega koguma ka *täiendavat materjali*, mis aitaks lähemalt tundma õppida seda elu, mida näidendis kujutatakse. Kuidas see sünnib?

Kui näitejuht on näidendi sisu hoolega läbi uurinud, siis peab ta tingimata lugema ka antud näidendi autori teisi teoseid, et selgitada selle kirjaniku suhtumist ellu ja mõista tema loomingulist palet. Väga kasulik on tutvuda ka autori loomingu kohta ilmunud kriitiliste artiklitega, mis valgustavad tema loomingu ideelis-kunstilist olemust.

Edasi peab näitejuht *koguma materjali* ja võimalikult mitmekülgselt tundma õppima seda elu ja neid eluprobleeme, mida näidendis käsitletakse. Sellest on vähe, kui näitejuht tunneb hästi kõiki neid elunähtusi, mida kirjanik oma näidendis peegeldab, ainult teoses esineva materjali põhjal. Et näidendi sisu sügavalt mõista ja selle põhiideed publikule õigesti edasi anda, on vaja, et näitejuht ja näitlejad tunneksid neid probleeme, mida teoses lahendatakse, palju laiemalt ja mitmekülgselt, kui seda võimaldab keskenduse ning tihenduse printsiibil loodud näidendi süžee.

Sotsialistliku realismi meetod, nagu esimeses peatükis nägime, nõuab kunstnikult tegelikkuse tõetruud, ajaloolis-konkreetset kujutamist selle revolutsioonilises arenemises. Seepärast peab näitejuht sügavalt tunnetama seda *aega* ja *tegelikkust* (keskkonda, olustikku), kus toimuvad näidendi sündmused.

Näiteks E. Vilde romaani «Mahtra sõda» dramatiseeringu tegevus toimub 1858. aastal ja tegevuspaigaks on Mahtra vald Harjumaal. A. Jakobsoni draama «Elu tsitadellis» sündmustik toimub Nõukogude Eestis 1944. a. suvel, linnas, professor Miilase majas. A. Hindi näidendi «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» tegevus sünnib 1946. a. suvel suurtest keskustest kaugelolevas Tagaranna kalurikülas.

Kuidas saab näitejuht neist lavateostest anda õigeid ja sügavalt läbituntud lavastusi? Ainult sel teel, et ta *põhjalikult* tundma õpib mitte ainult lavastatavat teost, vaid ka seda *konkreetset ajaloolist olustikku*, milles arenevad näidendi sündmused. Näitejuht peab hästi tundma *klassivõitluse käiku antud ajajärgul* ja mitte ainult aimama, millised on näidendi ühe või teise tegelaskuju klassihuvid, vaid täpselt tundma ning mõistma kõiki neid elunähtusi, mida kirjanik teoses on kujutanud.

Kui näitejuht lavastab näidendit, mis peegeldab *tänapäeva ja nõukogude tegelikkust*, siis peab ta hästi tundma, kuidas tuleb suhtuda näidendis käsitletud probleemidesse Kommunistliku Partei poliitika seisukohalt, kes seab nõukogude kunsti ette ülesande sügavalt ning tõetruult peegeldada kommunismi ehitamist ja nõukogude inimeste elu ning tööd.

Samuti peab näitejuht põhjalikult tundma seda *keskkonda, olustikku*, kus toimub näidendi tegevus.

Näiteks E. Ranneti näidendi «Südamevalu» lavastamisel peab näitejuht hästi teadma meie kolhooside ja masinatraktoriijaamade tööd. ajavahemikus juuli 1952 — august 1955. J. Smuuli näidendi «Atlandi ookean» lavaletoomisel ta peab tundma meremeeste ja kalurite elu heeringatraalereil, kes käivad Norra mere põhjaosas heeringaid püüdas. Kui näitejuht ei ole selle eluga, mida näidend kujutab, teoses antud ajal otseselt kokku puutunud, peab ta uurima vastavat kirjandust ja kõnelema inimestega, kes seda elu ja aega tunnevad.

Veelgi keerulisem on näitejuhi ülesanne, kui ta töötab

mõne *klassikalise teosega*, kus peegeldub ammu möödunud päevade elu.

Näiteks E. Vilde «Mahtra sõda» dramatiseeringut lavastades peame hästi tundma eesti talurahva elu ning ühiskondlikke probleeme 1858. aastal ja selgesti teadma, kuidas teose sisu lahti mõtestada marksistlik-leninliku kunsti-teooria valgusel.

Klassikaliste teoste lavastamisel tuleb näitejuhil tavaliselt palju vaeva näha, et vastava kirjanduse ja muu materjali kaudu näidendis antud ajastut, elunähtusi ning olustikku põhjalikult tundma õppida.

Lavastustes vajaliku *välise külje* (dekoratsioonide, lavamööbli, kostüümide, grimmi jne.) selgitamiseks on alati kasulik, kui näitejuht tutvub vastava illustreeriva materjaliga — maalide, gravüüride, fotode jms., mis iseloomustavad näidendis kajastatud ajastut. Suurt abi annab ka vastavate kinofilmide vaatamine.

6. LAVASTUSPLAAN.

Lavastusplaani (režiiplaani) koostamine on teine etapp näitejuhi ettevalmistavas töös näidendi lavastamisel ja selle juurde võib näitejuht asuda alles siis, kui ta on ammendavalt sooritanud näitejuhi ettevalmistava töö esimese etapi, milleks oli näidendi analüüs.

Lavastusplaani juurde asudes peab näitejuht hästi tundma:

- 1) näidendi autorit ja tema loomingut;
- 2) näidendi saamislugu ja ajastut ning olustikku, mida teos peegeldab;
- 3) näidendi peateemat ning põhiideed ja samuti ka kõrvalteemasid ning nende ideid;
- 4) näidendi tegelaste karaktereid ja nende tegevuse eesmäärke;
- 5) näidendi süžeed ja kompositsiooni;
- 6) näidendi žanri ja
- 7) *ta peab oskama täpselt ümber jutustada näidendi sisu.*

Näitejuht ei saa oma lavastusele ise valida ideelis-temaatilist alust, tegelaskujusid ja süžeed. Need on juba kirjaniku poolt loodud selles draamateoses, mida näitejuht

hakkab lavastama. Näitejuhile jääb ainult võimalus kirjaniku poolt antud teose teemat, ideed, tegelaskujusid ja süžeed *tõlgitse* da lavakunstiliste väljendusvahendite kaudu.

Seepärast on näitejuhi loomingu aluseks *lavastusplaan* (etenduse projekt) ehk, nagu seda teisiti nimetatakse, *näitejuhi eksplikatsioon* (käsitlus), mis kogumina hõlmab *lavastuse ideelise lahenduse ja kogu näitejuhiliku teose tõlgitsuse (interpretatsiooni)*.

Kuidas kujuneb lavastuse idee?

Näitejuhi loominguulise töö aluseks etenduse kujundamisel on tema *lavastuse ideeline lahendus*.

Nii nagu näitekirjanikul on näidendi kirjutamisel aluseks teatav *idee*, millele alluvad näidendis kõik sündmused ja tegelaskujud, samuti peab ka näitejuhil lavastuse loomisel olema aluseks *lavastuse idee*, millele tuleb allutada nii näitlejate loomingu kui ka kogu lavastuslik töö.

Mis on lavastuse idee?

Tuleb küsida: *mida tahab näitejuht selle lavastusega oma vaatajaskonnale ütelda? Ja vastus sellele küsimusele ongi antud lavastuse idee.*

«See, milleks, mille nimel ma tegutsen, — niihästi näidendi tegelasena kui ka kaasaegse teatri näitlejana, on meie kunsti põhialus,» ütleb Stanislavski. «Selle aga, milleks, mille nimel, määravad alati ära autori-näitekirjaniku ideaalid ja võrdsel määral selle epohhi ideaalid, milles elavad ja loovad niihästi autor kui ka näitleja.»⁸

Kuidas kujuneb lavastuse idee?

Lavastuse idee tekib ja kujuneb näitejuhil nende mõtete ja tunnete põhjal, mida temas tekitab antud näidendi ideelis-emotsionaalne sisu, ja sõltub sellest, *kuidas näitejuht on teosest aru saanud*, millisel määral ta on vaimustatud näidendi ideelis-temaatisest alusest, tegelaskujudest, teose süžeelisest ülesehitusest jne.

Näitejuhil on lavastuse loomise juures alati üks põhieesmärk: *võimalikult sügavalt avada näidendi ideelis-emotsionaalne sisu ja viia see lavakunstiliste vahendite kaudu kõige ilmekamal kujul vaatajani*.

⁸ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 310.

K. Stanislavski nõudis Moskva Kunstiteatri noortelt näitejuhtidelt, et nad «lavastaksid näidendi suure inimliku idee jaoks, idee jaoks, mis tänapäeval oleks tarvilik tuhandeile inimestele, kes tulevad teie etendusele».⁹

Seejuures on vähe idee *mõistmisest* ja *läbielamisest*, on vaja veel teha «autori idee oma ideeks ja osata ta *kehas-tada* ääretult õigesse lavalisse kujusse.»¹⁰

Lavastuse idee määramisel peab näitejuhile olema täiesti selge, *milliseid mõtteid ja tundeid ta tahab vaatajas ära-tada, mille üle ta tahab teda sundida järele mõtlema, mida armastama ja vihkama panna.*

Lavastuse ideeline lahendus on vahetult seotud teose *pealisülesande ja läbiva tegevusega.*

Mis on pealisülesanne ja läbiv tegevus?

K. Stanislavski ütleb teatrikunsti kohta: «See on säärane kunst, milles on olemas *pealisülesanne* ja *läbiv tegevus*. Halb kunst aga on, kus ei ole pealisülesannet ega läbivat tegevust.»¹¹

Mis on etenduse pealisülesanne? K. Stanislavski õpetab: «Kirjaniku tundmuste ja mõtete, tema unistuste, piinade ja rõõmude edasiandmine ongi etenduse pealisülesanne.»¹²

Ja edasi ütleb ta: «Lev Nikolajevitš Tolstoi püüdis kogu eluaeg enesetäiustamise poole, ja paljud tema teosed on võrsunud sellest seemnest, mis ongi nende pealisülesandeks.

Anton Pavlovitš Tšehhov võitles labase ja väikekodanliku elulaadi vastu ning unistas paremast elust. Võitlus selle elu eest ja selle poole püüdmine said paljude tema teoste pealisülesandeks.

Kas te ei tunne, et geeniuste säärased suured elueesmärgid võivad näitlejale saada loominguliselt erutavaks, kaasakiskuvaks ülesandeks ja et need võivad enda poole tõmmata kõiki näidendi ja rolli üksiklõike.»¹³

⁹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 401.

¹⁰ Sealsamas, lk. 503—504.

¹¹ В. Топорков, К. С. Станиславский на репетиции, «Искусство», Москва 1950, стр. 194.

¹² K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 419.

¹³ Sealsamas, lk. 420.

Kõneldes pealisülesandele nimetuse leidmisest, ütleb Stanislavski:

«Oletame, et me mängime Gribojedovi komöödiat «Häda mõistuse pärast» ja et näidendi pealisülesanne määratletakse sõnadega: «Tahan püüelda Sofia poole». Näidendis on palju tegevust, mis säärast nimetust õigustavad.

Halb on, et säärase tõlgenduse puhul omandab näidendi peasuund — ühiskondlik-paljastav suund — juhusliku, episoodilise tähenduse. Kuid võib «Häda mõistuse pärast» pealisülesannet määratleda nendesamade sõnadega «tahan püüelda», — kuid mitte Sofia, vaid isamaa poole. Sel puhul tuleb esiplaanile Tšatski palav armastus Venemaa, oma rahvuse, oma rahva vastu.

Seejuures omandab näidendi ühiskondlik-paljastav suund tähtsama koha ja kogu teos muutub oma seesmise mõtte poolest kaalukamaks.

Kuid näidendit võib veel süvendada, kui pealisülesanne määratletakse sõnadega: «Tahan püüelda vabaduse poole!» Kui näidendi kangelasel on säärane taotlus, siis paljastab ta vägivallatarvitajaid palju karmimalt ja kogu teose tähendus ei ole enam isiklik, üksikisiku-pärane, nagu esimesel juhul, kui peamiseks liiniks oli armastus Sofia vastu, ega ka kitsalt rahvuslik nagu teise variandi puhul, vaid lai, üldinimlik.»¹⁴

Sellest kõigest on lihtne järeldada, et *etenduse pealisülesanne* printsipiaalselt ei erine *lavastuse ideest* ja vastab samuti küsimusele: mida tahab näitejuht selle lavastusega (resp. etendusega) vaatajaskonnale ütelda.

Mõned teatritegelased on püüdnud näidata, mille poolest pealisülesanne erineb teose (mitte lavastuse) ideest. Nii näiteks kirjutab B. Zahhava: «Väidetakse, et pealisülesanne on seesama, mis ideegi. See pole õige. Kui see nii oleks, miks siis Stanislavskil tekkis vajadus leiutada uus termin? Pealisülesanne on see, mille pärast kunstnik tahab juurutada oma ideed, see, mille poole kunstnik lõppude lõpuks püüab, pealisülesanne on tema kõige püham, kõige kallim, kõige olulisem soov, pealisülesanne on kunstniku ideeline aktiivsus, tema sihikindlus, tema võitlus talle lõpmata kallite ideaalide ja tõdede kinnitamise eest.

Oletame, et mingi näidendi idee seisneb selle kinnitamises, et uus paratamatult võidab kommunistliku ehitustöö

¹⁴ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 423—424.

selles või teises lõigus. Kuid see tore idee pole veel pealisülesanne. Aga autori püüdlus oma loominguga osa võtta võitlusest uue eest, tema kirglik unistus kommunismist kui eesmärgist, mille lähendamine moodustab tema loomingu ja elu mõtte maa peal, — vaat see on tõepoolest pealisülesanne.¹⁵

Seega pole K. Stanislavski õpetus pealisülesandest mitte üksnes loomingu ideelisuse nõudmine näitlejalt, vaid see on peale selle ka veel tema ideelise aktiivsuse nõudmine, mis on kunsti ühiskondlik-ümberkujundava tähtsuse põhialuseks.»¹⁶

Etenduse pealisülesanne on alati seotud *läbiva tegevusega*.

Mis on läbiv tegevus? Selleks et mõista, mis on *läbiv tegevus*, peame kõigepealt teadma, mida me üldse tähis-tame sõnaga *tegevus*.

Psühholoogia õpetab, et inimese praktiline tegevus on seostatud, on üksteisest tulenevate *tegude* süsteem, kusjuures tegudeks nimetatakse üksikuid *käitumise akte*, mis läh-tuvad teatud motiividest ja on suunatud kindlale *eesmärke* või *ülesandele*.

Näiteks inimene istub laua juurde, võtab paberi, asetab selle lauale, võtab siis täitesulepea ja hakkab kirjutama.

Siin sooritab inimene rea tegusid kindla eesmärgiga — kirjutada kiri. Motiiviks, mis teda ajendab seda kirja kirjutama, on tarve, s. t. inimese poolt tuntud vajadus seda kirja kirjutada.

Võtame nüüd järgmise näite: Jaan istub oma toas laua juures, siis tõuseb, läheb avatud akna juurde ja tõmbab selle kinni, seejärel paneb selga uue ülikonna, väljub toast ja läheb oma käitise klubisse. Seal ootab ta oma sõpra ja kui sõber saabub, küsib ta temalt mootorratast endale kasutamiseks.

Sellest näeme, et igal Jaani teol (käitumise aktil) on oma kindel eesmärk: Jaan tõusis ja sulges akna sellepärast, et otsustas ümber riietuda. Ümber riietus ta sellepärast, et otsustas minna klubisse. Klubisse läks ta sellepärast, et seal kohtuda sõbraga. Sõpra ta ootas sellepärast, et temalt küsida mootorratast.

¹⁵ Teose idee ja lavastuse idee ei pruugi alati olla adekvaatsed. A. S.

¹⁶ «Т е а т р» 1953 № 2, стр. 112—113.

Kui võtame aga kogu toimingute rea, mis Jaan sooritas, siis võime öelda, et kõik need üksikud käitumise aktid (sulges akna, riietus ümber, läks klubisse, ootas sõpra) teostas Jaan järjekindlalt ühe *põhieesmärgi* saavutamiseks — et saada sõbralt mootorratast. See pürgimus sundis teda sooritama kõiki loetletud toiminguid, see *läbis kogu tema tegevuse* ja sellepärast me võime seda nimetada *läbivaks tegevuseks*.

Jätkame nüüd Jaani toimingute ahelat ja oletame, et Jaan sai sõbralt mootorratta, millega ta sõistis kodukoahoosi, et külastada oma pruuti, keda ta väga armastab.

Kas rahuldab meid nüüd veel endine läbiv tegevus — Jaani püüdlus saada mootorratast? Ei rahulda. Me mõistame, et Jaani püüdlusel saada mootorratast oli eesmärgiks: *külastada pruuti*, keda ta väga armastab. Järelikult Jaani toimingute rea läbivaks tegevuseks oli külastada pruuti ja pealisülesandeks — armastus.

K. Stanislavski väidab: «Rolli . . . igakülgset tundmaõppimisel selgub pealisülesanne, mille pärast on loodud näidend ja selle tegelased.

Kui loomingulise püüdluse tõeline eesmärk on mõisteta vaks saanud, tormavad kõik ajendajad ja elemendid seda teed mööda, mille autor on ära märkinud, *ühise lõpp- või peaeesmärgi poole*, s. t. pealisülesande poole.

Seda näitleja-rolli psüühilise elu ajendajate tegevuslikku, seesmist püüdlust, mis kulgeb läbi kogu näidendi, nime tame oma keeles . . . *näitleja-rolli läbiv tegevus.*»¹⁷

Tuleb meeles pidada, et näidendis on igal tegelasel oma *pealisülesanne*, s. o. põhieesmärk, mida ta näidendi tegevuse käigus püüab saavutada, ja *läbiv tegevus*, s. o. peamine võitluse käik, mis on suunatud selle põhieesmärgi (pealisülesande) saavutamiseks.

Aga näidendit lavastades ei saa näitejuht piirduda ainult iga üksiku tegelase pealisülesande ja läbiva tegevuse tähistamisega, vaid ta peab määratlema ka kogu *näidendi (etenduse) pealisülesande ja läbiva tegevuse*.

Kui vaatame A. Hindi näidendit «Kuhu lähed, seltsimees direktor?», siis näeme, et seal kalakombinaadi direktor Tiudur Jögel ja kõik rannainimesed — peale Tõnis Hoopkauba, kes laseb end eksitada vastasleeri, ja Tõnise Jaagupi, kes teeb, «mis ülemus käsib» — taotleavad ühist ees-

¹⁷ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 426.

märki: *demokraatlikku tööstiili kalurite ühistus*, sest nad on veendunud, et see kindlustab kalureile õnneliku elu. Seega osutub selle näidendi läbivaks tegevuseks *võitlus nõukogude demokraatliku tööstiili eest*.

Selles näidendis esineb aga ka maskeeritud nõukogude korra vaenlane Harald Lauer, kes vaenust nõukogude võimu vastu võõrutab ühistu esimehe Tõnis Hoopkauba demokraatlikust tööstiilist ja pöörab tema meele rahvavaenuliku ainujuhtimise teele. Nii kujuneb nende tegevus näidendi läbivale tegevusele *vastutegevuseks*.

Seega ühed tegelased teostavad näidendi *läbivat tegevust*, teised aga näidendi *läbivat vastutegevust*. Nende huvid põrkavad kokku ja sellest tekib näidendis *võitlus, konflikt*.

*

Lõpuks toome näitena K. Stanislavski poolt kindlaks määratud läbiva tegevuse Moskva Kunstiteatris N. Gogoli «*Surnud hingede*» lavastuses.

Selles lavastuses Tšitšikov, kohates pealinna odavas restoranis Hoolekande Nõukogu sekretäri, kuuleb Nikolai-aegsete ametnike hulgas toimunud kelmuslikust võttest müüa ja pantida surnud hingi, s. o. surnud orje, kes pole veel revisjonikirjadest kustutatud ja keda arvestatakse mõisnike omandiks alles elavaina. Selline surnud hingede ostmine aadlikuna andis talle võimaluse arvestada paberil tema omandiks teatud arvu pärisorje-talupoegi.

Teatavasti jagati tol ajal Hersoni kubermangus mõisnikele tasuta maad, kui nad neid asustasid keskkubermangudest väljaviidavate talupoegadega. Omades dokumenti, mis kinnitab, et teataval aadlikul on nii ja nii palju sunnimaisi talupojahingi, võis Hersoni kubermangus saada tasuta mitusada tessatini maad, ning siis võis mõisnik selle pantida Hoolekande Nõukogus ja saada kautsjoni 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 vaa-

teile elule ja oma huvidele, tahab rikastuda ja panna alust oma karjäärile.

Nüüd vaatleme igaüht neist mõisnikest üksikult, kellelt Tšitsšikov ostab surnud hingi.

Manilovile see tehing annab võimaluse näidata end Tšitsšikovile parimast küljest, tuua esile oma iseloomu oma-duse kogu täiuse. Ta räägib oma naisele Lizankale heast muljest, mille ta oli saanud tutvudes Pavel Ivanovitš Tšitsšikoviga, õigupoolest mõistes, et «sõprus», mis sigines tema ja Tšitsšikovi vahel, tekkis sellest, et ta tasuta loovutas viimasele surnud hinged; Manilovi arvamus järgi see «sõprus» viib tema heaolu suurenemisele, tema muutub meelepäraseimaks naabriks Tšitsšikovile ja harituimaks inimeseks tolle «seltskonnalõvi» Pavel Ivanovitši silmis.

Sobakevitšile on surnud hingede müük kasutoovaks tehinguks. Ta vabaneb tarbetust rämpsusust, mille eest tuleb kroonule maksta, ja saab selle eest veel raha pealegi. Järelikult osutuvad surnud hinged tollele tugevale ja arvestavale peremehele tema heaolu tõstmiseks vajalikuks.

Müües surnud hingi Tšitsšikovile rahuldab Pljuškin oma kirge — ihnsust. Kohtumine Tšitsšikoviga, 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 kõigel sellel, mis peitus tema organiseerimatus ja ebatavaliselt segases loomuses. Talle olid naudinguks need päevad, kui surnud hinged viisid ta kokku Tšitsšikoviga. Nozdrjov mõtles algul, et ta võis surnud hingede läbi võita kaardimängus või kabes, aga siis nägi ta, et surnud hingede abil võib Tšitsšikovile teha sigaduse, hävitada tema karjääri.

Korobotškale avasid surnud hinged veel ühe sissetulekuallika tema pisikeses majapidamises. Kui ta «odavalt», või nagu ta ise räägib, «kolm-kord-odavalt», müüs Tšitsšikovile 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. Stanislavski, seades lavale «Surnud hingede» etendust, määratles jutustamises osalistega läbiva

tegevuse järgmiselt. 30-ndate aastate Nikolai-aegsel Vene-
maal levib taud. See taud on — surnud hinged. Igaüks
nakatub sellest individuaalselt, omamoodi: mõisnikud taha-
vad rikastuda või kindlustada oma karjääri, Tšitsikov
tahab samuti rikastuda ja jõuda heaolu tipule.

Ühe stseeni läbiva tegevuse määratlemiseks toome järg-
mise näite. Võtame samast etendusest «Surnud hinged»
pildi Sobakevitši juures. Tšitsikovi ja Sobakevitši läbiv
tegevus on kaubelda kahtlase kaubaga. Tšitsikovil on taot-
luseks võimalikult odavamalt osta surnud hingi, ja sel ees-
märgil kasutab ta mitmesuguseid vahendeid ja abinõusid.
Sobakevitši püüdeks on võimalikult kallimalt müüa surnud
hingi, ja sellest tingitult on temal teised vahendid ja erine-
vad värvingud oma eesmärgi saavutamiseks. Selle läbiva
tegevuse arenemises möödub stseen Sobakevitši juures.

Sobakevitši osa läbivaks tegevuseks on tulunduslikult
ära kasutada kohtumisi inimestega, avaldamata oma kavat-
susi. Konkreetselt — tema hoiak Tšitsikovi suhtes: kohtu-
des Tšitsikoviga kuberneriga juures piduõhtul ja temaga tut-
vudes ajab ta temaga juttu selleks, et selgusele jõuda, kes
on Tšitsikov ja kuidas viimane võib talle kasulik olla; ent
oma osa tekstis ta seda ei räägi, vaid jutustab ametnikest
ja kubernerist. Dialoogi resultaadina ta aga veendub, et
Tšitsikov on kelm, ent temale siiski kasulik, — missugu-
seks otstarbeks, see pole talle veel mitte täiesti selge.
Stseenis enda pool mõisas püüab Sobakevitš Tšitsikovi
otseteed ära kasutada, soovides müüa kahtlast kaupa. Ja
lõpuks õhtusöögil kuberneriga majas, võttes osa üldisest jutu-
ajamisest ja teades, mida Tšitsikov temalt ostis, ei reeda ta
millegagi ei ennast ega ka Pavel Ivanovitši, vaid jätkab
sõbralikult vestlust temaga, kuigi teab, et Tšitsikov on
kelm.¹⁸

Episoodid ja nende ülesanded.

Mis on episood?

Episoodiks nimetatakse üht või teist niisugust lüli kir-
jandusteose süžee sündmuste ahelas, millel on enam-vähem
omaette tähtsus.

¹⁸ V. Sahnovski, Näitejuhtimine, RK «Ilukirjandus ja Kunst»,
Tallinn 1947, lk. 145—148.

Näiteks A. Kitzbergi «Libahundi» I vaatust võiks lahutada järgmisteks episoodideks:

1. Mann veerib.
2. Hundid tungivad õue.
3. Peremees ja sulane jutustavad, kuidas kiriku juures «nõida» ja «libahunti» nuheldi.
4. Kirikutulbas surnuks pekstud «nõia» laps tuleb Tammaru tallu.

Selleks et tööprotsessis näidendiga näitejuht võiks teose süžee (sündmuste ahela) järkjärgulise lahtimõtestamise teel täpsustada näidendi tegevuse kulgu ja selgemini määratleda üksikute sündmuste mõtet, kasutatakse režiikunsti praktikas säärast võtet, et *kogu näidend lahutatakse episoodideks ehk näitejuhi lõikudeks*.

Ulatuslikumas draamateoses jaotab näitekirjanik juba ise kogu teose sündmustiku suurteks lõikudeks — vaatusteks ja piltideks. Selle osa näidendi sündmustikust, mis areneb igas vaatuses või pildis, jagab lavastuse näitejuht nüüd omakorda veel väiksemateks osadeks — *episoodideks*.

Episoodide ehk näitejuhi lõikude määramisel lähtub näitejuht näidendi tegevuse arengujoont määravaist *peasündmustest*.

Näiteks «Libahundi» II vaatust võiks jagada kolmeks näitejuhi lõiguks:

1. Tiina tegevus rästiku ja oravaga.
2. Tiina ja Marguse armastuse avastamine.
3. Mari süüdistab Tiinat libahundiks käimises.

Olgu märgitud, et see lõikude piiritlus siin on toodud näitena ja sellega ei ole sugugi öeldud, et «Libahundi» II vaatus tuleb jagada tingimata kolmeks lõiguks. Ei. Neid võib siin määrata vähem, aga ka rohkem. Kõik sõltub näitejuhist. Üks näitejuht eelistab võimalikult vähe ja seetõttu pikki lõike, teine jälle detailsemaid ja seetõttu lühemaid lõike.

Seepärast ei saa anda täpseid reegleid, et selles või teises näidendis on need või need näitejuhi lõigud. Tuleb ainult silmas pidada, et näidendi lõikudeks lahutamine aitaks võimalikult ilmekalt välja tuua *näidendi ja lavastuse ideed, mitte aga lavastuse üksikuid detaile*.

Näitejuht peab iga episoodi puhul põhjalikult mõtlema: milleks on näidendis see või teine sündmus ja mida peab lavastus sellega vaatajale ütleva.

Selle otsustamises: mida ma tahan antud episoodiga

vaatajale öelda (millist mõtet väljendada, milliseid emotsioone äratada), seisabki näitejuhi ülesanne, kui ta tegeleb näitejuhi lõikudega.

Olgu aga rõhutatud, et iga episoodi puhul peab näitejuht kõigepealt kindlaks määrama, *mis antud lõigus sünnib*, ja alles siis otsustama, kuidas ta hakkab selles lõigus toimuvat sündmust (või sündmusi) lavakunstiliste vahenditega väljendama, s. t. mis ta tahab sellega vaatajale öelda.

Määrates näidendis tegevuse lõike, on väga kasulik anda igale lõigule ka oma eri *nimetus* või pealkiri. See tähendab, et tuleb leida selline lühike sõna või lause, mis selgesti iseloomustab selles lõigus toimuva tegevuse olemust.

Lõikude määramisel peab näitejuht samuti otsustama, millised on *pealülid*, mis viivad tegevust edasi või mis kõige eredamalt avavad teose idee või tegelaste iseloomu, ja millised on teisejärgulised lõigud, pealõikude abilised, mis tihti moodustavad ainult peategevuse tausta.

Lõikude määramisel tuleb ära märkida ka nn. *ideoloogilised rõhud*. Selleks peab näitejuht näidendi tekstist leidma kohad, mis kõige selgemini väljendavad teose ideed, ja need alla kriipsutama kas pauside abil, näitlejate intonatsiooniga või tegevusega.

Lõpuks tuleb meeles pidada, et näidendi sündmustik lahutatakse lõikudeks ainult selleks, et näitejuhil ja näitlejatel nende abil oleks kergem töötada. Kui aga lavastus on valmis, siis ei tohi vaataja kunagi märgata, kus üks lõik lõpeb ja teine algab, vaid tegevus peab kulgema katkestamatu arenemisjoonega. Selleks peab näitejuht hoolega tähele panema, et *üleminekud* ühelt lõigult teisele oleksid usutavad.

Nii nagu kirjanik näidendi süžee ülesehitamisel hoolitseb, et teose sündmuste ahelas side üksikute episoodide vahel oleks loomulik ja põhjendatud, nii tuleb ka näitejuhil silmas pidada, et isegi kõige järsemal lõigu muutumisel peab kõik järgnev olema eelnevast esile kutsutud, sellest orgaaniliselt välja kasvama.

Näidendi tegelaste iseloomustus.

Nagu juba märkisime, on teatrikunsti põhiliseks iseärasuseks see, et näitleja peab näitelaval *taaslooma elava inimese (oma lavakuju) iseloomu (kuju karakteri) ja tema käitumise*.

Mis on iseloom (karakter)?

Sõnaga «iseloom» tähistatakse inimese psüühiliste põhiomaduste kogumit, mis vajutab pitseri kõigile tema tegudele ja toimingutele. Tundes inimese iseloomu ei ole raske ette näha, kuidas ta käitub ühes või teises olukorras.

Isiksuse psüühilisi omadusi, millest koosneb iseloom, nimetatakse *iseloomujoonteks*. Selliseid iseloomujooni nagu mehisus, ausus, töökus, kohusetruudus, tagasihoidlikkus jne. hindame alati kui *positiivseid*, teisi — argus, laiskus, salalikkus, valelikkus, vastutustundetud, hooplevus jne. — kui *negatiivseid*.

Iseloom avaldub *eesmärkides*, mida inimene endale seab, ja samuti ka vahendites ning *viisides*, mille abil ta neid eesmarke taotleb. Engelsi sõnade järgi iseloomustab inimese isiksust mitte ainult see, *mida* ta teeb, vaid ka see, *kuidas* ta seda teeb.

Inimese iseloomu määramisel tuleb kõigepealt arvestada:

1) *isiksuse psüühilist põhistruktuuri*, mille moodustavad kas sellised positiivsed iseloomujooned nagu mehisus, ausus, printsiipiaalsus, järjekindlus, distsiplineeritus, aktiivsus jne., või niisugused negatiivsed iseloomujooned nagu argus, autus, printsiibitus, järjekindlusetus, distsipliinitus, passiivsus jne.;

2) *kuidas ta suhtub teistesse inimestesse*: omastesse ja lähedastesse inimestesse, seltsimeestesse töö, tuttavatesse, võõrastesse jne.; siia kuuluvad sellised jooned nagu seltsivus või sellele vastandlik joon — endassesulgumine, avameelsus või kinnisus, siirus või valelikkus, peenetundelisus või jämedus jne.;

3) *kuidas ta suhtub iseendasse*: kas teda iseloomustab enesest lugupidamise ja väärikuse tunne või alandlikkus ja usu puudumine oma jõusse; mõnel inimesel on esiplaanil egotsentrism (kalduvus hoida tähelepanu keskuses alati iseennast ja oma elamusi) ja egoism (enesearmastus ja omakasupüüdlikkus), teistel aga isiklike huvide allutamine kollektiivi huvidele;

4) *kuidas ta suhtub oma tööülesannetesse*; siia kuuluvad: algatusvõime, püsivus, töökus, kohusetruudus, täpsus jne. või laiskus, raskuste kartmine, kergemeelsus jne.

Nii nagu me tegelikult elus inimese iseloomu üle otsustame tema tegude järgi, *nii tuleb ka näidendis tegelase karakteri üle otsustada eelkõige tema tegude põhjal, milles kõige täielikumalt avaldub iseloomu olemus.*

Näidendi autor ei ava aga kunagi oma tegelaste iseloomu individuaalset rikkust ainult otsese iseloomustuse kaudu, vaid see nähtub peamiselt nende elust, tegevusest ja suhtumisest tegelikkuse mitmesugustesse nähtustesse, nende arvamustest, elamustest ja tundmustest.

Seepärast peab näitejuht, nagu ülalpool juba mainisime, näidendi teksti uurides hoolega tähele panema ja endale kõik korralikult välja kirjutama, mis teose tegelasi iseloomustab.

Ta peab silmas pidama, mis ütleb autor antud tegelase kohta oma seletustes või remarkides. Ta peab hoolega jälgima ja analüüsima tegelaste tegusid ja käitumisjoont, peab tähele panema, mida kõneleb tegelane endast ise või mida kõnelevad temast teised.

Nende andmete põhjal peab näitejuht hästi tundma mitte ainult tegelase «praegust elu», s. t. tema tegevust näidendi raamides, vaid ta peab suutma ette kujutada ka antud tegelase minevikku ja selle põhjal koostama tema täieliku *biograafia*.

Näidendi tegelast iseloomustades tuleb kõigepealt selgusele jõuda, missugune on antud tegelase *maailmavaade ja poliitiline ideaal ja mil määral on tema tegevus ühiskonnale kasulik või kahjulik*.

Olgu märgitud, et alati pole sugugi kerge otsustada, kas teatav tegelane näidendis on ühiskonnale kasulik või kahjulik. Sageli ilmneb, et ka positiivne tegelane teeb vigu ja näib ühiskonnale kahjulikuna, ent lõpuks siiski avaneb tema õige olemus.

Üheks selliseks näiteks on A. Hindi näidendis «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» teose peategelane Tõnis Hoopkaup. Ta on alguses väga tubli kalurite ühistu esimees, laseb ennast siis osavasti maskeeritud nõukogude korra vaenlase poolt eksiteele viia, ent lõpuks leiab siiski jälle tee omade juurde.

Kui tegelase *sotsiaalne iseloomustus* on leitud, määrab näitejuht selle kaju need iseloomujooned, mis pole tingitud kaju ühiskondlikust seisundist. Ühe ja sama klassi esindajad võivad omada väga erinevaid individuaalseid omadusi. Kapitalist, näiteks, võib olla ilus või inetu, tark või rumal, hea või kuri, lahtise või kinnise iseloomuga jne. — see kõik ei muuda tema sotsiaalset ilmet. Need tunnused annavad tegelaskujule värvi, mitmekesisust näitleja mängu, kuid ei muuda selle mängu sisulist joont.

Tegelase *individuaalsete iseärasuste* määramisel peab näitejuht arvestama, et iga inimene kujutab endast omapä-rast isiksust ja erineb paljudes oma eluavaldustes tundu-valt teistest inimestest.

Põhiline, mis määrab iga üksiku inimese käitumise ja hingelaadi iseärasused, on tema *ühiskondlik olemine*: tema sotsiaalne seisund, elukutse, töö iseloom, huvid, moraalne pale, ideaalid jms.

Peale selle avaldavad inimese käitumisele mõju ka tema *bioloogilised* iseärasused, tema kehaehitus, vanus, tervis-lik seisund jne.

Väga selgesti märkame inimeste iseärasusi ka nende *tem-peramendis*, mis avaldub:

1) *psüühiliste protsesside kulgemise kiiruses*, mille järgi ühed inimesed osutuvad oma toiminguis ja tegevuses ela-vaiks ja liikuvaiks, teised — pikaldasteks ja väheliiku-vaiks;

2) *psüühiliste protsesside tugevuses*, intensiivsuses, mille järgi ühed inimesed on järsud ja energilised oma tegevus-es, teised — pehmed, loiid;

3) *tundmuste ehk emotsioonide erutuvuse iseloomus*, mille järgi ühed on rahulikud, külmad, teised — ägedad, tulised;

4) *meeleolude vaheldumises*, mille järgi ühed inimesed on püsivad ja tasakaalukad, teised — muutlikud ja tasa-kaalutud.

Seda kõike peab näitejuht arvestama näidendi tegelase karakteri koostamisel.

Edasi tuleb täpselt ära määrata:

1) *mille eest tegelane näidendis võitleb*, s. o. tema *pealis-ülesanne* ja

2) *kuidas ta eesmärgile läheneb*, s. o. tema *läbiv tegevus*.

Iga *tegelaskuju läbiv tegevus*, nagu juba märkisime, sõl-tub selle tegelase suhtumisest *kogu näidendi läbivasse tegevusse*.

Kui näitejuht on näidendi läbiva tegevuse ja vastutege-vuse kindlaks määranud, siis peab ta *tähistama näidendi kõigi tegelaste suhtumised läbivasse tegevusse*. Tuleb sel-gesti piiritleda, missugused tegelased juhivad näidendi läbi-vat tegevust ja missugused teostavad vastutegevust. Igal näidendi tegelaskujul on oma kindel seisukoht näidendi läbiva tegevuse suhtes ja see peab olema selge nii näite-juhile kui ka näitlejaile.

Ülalpool märkisime, et A. Hindi näidendi «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» pealisülesandeks on nõukogude inimeste õnnelik elu ja läbiva tegevuse moodustab võitlus demokraatliku tööstiili eest. Kui vaatame selle teose positiivseid tegelasi Tiudur Jögelit, Pime-Juhanit, Lautri Peetrit jne., siis näeme, et nende kujude pealisülesanne ja läbiv tegevus igati ühtib kogu näidendi pealisülesande ja läbiva tegevusega, sest ka nemad töötavad ja võitlevad nõukogude demokraatia eest.

Näidendi negatiivne kuju Harald Lauer aga on nõukogude korra vaenlane ja võitleb kogu näidendi läbivale tegevusele vastu. Järelikult on selle kuju pealisülesandeks nõukogude inimeste elu rikkumine ja läbivaks tegevuseks võidelda nõukogude demokraatliku tööstiili vastu.

Mõnikord on *näidendi läbiva tegevuse järgi liiga raske* või koguni võimatu kindlaks määrata mõne *tegelaskuju läbivat* tegevust. Sel juhul tuleb koostada selle kuju tegevuse ja püüdluste kohta stsenaarium (kirjeldus etteastete järjekorras) ja seada endale küsimus: *mis see tegelane näidendis teeb ja milline on tema taotluste eesmärk?* Vastus, mille me sellele küsimusele leiame, ongi selle tegelaskuju läbiv tegevus ja pealisülesanne.

Ühes tegelaskuju pealisülesande ja läbiva tegevuse määratlemisega tuleb tunda õppida ka tema *vahekorda* (suhteid antud teose teiste tegelastega ja ümbruskonnaga).

A. Hindi näidendi «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» puhul näiteks peame mõistma, kuidas Hoopkauba Tõnis suhtub igasse selle näidendi tegelasesse ja kogu ümbruskonda, milles toimub teose tegevus. Samuti peame teadma ka seda, kuidas teised tegelased suhtuvad temasse jne.

Näidendi tegelaskujude vastastikuste *suhete* kindlaks määramine on näitejuhi töös eriti oluline, sest kogu edaspidine töö kujude loomisel oleneb eelkõige sellest, kuidas me mõistame nende mitmesuguseid vahekordi teiste tegelastega ja ümbruskonnaga.

Edasi peab näitejuht hästi tähele panema tegelaskujude *arenemist* (muutumist) näidendis. Tavaliselt muutub iga kuju näidendis esinevate sündmuste mõjul sel või teisel määral ja sellega koos muutuvad ka tema suhted teiste tegelastega.

Näiteks A. Hindi näidendis «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» arvestab kalurite ühistu esimees Tõnis Hoopkaup näidendi alguses juhatuse otsust, kui see tema enda

tahtmisega ei ühti, ja ütleb: «Juhatuse otsus on käsk, seda tuleb täita...» Hiljem aga, kui ta satub nõukogude korra vaenlase mõju alla, tähendab ta juhatuse enamiku poolt vastuvõetud otsuse kohta halvakspanevalt: «Mingisugune mass tambib oma tahtmise peale...»

Sellest nähtub, et näidendi tegelaste vastastikused suhted, mis me näidendi algul kindlaks määrame, ei ole mitte püsivad, vaid nad on ainult lähtekohtadeks (tegevuse algul), millest algab kujude arenemine.

Teeme lõpuks lühikese kokkuvõtte sellest, *mida peab sisaldama iga näidendi tegelase iseloomustus*:

1. Väljakirjutused näidendi tekstist: a) mis ütleb autor antud tegelase kohta oma remarkides, b) mis ütleb tegelane enda kohta ise ja c) mida kõnelevad temast teised.

2. Näidendi teksti andmete põhjal koostatud tegelase «praegune elu», s. t. kogu tema tegevus antud näidendi ulatuses.

3. Näidendi andmete ja näitejuhi fantaasia abil loodud tegelase täielik biograafia, oletatavad põhjused, millest oleb tema iseloom.

4. Tegelase pealisülesanne, s. o. tema tegevuse põhieesmärk, mille eest tegelane näidendis võitleb.

5. Tema läbiv tegevus, s. o. kuidas ta eesmärgile läheb.

6. Tema suhted näidendi teiste tegelastega ja ümbruskonnaga.

7. Tegelase ühiskondlik seisund, tema elukutse, töö iseloom, moraalne pale jne.

8. Tema hingelaadi põhiolemus, kuidas ta suhtub teistesse inimestesse, iseendasse ja oma töökaaslastesse.

9. Tema temperament.

10. Tema bioloogilised iseärasused (kehaehitus, vanus, tervislik seisund jne.).

Osade jaotamine.

Enne kui näitejuht asub tööle osatäitjatega, tuleb tal veel lahendada tähtis ülesanne: ta peab valima näidendi tegelaskujude jaoks sobivad osatäitjad. Osade õnnestunud jaotamine tagab suurel määral kogu lavastuse õnnestumise ja seepärast peab näitejuht selle ülesande sooritama põhjaliku kaalumisega.

Lugedes draamateose teksti hakkab näitejuht tahtmatult mõtlema, kes tema kollektiivi liikmetest võiks mängida üht või teist osa (rolli) selles näidendis. Üldiselt peetakse õigeks, et näitejuht kõigepealt täiesti iseseisvalt, ilma et ta kollektiivi liikmetega nõu peaks, vaatleb igaüht neist, kellele ta kavatseb anda selle või teise osa, ja kaalub oma kujutluses, kuidas see osatäitja võiks antud osa lahendamisega toime tulla. Kui ta aga on jõudnud juba otsusele, siis võib ta ka osatäitjatega nõu pidada ja võimaluse korral arvestada nende arvamusi.

Mida põhjalikumalt näitejuht tunneb oma kollektiivi, seda vähem tekib tal osade jaotamisel eksimusi. Osade ümbervahetamine pärastises tööprotsessis on isetegevuslikus näiteringis küllaltki segav ja tänamatu ülesanne. Vajaduse korral peab seda aga siiski tegema.

Aluseks osade jaotamisel on osatäitja isikliku «materjali» kõrvutamise osa materjaliga, s. o. nende omadustega, mida peab omama näitejuhi poolt läbimõeldud näidendis vajalik tegelaskuju. Ühest küljest tuleb siin arvestada osatäitja seesmisi, psüühilisi iseärasusi (iseloom, temperament, mõistus, emotsionaalsus jne.), teisest küljest tema väliseid, füüsilisi omadusi (hääl, nägu, silmad, kehakuju, vanus, liigutused jne.).

Õnnelik juhus on muidugi see, kui osatäitja seesmised psüühilised iseärasused ja tema välimus kõigiti ühte sobivad näitejuhi poolt mõeldud kuju iseloomu omadustega ja välimusega, kui näitleja on selle kuju jaoks «nagu loodud». Kui aga teatava kuju jaoks üks osatäitja sobib oma iseloomu omaduste poolest, teine aga välise kujuga, siis tuleb näitejuhil otsustada esimese kasuks.

Osade jaotamise puhul peab aga näitejuht hoolega silmas pidama, et ühetaolisi tegelaskujusid (tüüpe) ei mängiks alati ühed ja samad osatäitjad. Isetegevuslike näiteringide praktikas on küllalt juhtumeid, et näiteks osatäitja A. mängis ühes näidendis väga hästi heasüdamliku vanataadi rolli, ja nüüd annab näitejuht talle samalaadilisi osi ka teises, kolmandas... ja kümnendas näidendis. See soodustab osatäitmises stampide kujunemist — ühtede ja samade mänguvõtete kordumist, mis pidurdab näitleja loomingulist kasvu. Näitejuht peab korraldama tööd nõnda, et iga näiteringi liige saaks mängida võimalikult erinevat laadi osi, kusjuures siiski on silmas peetud iga tegelase eeldusi ja võimeid.

Peaosade peale on soovitav määrata kaks kuni kolm osatäitjat, võimaluse korral aga teine koosseis kogu näidendi jaoks. See on kasulik õppe-kasvatuslikust küljest ja nii võib vältida etenduse või proovi nurjumist mõne osatäitja puudumise või haigestumise puhul.

Lavapildi kavandamine.

Kui näitejuht on õppimisele võetud näidendi sisuliselt läbi töötanud ja selgusele jõudnud, kuidas seda teost idee-
lis-kunstiliselt tõlgitseda, siis peab ta ka mõtlema, kuidas kujundada selle lavastuse välist külge. Ta peab teadma, et etenduse väline režii — lava dekoratsioonid, mööbel ja butafooria, sobiv valgustus, heli- ja müraefektid, aga samuti ka tegelaste kostüümid, grimm ja parukad, näitlejate liikumine laval jne. — avaldab suurt mõju vaatajale ja aitab tõhusalt kaasa näidendi ideelise sisu väljatoomiseks.

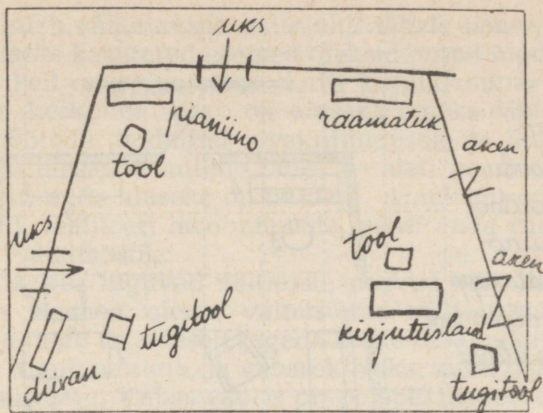
Näitejuhi esimene põhilisem töö lavastuse välisrežii kujundamisel on *lavapildi põhiplaani* projekteerimine ja *misanstseenide* (tegelaste paigutuste ja liikumiste korralduse) läbimõtlemine.

Mis on lavapildi põhiplaan ehk näitejuhi lavaplaan, nagu seda tavaliselt nimetatakse?

Näitejuhi lavaplaaniks me nimetame õiges mastaabis vähendatud *põhijoonist näitelava pörandapinnast*, millele on joonestatud *antud lavapildi pörandapind* (näitlejate mängusektor ja sektor, kuhu on asetatud tagaseina dekoratsioon perspektiivselt ülesehitatud kaugustega) ja märgitud kõik *dekoratsiooniesemete paigutused* ning *mööbli* jne. *asukohad*.

Seda lavaplaani ei tohi näitejuht niisama kuidagi mälu järgi paberile visandada. Kui näitejuht koostab ainult mingi umbkaudse lavapildi põhiplaani (vaata joonis) ja märgib sellele ebamääraselt mööbli ja mänguks vajalike esemete asukohad, arvestamata nende õigeid mõõtmeid, siis seisab ta lavaproove alustades kurva tõsiasja ees, et vajalik mööbel ei mahu lavale vajalike distantsidega: tool jääb teatavaile käikudele ette, ümber laua on võimatu teha ettenähtud käike jne.

Kui näitejuhil ei ole veel täpselt vähendatud *põhijoonist* oma näitelava pörandapinnast, siis peab ta oma näitelava pörandapinna ära mõõtma ja selle järgi joonestama mas-



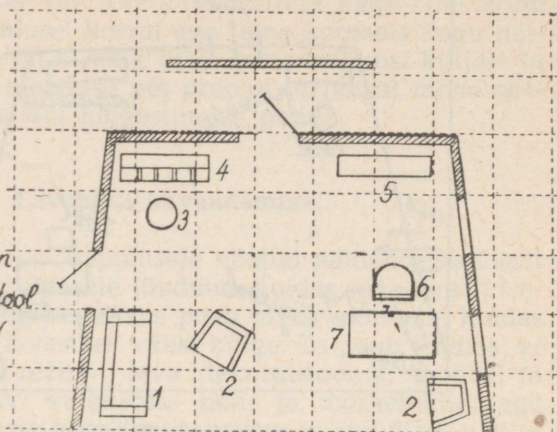
Umbkaudne lavapildi põhiplaan.

taabis vähendatud näitelava põhiplaani, mille järgi on võimalik määrata lavapinna õiget suurust, sofittide vahesid jne. Selle põhiplaani alusel joonestab ta nüüd täpse lavapildi põrandapinna ja määrab ära, kui palju talle tegelikult jääb ruumi, kui dekoratsioonid on kohale paigutatud, kui palju lavapinda võtab enda alla mööbel, kui palju jääb tegelastele jne. (vaata joonis). Kasutades mastaabis vähendatud lava põhiplaani ja arvestades iga eseme ja tegelase jaoks tõeliselt vajalikku ruumi võib näitejuht oma näitelava põrandapinna (mängusektori) välja arvutada ja ära kasutada viimase kui veerandmeetri.

Isetegevuslike näiteringide näitejuhtidele valmistab tihti raskusi tõsiasi, et nende väikeste mõõtmetega näitelavadele ei saa kuidagi kõike seda ära mahutada, mida kirjanik on mõnes näidendi vaatuses või pildis lavasisustusena ette näinud. Näiteks A. Hindi näidendis «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» on esimese ja viienda pildi dekoratsioon autori poolt kirjeldatud järgmiselt: «Tagaranna kalasadam. Ees paremal pikad ridvad kuivama tõmmatud nootadega, vasakul vabesid võrkudega, rannamaju ja püünistekuuri nurk. Lava keskel merre ulatuv paadisild. Mere ja suvise, sügavsinise taeva taustal vasakul Nukarahu pank, paremal Kiihari pank.»

Sellise lavapildi kujundamine tekitab juba meie kutseliste teatrite näitelavadel ruumilisi raskusi, mis siis veel

- 1 - diivan
- 2 - tugitool
- 3 - klaveritool
- 4 - pianino
- 5 - raamatukapp
- 6 - kirjutuslaua tool
- 7 - kirjutuslaud



Täpsetes mõõtudes lavapildi põhiplaan.

rääkida väikelavadest, kus lava sügavus ja laius on tihti vaid 4—6 meetrit ja veel vähem. Kuidas siis sellisel juhul toimida? Ainus võimalus: kõik need ehitused ja esemed, mis lavale ei mahu, tuleb ära jätta ja lavapilt tuleb sisustada ainult nende ehituste ning esemetega, millede jaoks ruumi jätkub ja mis on tegevusega otseselt seotud.

Ei ole sugugi hädavajalik, et A. Hindi näidendis «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» esimese ja viienda vaatuse lavapildis oleks vasakul «rannamaju ja püünistekuuri nurk», nagu autori poolt on märgitud. Piisab, kui on ainult püünistekuuri nurk. Aga kui ka selle jaoks laval ruumi ei jätku, võib seegi ära jääda ja näitlejad, kes peavad minema püüniste-kuuri, lahkuvad lavalt vasakule. Samuti ei ole hädavajalik, et ees paremal oleksid «pikad ridvad kuivama tõmmatud nootadega» ja vasakul «vabesid võrkudega». Näitame neid ainult niipalju, kuipalju võimaldab lavaruum. Ja kui meil laval võrkude kuivama riputamiseks üldse ruumi ei jätku, jätame selle ära. On ju peale võrkude veel teisigi esemeid, millega saame edasi anda kalasadama miljööd. Ka autori poolt näidatud «lava keskel merre ulatuv paadisild» ei pea sugugi olema lava keskel, kui näitelava sügavus seda ei võimalda, vaid see tuleb asetada nõnda, nagu ruum seda lubab.

Edasi tuleb väikelavade näitejuhil tähele panna, et lava sisustamiseks kasutatud esemed oleksid antud õigeis mõõtmeis. V. Peil oma raamatus «Lava kujundamine» õpetab: «Inimese keskmine kasv on ainsaks õigeks lähtekohaks õigete mõõtude leidmisel lavakujundusele ja lavaesemetele. Olgu ülesanne milline tahes — alati peame lähtuma mastaabist, mille aluseks on näitleja. Ainult nii on võimalik õigesti, realiteeti moonutamata, edasi anda ruumi, kus hargneb sündmustik.

Sektoris, kus liiguvad näitlejad, peavad kõik dekoratsioonid ja esemed olema valmistatud näitleja mastaabis. Näitelava tuleb mõtteliselt jagada kahte ossa: mängusektori, kus liigub näitleja, ja vabasektori, kuhu näitleja liikumine ei ulatu. Vabasektoris on perspektiivselt üles ehitatud kaugustega võimalik anda lavapildile vajalikku avarust ja kaugust.»¹⁹

Siin ei tohi meid sugugi heidutada see, kui autori poolt ettenähtud ehitusi ja esemeid pole võimalik lava väiksuse tõttu täies ulatuses esile tuua. Suhteliselt õiges mastaabis antud üksik detail mõjub vaatajasse kindlasti paremini kui elumaja, mille räästas küünib näitleja õlani. Vaataja saalis loob ise laval olevast õigemõõtmelisest detailist endale kujutluse vastavast tervikesemest või ehitisest. Sellega olemegi saavutanud ülesande vajaliku lahenduse.

Näitejuht peab hästi läbi kaaluma ka selle, kuidas ta asetab lavale mööbli ja muud mänguks vajalikud esemed. Tuleb lähtuda sellest, et iga laval olev ese peab näitlejat abistama ja talle pakkuma kõige mitmekesisemaid võimalusi tegutsemiseks. Näitejuht peab ette nägema, milliste esemete ümber toimub näidendi sündmustiku peamine tegevus, ja need mängupunkti asetama nõnda, et nad oleksid kogu vaatesaalist hästi näha. Kui näiteks tegevustiku tulipunkt keerleb kirjutuslaua või sohva juures, siis tuleb need esemed paigutada võimalikult nähtavale, mitte aga peita kuhugi nurka või lava sügavusse.

Kui näiteringi juures töötab ka lavakujundaja, siis võtab lavapildi kavandamisest osa nii näitejuht-lavastaja kui ka lavakujundaja ja lavapilt valmib nende mõlema tihedas koostöös. Igal juhul peab aga lavastajal-näitejuhil enne misansteenide juurde asumist olema selge, millised reaalsed

¹⁹ Voldemar Peil, Lava kujundamine, Eesti NSV Teatriühingu väljaanne, Tallinn 1955, lk. 8.

sed võimalused on tal kasutada nii näitelava pörandapinna, dekoratsioonide kui ka lavasisustuse (mööbli jne.) suhtes.

Lavapildi kavandamisel tuleb silmas pidada, et dekoratsiooni ja lavasisustuse põhiline ülesanne on aidata näitlejal vaatajale edasi anda näidendi sisu ja ideed.

Lavapilt peab looma vaatajais kujutluse näidendi sündmuste tegevuskohast ja ühtlasi aitama iseloomustada näidendi tegelaskujusid. Kui me laval näeme näiteks A. Jakobsoni «Elu tsitadellis», siis peame prof. Miilase eluruumidest saama pildi, mis meid aitab mõista selle maja elanike maitset, iseloomu, harjumusi jne.

Aga tõepärase ja ilmeka lavapildi loomine ei ole vajalik ainult vaatajate jaoks. Veel rohkem vajab seda näitleja. Tema ju tegutseb selles lavapildis, puutub oma mängus füüsiliselt kokku nende esemetega, istub ja toetub neile, võtab neid kätte jne. Mida usutavam ja õigem on dekoratsioon ja lavasisustus, seda rohkem soodustab see näitleja loomingut ning võimaldab luua väljendusrikkaid misanstseene.

Koos lavapildi kujutamisega tuleb näitejuhil ette näha ka lavapildi valgustus, vajalik mööbel, optilised ja heliefektid jne.

Selle kõige kohta leiavad meie isetegevuskollektiivide näitejuhid tulusaid nõuandeid Voldemar Peili raamatust «Lava kujundamine».

Misanstseenide planeerimine.

Sõna *misanstseen* tuleb prantsuse keelest (*mise en scène*) ja sellega tähistatakse teatritöös *tegelaste asetust* ja liikumiste korraldust laval igal antud momendil, nende suhtumist üksteisesse ja ümbritsevatesse esemetesse.

Näiteks Ed. Vilde komöödia «Pisuhänd» esimese vaatuse algul kõneleb Vestman Sanderiga ja nõuab, et «sehkendus peab nädala lõpuks valmis olema». Siis siseneb Matilde ja noomib Vestmanit: «Papa, sa ei tohi Ludvigi meeoleu rikkuda, ta peab oma romaani kallal töötama.» Vestman vastab temale ja väljub. Matilde alustab kõnelust Sanderiga jne.

Nii näeme iga näidendi sündmuste käigus üksteisele järgnevaid olukordi, mis tulenevad näidendi tegelaste tegevusest ning moodustavad laval vastavad misanstseenid.

Oma lavakuju luues kasutab näitleja kõiki tema kasutuses olevaid ilmekuse vahendeid, nagu häält, miimikat, žeste ja liikumist. Ta kasutab neid orgaaniliselt, loomulikult ja usutavalt, nagu elus, ja annab vaatajale edasi oma lavakuju sisemise seisukorra, tema elu ja taotlused.

Näitleja peab laval alati olema ilmekas. Mitte ainult siis, kui ta kõneleb oma teksti, vaid ka siis, kui ta kuulab partneri kõnet, ja üldse kogu aja, kui ta viibib laval. *Selleks vajab näitleja õigeid ja ilmekaid misanstseene.*

Tuleb meeles pidada, et iga misanstseeni aluseks on alati näitleja poolt selgesti arusaadud *ülesanne*, mida ta teostab oma sisemises või välises tegevuses. Selleks peab näitleja teadma: 1) kust ja millal (tegevuse aeg) ta tuleb, kui ta teatavas stseenis ilmub lavale, 2) mida ta laval teeb ja milleks ta seda teeb (mida ta taotleb) ja 3) miks ja kuhu ta lavalt lahkub.

Ükski näitleja asend või liikumine ei tohi laval olla juhuslik. Näitejuht peab alati lähtuma tegelaste käitumisest ja kõnelustest ja iga misanstseen peab olema loogiline ning põhjendatud. Samasuguse reeglipärasusega nagu näitejuht ehitab näitleja sisemiste elamuste struktuuri, peab ta näitlejaile leidma ka vastavad välised asendid ja liikumised. Näitlejate põhjuseta kõndimised ja ainult «elava liikumise» pärast laval käikude sooritamine on täiesti lubamatu. Misantseenide kunstiline väärtus oleneb nende *loomulikkusest, loogilisusest, ilmekusest ja lihtsusest.*

Näitejuhtide praktikas eksisteerib misanstseenide leidmiseks kaks menetlust: 1) näitejuht leiutab ja mõtleb iseseisvalt kõik misanstseenid valmis, märgib need režiiraamatusse ja näitab teose *seade- ehk arranžeerimisproovil* näitlejaile täpselt kätte, kus keegi asetseb, kuhu ta läheb jne., 2) näitejuht juhib seadeproovil näitlejate tööd nõnda, et tegelane oma suhtlemises partneriga teatavate ülesannete täitmisel käitub selliselt, nagu talle näib kõige loomulikuma võtta üks või teine asend, teha see või teine käik jne. See asend või käik, mis niiviisi harjutusel leitakse ja fikseeritakse, osutubki tööprotsessis väljakujunenud misanstseeniks.

Nende menetluste kohta tuleb märkida järgmist. Kui näitejuhil enne seadeproovile minekut on valmis kõik misanstseenid ja ta neid seal näitlejaile täpselt kätte näitab, siis vähendab see tublisti näitlejate vaeva ja teose arran-

žeerimine (misanstseenide kindlakstegemine näitlejaile) läheb hoopis kiiremini kui teise talitusviisiga, kus näitejuht koos näitlejatega alles otsib misanstseene. Selle menetluse puuduseks aga on see, et näitlejad võtavad näitejuhi poolt juba ette valmis planeeritud asendid ja liikumised omaks, ilma et esineks *loomingulisi* otsinguid, mis oleksid tingitud näitleja individuaalsusest ja tema isiklikust suhtumisest autori teksti.

Teine talitusviis, kus näitejuht seadeproovil otsib ja leiutab misanstseene koos näitlejatega, on sisuliselt kindlasti ainuõige. Kuid arvesse võttes, et isetegevuskollektiivides on sageli tegemist vilumata näitlejatega, ei saa ka seda talitusviisi meie näiteringidele alati soovitada täiesti puhtal kujul.

Nagu praktika on näidanud, annab enamiku näiteringide töös kõige tõhusamaid tulemusi nende kahe menetluse vahepealne talitusviis, mis seisab selles, et näitejuht mõtleb enne seadeproovi küll kõik misanstseenid põhjalikult läbi ja märgib need ka režiiraamatusse, *kuid proovil ei dikteeri ta neid näitlejaile kui ainuõigeid, vaid tema poolt koostatud misanstseenide kava on ainult lähtekohaks, mida ta näitlejatega töötades edasi arendab ja näitlejaile vastavaks muudab.*

Varem valmismõeldud misanstseenid kergendavad suuresti näitejuhi tööd, kuid nad ei tohi teda aheldada, vaid näitejuhile peab alati jääma vajalik improviseerimise võimalus. On väga suur pahe, kui näitejuht muutub oma kabinetlike lahenduste vangiks ja hülgab uusi, õigemaid lahendusi, mis küpsevad proovidel ja lähevad lahku näitejuhi esialgsetest kavatsustest. Tuleb meeles pidada, et kujukad misanstseenid ei teki järsku, vaid neile eelneb tavaliselt rida kaalutlusi ja kavatsusi.

Kasutades vastavaid lavakunstilisi tõekspidamisi võib tänapäeva näitejuht-lavastaja misanstseenide loomisel võtta omaks väga mitmesuguseid printsiipe. Üks seadus aga on vankumatu: *kõik, mis laval sünnib, peab olema publikule näha ja kuulda.* Julge ja andekas näitejuht võib teose režiilisel rakendamisel toimida kõige omapärasemalt, kuid seda seadust ei tohi hüljata. Sest seda, mis laval ei ole nähtav ja kuuldav, ei ole seal ka publiku jaoks olemas.

Misanstseenide loomisel tuleb näitejuhil eelkõige silmas pidada, et alati leiaks vajalikul määral esiletoomist mitte ainult näitleja kõne, vaid ka näitleja miimika ja žest.

Väga oluline on, et näitleja oma esimesel etteastel saaks ilmuda publikule nähtavale enam-vähem täie palgega ja seega ennast kohe maksma panna nii sõna kui ka oma kujuga. Eriti aga tuleb silmas pidada, et vaatajale oleks hästi näha ja kuulda kõik, mis toimub tegelastega tegevuse tähtsamail momentidel. Niihästi tegelase lavale tulek kui ka tema lahkumine lavalt tavalises näidendi tegevuse käigus on väga tähtis, ja seda ei tohi misantstseenide loomisel unustada.

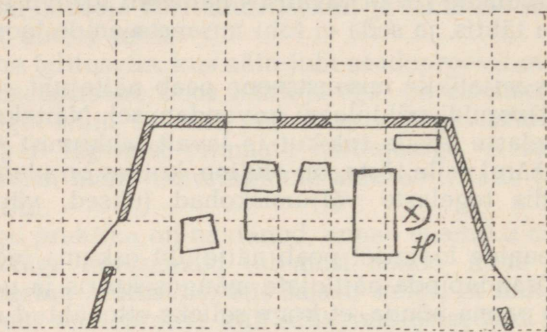
Näidendis vajalikke misantstseene peab näitejuht arvestama juba lavapildi põhiplaani kavandamisel. Näiteks selleks, et tegelaste lavale tulekut ja lavalt lahkumist saaks vajalikul määral esile tõsta, on oluline, kuidas on planeeritud lavapildis tegelaste väljumiskohad (uksed, väravad jne.).

Misantstseenide loomisel peab näitejuht oskama jaotada lavapildi pörandapinda näitlejate mängusektoris ja näitlejad liikuma panna nõnda, et kogu selleks ettenähtud ruum leiaks antud näidendi vaatuses või pildis kasutamist ega esineks samalaadiliste misantstseenide asjatut kordamist. Kui näiteks lavapildis toa pörandapind on 6 meetrit lai, siis ei sobi, kui näitejuht laseb näitlejail selles ruumis kogu vaatuses või pildi mängida ainult ühel lava äärel 2—3 meetri piirides, ilma et selleks oleks erilist põhjust. Samuti ei mõju hästi, kui näiteks kaks näitlejat, kes istusid laua juures või sohval ja tõusid üles, veidi hiljem istuvad jälle täpselt samadele kohtadele. Mõnikord on see vajalik, kuid üldiselt tuleb seda vältida. Iga misantstseen, mis kordub samade tegelastega, muutub igavaks, eriti kui see sünnib ühes ja samas vaatuses või pildis. Ühe sõnaga: misantstseenid peavad olema elulised, huvitavad ja usutatavad.

Misantstseenide üleskirjutamiseks kasutab näitejuht režii- raamatusse köidetud puhtaid lehti, kuhu ta teeb vastavad märkused. Iga vaatuses või uue pildi alguse juurde joonestab näitejuht kõigepealt lavapildi põhiplaani ja märgib sellele tegelaste asendid. Edasi läheb töö järgmiselt: näidendi teksti kohale, kuhu kuulub märkus, tõmbab näitejuht sõnade vahele püstjoone või nurga ja kirjutab selle juurde järjekorranumbri. Siis märgib ta kõrvalolevale puhtale lehele sama numbri ja kirjutab sinna juurde misantstseeni plaani, s. o. tegelaste asendid või nende liikumised ja muu vajaliku. Tegelase algasend märgitakse väikese ristikesega (x) ja selle juurde kirjutatakse tegelase nimetäht. Siis tõm-

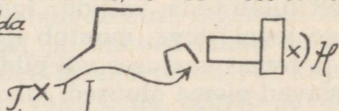
Kolmas pilt

1. episood: Tormikahjud. Kes on süüdi?

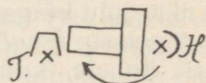


L¹ H. istub laua juures ja loob arvelaual arvurind kokku. Jääb siis mõneks hetkeks liidia laulu kuulama ja ümisesel oma repliigi kerge irooniaga

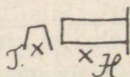
L² T tormab suure hooaga erikuusest sisse, viskab toolile ja lausub lihidalt, kuid raskelt läbi! Tema intonatsioonist tunneme, et see mees oskab ka raskustega võidelda



L³ H. tõuseb, astub lähemale, teeskleb õnnetusest osavõttu, kuid tegelikult... (H. alltekst ja teine plaan)



L⁴ H. toetub laua najale



L⁵ H erilise tähelepanuga. uurivalt

KOLMAS PILT

Eelmise pildi dekoratsioon — Tagaranna kalurite ühistu juhatuse tuba-kantselei. Eelmise pildi sündmustest on möödunud umbes kuu aega. Varasügise õhtu. Väljas lõõtsub pikade hinguste kaupa tugev tormijärgne tuul. Hämardub.

1 HARALD (istub kirjutuslaua taga ja lööb arvelaual arvusid kokku; kõrvaltoast kostab Liidia tasane nukrutsev laul: „... juba langevad lehed (sügis on kätte jõudnud), tule tagasi sa!“; raamatupidaja tõstab pea ja ümiseb): Läheb ka käest õige narriks!

2 TÕNIS (südvestris, säärsaabastes, vihmakuues, mille hõlmad eest lahti, tormab suure hooga uksest sisse ja viskub toolile): Läbi!

3 HARALD: Mõlemad?!

TÕNIS: Hull! Mõlemad — kuhu ma siis julgeksin enam minna. Kiigari panga all lõi ainult muda täis, muud häda pole midagi, aga Pikasääre nukas — puhas töö!

HARALD: Midagi ei jäänud järele — kõik viis minema?

TÕNIS: Paar paelakaltsu, see on see Pikasääre nukas alles jäänud varandus.

4 HARALD (ohkab): Siis on tõesti hull lugu Ühistul mitmesaja tuhande rublane kahju. 5 Ega inimestega olnud õnnetusi?

TÕNIS: Paljuneks seal puudu jäi, et Priidu pidi sisse jääma. Sai teine uuesti kuunarile tiritud

Näide, kuidas misantseeni üles kirjutada.

matakse selle ristikese juurest nool, mis näitab, kuhupoole tegelane liigub ja kus ta peatub. Tegelaste istumised, tõusmised, pöördumised jne. peab näitejuht kirjutama vastavate sõnadega, nagu seda tuleb teha ka kõigi pikemate seletustega.

Proovidel peab näitejuht nõudma, et ka näitlejad kirjutaksid need misanstseenid, millega nad on seotud, oma osaraamatusse, et neid hiljem mitte unustada.

Näitelava paremat ja vasakut poolt arvestab näitejuht režiiplaani koostamisel saalist, sest tema asukoht proovidel on näitelava ees või publiku kohal. Näitleja aga märgib osaraamatusse oma käigud, arvestades omaenda asendit laval.

Kõik režiimärkmed tuleb režii- või osaraamatuissse kirjutada hariliku musta pliiatsiga, et neid vajaduse korral oleks kerge kustutada ja asendada uutega.

Ajaarvestus tööks kollektiiviga.

Enne kui näitejuht alustab tööd kollektiiviga, peab ta koostama enam-vähem täpse kava selle kohta, kuidas ta kavatseb näidendi lavastamiseks määratud aega kasutada, s. o. kui palju töötunde ta kulutab igale üksikule tööperioodile ja kui palju kogu lavastustöö lõpuleviimiseks.

Näitejuhi töö näitlejatega tuleb jagada nelja järku:

1. *Lauataguse töö periood* (lugemisproovid), kus osatäitjad ja näitejuht istuvad laua juures ja loevad ning analüüsivad näidendi teksti; siin lepitakse kokku pealisülesande ja läbiva tegevuse suhtes, selgitatakse iga tegelaskuju biograafia, karakter ning käitumise loogika jne.

2. *Etüüdide periood*, kus osatäitjad improviseeritud tekstiga etüüdide kaudu analüüsivad teost.

3. *Proovid misanstseenides* (tarastuses), mis toimuvad kas proovisaalis või näitelaval ilma dekoratsioonideta, kuid täpses tarastuses, ja kus määratakse kindlaks näitlejate tegevus misanstseenides ja viiakse küpsuseni nende lavakujude kehastamine.

4. *Eelpeaproovid* ja *peaproov*, mis toimuvad näitelaval täieliku dekoratsiooniga, mänguks ettenähtud mööbliga, kõigi vajalike rekvisiitidega jne. ning kus näitlejad on oma osa kohaselt rietatud ja grimeeritud.

Iga näitejuht määrab tööks vajaliku aja igale lavastusele

ja üksikutele prooviperioodidele muidugi lähtudes oma töömeetodist, teose nõudlikkusest ja kollektiivi kunstilistest võimetest. Kuid näitena esitame siin siiski kaks sellist ajaarvestust.

1. Ühevaatusliku näidendi puhul:

1) lavataguse töö periood	— 2 proovi à 3 tundi	— 6 tundi
2) etüüdide periood	— 5 " à 3 "	— 15 "
3) proovid tarastuses	— 10 " à 3 "	— 30 "
4) kaks eelpea- ja üks peaproov	— 3 " à 3 "	— 9 "
Kokku:	20 proovi	60 tundi

Peale selle tuleb vähemalt 15 proovile lisada keskmiselt à 20 minutit õppe- ja kasvatustööks, mis teeb kokku 5 töötundi. Seega kuluks ühevaatusliku näidendi lavastamiseks vähemalt 65 töötundi.

2. Kolme kuni nelja vaatusega näidendi puhul:

1) lauataguse töö periood	— 5 proovi à 3 tundi	— 15 tundi
2) etüüdide periood	— 10 " à 3 "	— 30 "
3) proovid tarastuses	— 25 " à 3 "	— 75 "
4) eelpeaproovid	— 3 " à 5 "	— 15 "
5) peaproovid	— 1 " à 5 "	— 5 "
Kokku:	44 proovi	140 tundi

Õppe- ja kasvatustööks tuleb vähemalt 30 proovile lisada à 20 minutit, mis teeb kokku 10 tundi. Niisiis kõik kokku 150 tundi.

Või arvatakse, et seda on palju? Ei ole! Isegi kutselises teatris, kus töötavad elukutselised näitlejad, kes ei ole mingi muu tööga seotud, vaid pühendavad kogu oma jõu näitekunstile, vajab uue lavastuse valmimine vähemalt 35—40 proovi ja 150—170 töötundi.

Isetegevusliku näiteringi deviisiks peab olema: *mitte võimalikult palju, vaid võimalikult häid lavastusi!*

Näitejuhi ajaarvestuse kava tööks kollektiiviga tuleb kirja panna kalendri järgi.

Näiteks:

- 1) lauatagused proovid — 2. jaan. kuni 15. jaanuarini,
- 2) etüüdide periood — 17. jaan. kuni 15. veebruarini,
- 3) proovid tarastuses — 17. veebr. kuni 18. aprillini,
- 4) kolm eelpeaproovi — 20. apr. kuni 26. aprillini,
- 5) peaproov — 28. aprillil,
- 6) esietendus — 1. mail.

Arvestades esimese eelpeaproovi tähtaega, peavad kostüümid, dekoratsioonid ja rekvisiit korras olema hiljemalt 15. aprilliks, et oleks võimalik õigeaegselt läbi viia *kostüümiproove* ja lavapiltide *monteerimise* ehk *tehnilisi proove* dekoratsiooni, valgustuse jne. seadmiseks.

7. LÜHIKOKKUVÕTE NÄITEJUHI ETTEVALMISTAVAST TÖÖST.

Meenutagem veel lühidalt neid ettevalmistusi, mida näitejuht peab tegema enne seda, kui ta alustab tööd kollektiiviga.

1. Näitejuht analüüsib näidendit.

- 1) Näitejuht loeb näidendit ja kogub andmeid teose autori ning ta loomingu kohta;
- 2) määrab kindlaks teose ideelis-temaatilise aluse, s. o. teose peateema ja kõrvalteemad, teose põhiidee ja teised ideed;
- 3) uurib näidendi süžeed ja kompositsiooni ja määrab ära teose žanri;
- 4) õpib näidendi sisu oma sõnadega ümber jutustama ja seda lühidalt üles kirjutama;
- 5) kogub ning uurib suure hoolega täiendavat materjali, mis aitab lähemalt tundma õppida seda elu, mida näidendis kujutatakse.

2. Näitejuht koostab lavastusplaani.

- 1) Näitejuht määrab kindlaks lavastuse ideelise lahenduse, etenduse pealisülesande ja läbiva tegevuse;
- 2) lahutab näidendi episoodideks ehk näitejuhi lõiku-

deks ja määrab ära, mida ta tahab iga antud episoodiga vaatajale öelda;

3) koostab näidendi tegelaste biograafia ja karakteristika, teeb kindlaks nende pealisülesande ja läbiva tegevuse ning selgitab tegelaskujude vastastikused suhted;

4) jaotab osad;

5) määrab kindlaks lavastuse välise kujunduse (lavapildi, plaanid, dekoratsioonid, valgustuse, heliefektid, kostüümid jne.);

6) kavandab misanstseenid;

7) koostab ajaarvestuse tööks kollektiiviga.

Oma lavastusplaani kirjapanemiseks valmistab näitejuht *režiiraamatu* (näitejuhi eksemplari), mis peab kajastama kogu näitejuhi ettevalmistavat tööd antud näidendi lavastamiseks, s. o. näitejuhi *eksplikatsiooni* (käsitlust), mis kogumina hõlmab lavastuse ja kogu teose näitejuhiliku tõlgitsuse (interpretatsiooni).

Näitejuhi kogu töö näidendiga kuni kohtumiseni näitlejatega omab ettevalmistavat tähtsust. Näitejuhi kavatsuste praktiline teostamine algab alles koostöös näitlejatega. Mida põhjalikumalt aga näitejuht oma senist ettevalmistustööd on teinud, seda suurema eduga võib ta nüüd asuda lavastuse tegelikule läbiviimisele.

See aga ei tähenda, nagu lõpeks senise ettevalmistava perioodiga näitejuhi iseseisev töö näidendi tekstiga. Nagu edaspidi näeme, seisab näitejuhi ees veel terve rida küsimusi, mille kallal ta peab enne ise töötama, kui võib nendega näitlejate ette astuda.

Vastavalt sellele tuleb tal ka oma lavastusplaani pidevalt täiendada, s. o. järjest üksikasjalisemalt välja töötada.

IV. NÄITEJUHI TÖÖ KOLLEKTIIVIGA.

1. NÄITLEJAMEISTERLIKKUSE PÕHIKÜSIMUSI.

Näitleja loomingu olemus.

Inglise suurim draamakirjanik William Shakespeare kirjeldab näitleja loomingut oma tragöödias «Taani prints Hamlet» järgmiselt:

«*Hamlet*: Kas pole hull, et siin see näitleja
võis luule, kire unekuju mõjul
nii painutada hinge oma tahtel,
et sellest kõik ta nägu kahvatas,
täis pisaraid ta silmad, ilme jahmund,
häälmurtud ja ta terve olek sobiv
ta kujutelmale? Ja kõik ei miski eest!
Hecuba eest!
Mis on tall' Hecuba või tema Hecubale,
et nutab tema pärast?»¹

Nende sõnadega on lakooniliselt, kuid väga tabavalt ise-loomustatud kogu näitlejakunsti olemust: näitleja võib (ja peab) luule, kire unekuju mõjul nii *painutada hinge omal tahtel*, et sellest kõik ta nägu kahvatab... ja *ta terve olek on sobiv ta kujutelmale*.

Näitleja loomingu olemus seisab *ümberkehastumises*, ja see algab siis, kui inimene kujutleb, et ta on saanud *selleks teiseks* (lavakujuks), keda ta kehastab, kui ta oma kujutlusega ühte sulab ning sellele vastavalt hakkab mõtlema, kõnelema ja liigutusi tegema, ühe sõnaga — *tegutsema*.

Suure vene füsioloogi I. Pavlovi määratluse järgi on näitleja kunst «inimese käitumise taasloomine lavalise väljamõeldise tingimustes».

¹ W. Shakespeare Taani prints Hamlet, RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn, 1946, lk. 68—69.

See määratlus ühtib täielikult K. Stanislavski nõudega: «Laval tuleb tegutseda. Tegevus, aktiivsus — sellel põhjendab draamakunst, näitlejakunst.»²

Teisal rõhutab Stanislavski: «Kuna iga näitleja peab looma laval kuju, mitte aga näitama vaatajale lihtsalt iseenest, siis on ümberkehastumine ja karakterisus tarvilikud...»

Teiste sõnadega, eranditult kõik näitlejad — kujude loojad — peavad ümber kehastuma ja olema karakterised.»³

Edasi kerkib meie ette ülitähtis küsimus: *kuidas toimub inimese käitumise taasloomine lavalise väljamõeldise tingimustes?*

Et seda mõista, on kõigepealt vaja teada, kuidas sünnib inimese tegevus ja käitumine reaalses elus.

Psühholoogia õpetab, et reaalses elus käitub inimene alati kooskõlas oma mõtete, kujutluste ja tunnetega, mis tal tekivad välise materiaalse maailma mõjutusel.

Skemaatiliselt võime inimese käitumist elus endale kujutleda järgmiselt:

1) mingi sündmus või tõsiasi avaldab mõju inimese meeleanorganitele;

2) selle mõjutuse tõttu tekivad inimese teadvuses need või teised mõtted ja tundmused ja

3) nende mõtete ja tunnete tulemusena, mis dikteerivad inimesele kindla otsuse, astub ta tegevusse ja sooritab teatava teo.

Igas inimese tegevuses ja käitumises võime ära märkida selle *välise* (füüsilise) ja *sisemise* (psüühilise) külje.

Kui inimene näiteks kavatseb minna üle raudtee ja näeb lähenevat rongi, siis rongi lähenemine on selleks väliseks sündmuseks, mis inimese meeleanorganite kaudu avaldab mõju tema teadvusele. Selle mõjutuse tulemusena tekib inimesel mõte, et ta võib sattuda rongi alla, ja see mõte sunnib teda peatuma, et oodata rongi möödumist. Kui aga inimesel oleks tekkinud mõte, et ta jõuab enne rongi saabumist raudteeliinist üle minna, siis ta ei peatuks, vaid kiirendaks sammu.

Mis on selles näites inimese tegevuse väliseks ja mis selle sisemiseks küljeks?

² K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 88.

³ Sealsamas, lk. 541.

Kõiki *füüsilisi toiminguid*, s. t. neid, mida inimene sooritab oma kehaga, füüsilise (lihaste) energiaga (läks, nägi rongi, peatus või astus kiiremini edasi), tuleb nimetada antud tegevuse väliseks küljeks.

Kõiki *psüühilisi protsesse*, s. o. aistinguid, tajusid, kujutlusi, mõtteid, tundeid jne., mis antud sündmuste mõjul tekitavad inimese teadvuses ja millede tulemusena ilmneb see või teine tahteline tegevus, me nimetame inimese käitumise *sisemiseks küljeks*.

Kui inimene ei oleks lähenevat rongi näinud, siis poleks temas tekkinud ka vastavat sisemist, psüühilist protsessi, s. t. hädaohtu tunnetamist. Ilma viimaseta aga poleks ta tarvitusele võtnud ettevaatusabinõusid, ei oleks seisma jäänud või kiiremini astunud.

See näitab, et inimese käitumise väline ja sisemine külg on lahutamatud ja moodustavad kokku ainsa terviku — *inimese psühhofüüsilise tegevuse*.

Kui näitlejal tuleks kehastada näidendi tegelast, kes raudteest üleminekul näeb lähenevat rongi, siis tema *keha* peab kujutama selle tegelase toimingute *välis* külge. Näitleja peab sammuma, peab nägema rongi ja vastavalt kas peatuma või kiiremini edasi liikuma. Samal ajal aga peab näitleja *psüühika*, tema *teadvus* läbi elama selle tegevuse sisemist külge, s. t. näitleja teadvuses peab tekkima mõte vajadusest: kas peatuda või minna kiiremini üle rööbaste.

Kui näitleja teadvuses ei teki ei seda ega teist mõtet, siis tal pole alust peatuda ega kiiremini astuda, sest ei see ega teine tegevus ei ole millegagi esile kutsutud, või nagu teatrikeeles öeldakse: «ei ole õigustatud». Kui aga näitleja sellegipoolest selle tegevuse sooritab, siis osutub see mehaaniliseks ja seega mitteveenvaks. Vaatajal on kerge mõista, millal näitleja tegutseb loomulikult ja millal tema tegevus on mehaaniline ning õigustamata.

K. Stanislavski ütleb: «... *Laval tuleb tegutseda — seesmiselt ja väliselt.*» Ja «... *lavaline tegevus peab olema seesmiselt põhjendatud, loogiline, järjekindel ja tegelikkuses võimalik.*»⁴

Sellest näeme, et *teatava lavakuju loomisest peavad üht-aegu osa võtma nii näitleja psüühika kui ka tema keha.*

Näitleja teadvuses peavad tekkima needsamad mõtted ja

⁴ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 88 ja 98.

tundmused, mida elab üle kujutatav näidendi tegelane. Näitleja keha aga peab sooritama kogu selle tegevuse, mille peab sooritama näidendi järgi kujutatava tegelase keha.

Näitleja teadvus ja keha peavad ühinema näidendi tegelase kujuga ja moodustama terviku.

Seega elab näitleja laval viibides läbi kaht psühhofüüsilist protsessi: *üht lavakuju elu joont mööda ja teist näitleja kui meistri, kui inimese elu joont mööda.*

Möödunud sajandi tuntud itaalia traagik Tommaso Salvini väidab: «Näitleja elab, ta nutab ja naerab laval, aga nuttes ja naerdes jälgib ta oma naeru ja oma pisaraid. Ja selles dualistlikus elus, selles tasakaalus elu ja mängu vahel seisabki kunst.»⁵

See kõik tõendab, et *näitleja on üheaegselt oma kunsti looja ja instrument, millel ta loob.*

Kuidas saab siis näitleja oma teadvuses üheaegselt läbi elada oma lavakuju psüühilisi protsesse ja enda kui näitleja isiklikke mõtteid ja tundeid (näiteks kas või tavalist lavaerutust)?

See ühtesobitus on võimalik ainult seetõttu, et need lavakuju mõtted ja tunded, mis näitleja peab laval osa mängides üle elama, ei ole mitte *reaalsed* psüühilised protsessid. Need elamused on erilist laadi, näitlejakunsti spetsiifilised (eriomased) elamused ja nende eristamiseks reaalistest psüühilistest protsessidest nimetame neid *lavalisteks elamusteks*.

Milline on siis lavaline elamus ja mille poolest ta erineb tavalisest, tõsielulisest elamusest?

Me teame, et elus tekivad inimesel elamused selle või teise reaalse sündmuse või fakti mõjutusel. Kui näiteks harilikus elus inimesele suunatakse laetud püstol, siis ta tunneb hirmu. Kaunis vaade merele ilusa päikesepaistelise ilmaga tekitab temas aga hoopis vastupidise elamuse, ta tunneb rõõmu ja vaimustust. Laetud püstol ja kaunis vaade merele — need on mõlemad reaalsed põhjused, mis tekitavad inimeses vastavaid elamusi.

Kui me aga need näited viime näitelavale, siis näeme, et laval puuduvad need reaalsed põhjused, mis kutsusid esile vastavaid elamusi tõsielus. Laval ei ole ehtsalt laetud püs-

⁵ Томазо Сальвини, Несколько мыслей о сценическом искусстве. Журнал «Артист» 1891 № 14.

tolit, vaid on rekvisiit-püstol, mis ei tapa, ja näitleja teab seda. Samuti ei ole laval ka ehtsat merd, vaid lõuendile maalitud merevaade.

On selge, et lavalised rekvisiidid ja maalitud lavapildid ei suuda näitlejas tekitada neid elamusi, mida näitleja peab kujutama. Ja kui tal ometi vajalikud tunded tekivad, siis ei saa need olla täpselt samad mis elus, vaid nad on erilised — *lavalised*.

Seetõttu võivadki näitleja psüühikas kõrvuti ühel ja samal ajal elada tema enda isiklikud elamused (näiteks erutus vaatajaskonna ees või rõõm hästi sooritatud stseeni puhul) ja lavakuju lavalised tunded — ahastus, rõõm, vaimustus jne.

Kui laval näitlejale suunata tõeliselt laetud püstol ja ta veendub, et tema elu on hädaohus, siis haihtuks temas lavakuju lavaline elamus ja selle asemele tekiks näitleja isiklik tunne, hirm laetud püstoli ees. Sel juhul ei toimiks näitleja enam nii, nagu ta seda peaks tegema näidendi tegevuse järgi, vaid ta jookseks lavalt minema või karjuks appi.

Nagu sellest kõigest nähtub, ei saa näitleja näitelaval oma osas läbi elada tõelisi, elulisi tundeid, mida tekitavad tõeliselt olemasolevad põhjused, vaid *ta peab oskama oma loominguprotsessis endas esile kutsuda vastavaid lavalisi elamusi*. Selles seisabki näitlejameisterlikkuse sisemine tehnika.

Aga kuidas on see võimalik?

See on võimalik ainult inimese *mõtlemise, mälukujutluse* ja loova fantaasia abil.

Selleks et lavalise väljamõeldise tingimustes usutavalt kehastada antud lavakuju ja orgaaniliselt elada selle lavakuju elu, peab näitleja *uskuma kunstilise väljamõeldise tõesse ja sellest innustuma*.

Oma raamatus «Minu elu kunstis» ütleb K. Stanislavski: «Näitleja peab kõigepealt uskuma kõike, mis tema ümber sünnib, peamiselt aga seda, mis ta ise teeb. Uskuda aga võib ainult tõe. Seepärast tuleb alati seda tõe tunda, leida seda, selleks aga on hädavajalik arendada eneses artistlikku tundlikkust tõe vastu. Aga öeldakse:

«Küllalt! Millist tõe siis vajatakse, kui laval on kõik vale, järele tehtud: dekoratsioonid, kartong, värvid, grimm, kostüümid, rekvisiidid, puust karikad, mõõgad ja muud. Kas see kõik on tõe?»

Kuid ma ju kõnelen mitte sellest tõest, vaid teisest — oma tundmuste ja aistingute tõest, sisemise loomingulise ergutuse tõest, mis püüab väljenduda. Mulle ei ole tähtis tõe väljaspool mind, mulle on tõe tähtis minus eneses, — minu suhtumise tõe ühesse või teise nähtusse laval, esemesse, dekoratsiooni, partnereisse, kes kujutavad näidendi teisi osi, nende mõtteisse ja tundmustesse... Näitleja kõneleb enesele:

«Kõik need dekoratsioonid, esemed, grimmid, kostüümid, loomingu avalikkus ja muu on aina vale. Ma tean seda, ja mul pole nendega mingit tegemist. Mulle ei ole esemed tähtsad... Aga... *kui see kõik*, mis mind laval ümbritseb, *oleks tõe*, siis vaat, mis ma teeksin, siis näe, kuidas ma sellesse või teise nähtusse suhtuksin.»

Ma mõistsin, et looming algab sellest hetkest, kui näitleja hinge ja kujutlusse ilmub maagiline *loominguline* «*kui oleks*». Kui eksisteerib reaalne tõelikkus, reaalne tõe, mida inimene loomulikult ei või mitte uskuda, ei ole looming veel alanud. Siis aga näe, ilmub loominguline «*kui oleks*», s. o. oletatud, kujuteldud tõe, mida näitleja oskab niisama siiralt uskuda, aga veelgi suurema innuga kui tõelist tõe. Täiesti samuti nagu laps usub oma nuku olemasolusse ja kogu selles leiduvasse ja selle ümber olevasse ellu. «*Kui oleks*» ilmumise hetkest alates kandub näitleja tõelikkuse, reaalse elu pinnalt teisele, loodava, tema poolt kujuteldava elu pinnale. Uskudes seda võib näitleja looma hakata.

Lava on tõeliselt see, millesse näitleja siiralt usub; isegi ilmne vale peab teatris muutuma tõeks, et olla kunst. Sellest vajab näitleja tugevalt arendatud kujutlust, lapselikku naiivsust ja usalduslikkust, artistlikku tundlikkust tõe ja tõe-sarnleva suhtes oma hinges ja kehas. Kõik need omadused aitavad teda muundada jämedat lavalist valet peenimaks tõeks oma suhtumises kujuteldavasse ellu. Lepime kokku nimetama näitleja neid omadusi ja võimeid *tõetundeks*. Selles on kujutluse mäng ja loomingulise uskumise loomine, selles on lavalisest valest eraldumine, selles on ka mõõdutunne, selles on lapseliku naiivsuse ja näitleja tundmuse siiruse pant.»⁶

Olgu selgituseks veel öeldud, et inimese võimel *uskuda kunstilise väljamõeldise tõe* ei põhine mitte ainult teatri-

⁶ K. S. Stanislavski, *Minu elu kunstis*, lk. 436—438.

kunstialane looming, vaid kogu kunstiline looming üldse ja samuti ka *kunstiteose esteetiline tajumine*.

Lugedes näiteks head romaani või novelli me peame autori väljamõeldist tegelikkuseks ja jälgime erutusega teose kangelase saatust, kurvastame tema ebaõnnestumiste puhul ja tunneme rõõmu tema võitudest. Nii erutab meid ka iga teine andekalt loodud kunstiteos just tänu sellele, et me omame sünnipärast võimet ja oskust suhtuda kunstilisse väljamõeldisse kui tegelikkusse.

Näitleja töömeetodist.

Mida ütleb näitlejatele Hamlet? Kuidas näitleja etendusel peab esinema ja kuidas ta mitte ei pea, sellest kõneles väga huvitavalt ning õpetlikult juba 360 aasta eest W. Shakespeare oma kuulsas tragöödias «Hamlet».

Shakespeare, kes mõistis teatrikunsti realistlikult ja nägi tema ülesannet elu tõepärases peegeldamises, laseb oma Hamletil näitlejatele öelda:

«Ütle see kõne, ma palun sind, nagu ma sulle ette lugesin, sujuvalt ja soravalt; kui sa seda aga lõugad, nagu teevad mitmed teie näitlejaist, näeksin sama heameelega turukubjast oma salme ette kandvat. Ära sae ka liialt õhku oma käega, nõnda: vaid kõik tee ladusasti; sest isegi kire voolus, tormis ehk, ütleksin tuulekeerises pead õppima ja väljendama mõõdukust, mis seda mahendab. Oh, mind vihastab hinge põhjani kuulda, kuidas mõni tüse, parukapäine poiss käristab kire narmaiks, otse räbalaiks, et kõrvu huugama panna näitesaali sopis seisjail, kes enamasti ei taipu muud kui arusaamatuid tummnäidendeid ja kära. Ma võiksin piitsutada lasta säärast mehikest, kes Termagandi üle trumpab ja Herodese üle herodestab. Palun, hoiduge sellest...

Ära ole aga ka liiga talts, vaid su oma otsus olgu su juhiks. Kohanda liigutus sõnale, sõna liigutusele, eriti silmas pidades, et sa ei eksi loomuliku lihtsuse vastu; sest iga säärane liialdus on otstarbevastane näitemängus, mille sihiks, nii alguses kui nüüd, oli ja on nii-öelda loodusel peeglit silme ees hoida, voorusele ta õiget nägu, häbile ta õiget pilti ja ajajärgu kehastusele ta laadi ning kujundit näidata. Kui selles liialdada või puudulik olla, võib küll

mõistmatuid naerma ajada, kuid arusaajaid ainult kurvas-tada; viimaste hulgast aga peab üheainsa laitus sinu hin-nangus üles kaaluma terve teatri täie teisi. Oo, on olemas näitlejaid, keda olen näinud mängimas ja kuulnud, kuidas teised neid kiitsid, koguni õige suuresti, otse jumalavalla-tult, kuid ei olnud neil ristiinimese hääldamist, ei ristiini-mese, pagana ega inimese kõnnakut, vaid nad uhkeldasid ja haukusid nii, et arvasin, mõni looduse päeviline on nad loonud, kuigi mitte hästi; nii jõledasti jäljendasid nad inimsugu . . .

Ja ärge laske neil, kes narre mängivad, rohkem rääkida kui neile määratud; sest nende hulgas leidub selliseid, kes ise naeravad, et salgakest alpe pealtvaatajaid naerma ajada, kuna samal ajal tuleks tähele panna mõnd vajalist joont näidendi käigus. See on nurjatu ja osutab armetui-mat auahnust narris, kes nii toimib.»⁷

Kas ei ole nende sõnadega öeldud väga palju kasulikku ka tänapäeva näitlejale? Kindlasti on.

Kunstiline lihtsus, tõepärasus ja vastavus loodusele, s. o. elule — need suure dramaturgi nõuded moodustavad ka tänapäeval näitleja-kunstimeisterlikkuse põhialuse.

Mida kirjutas näitlejale M. Štšepkin? Samuti tuleb kõr-gelt hinnata möödunud sajandi vene lavakunstniku M. Štšepkini õpetust, kes ühes oma kirjas ütles:

«Pea meeles, armas sõber, et lava ei armasta elutust, temale anna elavat inimest, ja elavat mitte ainuüksi kehaga, vaid et ta elaks ka peaga ja südamega.

Kui tegelikus elus tahetakse mõnda inimest hästi tundma õppida, siis küsitletakse teda tema elu kohta, tema eluvii-sist ja harjumustest, tema sõpradest ja tuttavaist. Täpselt samuti tuleb toimida ka meie asjas.

Sa said rolli, ja et teada saada, mis lind see on, pead sa küsima seda näidendilt, tema juba annab sulle tingimata rahuldava vastuse. Lugesed rolli *püüa kogu jõuga ennast sundida mõtlema ja tundma nii, nagu mõtleb ja tunneb see, keda sa pead kujutama.*

Püüa nii-öelda läbi närida ja alla neelata kogu roll, et ta läheks sulle lihasse ja verre.

Kui saavutad selle, siis sünnivad sul enesel nii tõelised häälekõlad kui ka õiged žestid, aga ilma selleta, vigurda kui palju tahes, keera üles mistahes vedrusid, aga ikka on

⁷ W. Shakespeare, Taani prints Hamlet.

asi nÄrune. Publikut ei saa ninapidi vedada. Ta nÄeb kohe, et sa hullutad teda ja üldse ei tunne seda, mida rÄÄgid . . .

Alati pea silmas natuuri; poe nõnda-öelda tegelase naha sisse . . .

Pea meeles, et inimesele ei ole antud täiust; kuid töötades puhtsüdamlikult sa lähened temale niivõrd, kuivõrd loodus on sulle andnud vahendeid. Jälgi ennast väsimatult, las publik olla sinuga rahul, kuid ise ole enese vastu temast rangem . . .»⁸

Neis M. Štšepkini sõnades on lühidalt väljendatud kõik see, mille poole peab püüdma näitleja.

Näitleja tööst K. Stanislavski järgi. Näitleja töömeetod — nii lavakuju loomisel kui ka kunstimeisterlikkuse kasvata-misel — leiab ulatusliku käsitelu K. Stanislavski süsteemis, millest eespool juba kõnelesime.

Kuid Stanislavski ise väidab, et «süsteem» ei ole «koka-raamat»: kui tahad mingit toitu keeta, otsid vastava lehekülje — ja valmis. Ei, see on terve kultuur, millesse on tarvis sisse kasvada. Seda ei saa korruga pähe tuupida, seda tuleb osade kaupa tundma õppida.

Kui ulatuslikult peab isetegevusliku kollektiivi näitejuht Stanislavski süsteemi tundma ja seda oma näiteringis rakendama, see sõltub eelkõige muidugi näitejuhi enda kvalifikatsioonist ja suurel määral ka kollektiivi kunstilise-st tasemest.

Siin puudutame lühidalt selle süsteemi mõningaid põhi-printsiipe, mis on seotud lavakuju kehastamisega ja mida tuleks tingimata silmas pidada ka isetegevusliku näite-kunsti loomisel.

K. Stanislavski järgi peab näitleja eelkõige tunnetama *lavateose ideed* ja etenduse ning oma rolli *pealisülesannet*, mis annab õige *läbiva tegevuse* joone. Mida sügavamalt näitleja seda omandab, seda õigem ja selgem on tema poolt kujutatav roll. Näitleja kõrgemaks kunstimeisterlikkuseks on oskus liita orgaaniliseks tervikuks teose idee ja selle kunstiline kehastus konkreetse, loogilise ja järjekindla *tegevuse* kaudu laval.

Teiste sõnadega: *näitleja peab laval kujust looma elava inimese, kes taotleb antud rolli pealisülesannet.*

«Mida tähendab elav inimene,» küsib V. Nemirovitš-

⁸ Михаил Семенович Щепкин, Записи. Письма, «Искусство», Москва 1952, стр. 250.

Dantsenko. «See tähendab: kui ma näen, et ta joob, siis ma usun, et ta tõepoolest jõi midagi. Kui ta vaikib — sain ma aru, miks ta vaikib; kui ta räägib, siis ma usun, et ta teab, mida ta räägib; kui ta naerab, siis ma usun, et miski tõepoolest ajab teda naerma; kui ta nutab, siis ma usun, et ta on pisarateni liigutatud . . . kui ta ütleb, et täna on kuum, siis ma ka näen, et temal on kuum . . . siis ma leian ka kõik tema elamused olevat täiesti loomulikud, aga mitte võltsid, mitte niisugused, mille tagant on näha näitleja kunsti.»⁹

Sedasama taotles ka Stanislavski, kelle vääramatuks nõudeks oli, et näitleja peab lavakuju kehastades elama ehtsat, orgaanilist elu.

Agas kuidas saab näitleja laval elada normaalselt ja orgaanilise elu seaduste järgi, kui ta peab esinema rohkearvulise vaatajaskonna silmade all? Juba see, et kõneda üle lava, kui eesriie on avatud ning sinule on suunatud prožektorite eredas valguses vaatajate pinev tähelepanu, on tohutult erutav sündmus! Kuidas aga sellistes tingimustes saab osa kehastada ja edasi anda tema keerulist hingeelu?

«Me unustame kõik ära,» ütleb Stanislavski, «kuidas me elus käime, kuidas me istume, sööme, joome, magame, kõneleme, vaatame, kuulame, lühidalt — kuidas me elus seemiselt ja väliselt tegutseme. Kõike seda peame laval algusest peale õppima, samuti nagu laps õpib käima, kõnelema, vaatama, kuulama.»¹⁰

Kuidas seda siis õppida?

Siin tulevad näitlejale appi Stanislavski süsteemi ninnimetatud *elemendid* (koostisosad), nagu *aktiivne keskendatus* (lavaline tähelepanu), *üleliigsest pingest vaba keha* (lihaste vabastamine), *oskus tõsiselt suhtuda lavalisse väljamõeldisse nagu ehtsasse tõesse* (tõetunne ja usk) jne. Need elemendid on üksteisega seotud ja aitavad näitlejat luua õiget *lavalist enesetunnet*, loomingulist seisundit.

Kõik Stanislavski süsteemi elemendid, mida ta üksikasjaliselt vaatleb oma raamatus «Näitleja töö endaga», on näitleja *lavalise tegevuse* koostiosadeks, mis ei saa toimuda ilma loomingulise tähelepanu, emotsionaalse mälu, kujutluse, loogika, tõetunde ja uskumise osavõtuta.

⁹ В. И. Немирович-Данченко, Статья. Речи. Беседы. Письма, «Искусство», Москва 1952, стр. 191.

¹⁰ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 111.

K. Stanislavski pidas näitleja loomingut *psühhofüüsiliseks* protsessiks ja sellest lähtudes asus ta oma pedagoogilise töö viimastel aastatel looma näitleja töö praktilist meetodit, mis hiljem sai tuntuks *füüsiliste tegevuste meetodi* nime all.

Stanislavski tunnistas näitleja loomingu põhialuseks *tegevuse* ja õpetas: «Ärge oodake tundmust, tegutsege otsekohel!» Tunne tuleb tegutsemisprotsessis ise. Tunded tekivad tahtmatult. Tegevused aga, vastupidi, on meie tahtejõu produktid. Inimest ei saa tellimise järgi panna «raevutsema», «armastama», «vihkama» jne. Kui ta püüab seda teha, hakkab ta paratamatult neid tundeid kujutama, s. o. teesklema, mitte aga tegelikult läbi elama. Tegutseda aga võib iga inimene mistahes hetkel, kui ta eelnevalt omaks võtab antud tegevuse motiivid ja eesmärgi.

Et küsimust endale täiesti selgeks teha, peame kõigepealt hästi aru saama, mis vahe on tegevuse ja tunde vahel.

Nagu eespool juba märkisime, on inimese *praktiline tegevus* seostatud, üksteisest tulenevate *tegude* süsteem, kusjuures tegudeks nimetatakse üksikuid käitumise akte, mis lähtuvad teatavatest *motiividest* ja on suunatud kindlale *eesmärgile*.

T u n d e d (emotsioonid) on mitmesugustes vormides läbi elatavad inimese sisemised suhtumised sellesse, mis tema elus toimub, mida ta tunnetab või teeb. Tunnetes elab inimene läbi oma suhtumist teda ümbritseva maailma asjadesse ja nähtustesse, teistesse inimestesse ja nende tegudesse, oma töösse, iseendasse ja oma tegudesse. Lõbu ja norg, rõõm ja kurbus, armastus ja vihkamine, võitluserutus ja hirm, ärevus ja rahulikkus — need on kõik mitmesuguste tunnete näited.

Näitleja *lavalised tunded on näitleja lavalise tegevuse tulemus*.

Näitleja *lavaline ülesanne (tegevus) teostatakse võitluses takistusega (vastutegevusega) ja sellest tekivad lavalised tunded*.

Näiteks, ma ruttan rongile, asjad on kokku pakitud ja seisavad minu toas. Ma lähen neile järele, kuid korter osutub lukustatuks ja võti on kadunud. Antud juhul minu ülesande täitmise teel seisavad puhtvälised, füüsilised takistused — suletud aknad ja uks, millede kaudu ma pean pääsema asjade juurde. Ent takistuste all me peame mõistma mitte ainult väliseid, vaid ka seesmisi olukordi,

mis meie ülesandele vastu tegutsevad. Näiteks, ma pean kellelegi kirjutama ebameeldiva kirja, kuid mul on temast kahju, ma ei söanda. Siin on tegemist seesmise takistusega.

Mida raskem on mul nende takistuste ületamine, seda aktiivsemalt areneb võitlus mu lavalise tegevuse ja lavalise vastutegevuse vahel ja seega sügavam ning ilmekam on *tunne*, mis tekib selle ülesande lahendamisel: ma olen pahane, vihane, tige jne. — ühe sõnaga, mind valdab terve rida tundeid, mis tekiksid mul, kui minuga elus oleks juhtunud säärane lugu.

Sellest on lihtne järeldada, et lavalised tunded on lavalise tegevuse sooritamise tulemus.

Ja seepärast ei tohi laval mitte kunagi hakata tundeid otsima tunnete eneste pärast. Kui näitleja hakkab üht või teist tunnet või meeleolu «välja hauduma», siis viib see ta, kui ta seda välja ei haudunud, petmisele, tunde näitamisele, mängitsemisele, või kui ta selle «välja haudus», närvilisusele ja hüsteerilisele seisundile — kõige kahjulikemale ja vastikuimale nähtusele laval.

Näitleja peab laval *tahteliselt tegutsema*. Kui tal õnnestub oma tahtmine võitluses vastutegevusega, takistusega, läbi viia, siis tekib tulemusena heameele-, rõõmu-, vaimustunne jne., kui see ei õnnestu, tekib pahameele-, viha-, raevutunne jne.

Tuleb hästi aru saada ja omaks võtta, et tundeid nii-öelda «üldse», abstraktsel kujul, ei ole olemas. On näiteks ainult ühe või teise inimese raev, mis igal üksikul juhul võtab teistsuguse, kindla, konkreetse kuju. Raev üldse aga, raev väljaspool inimest — see on ainult mõiste, sõna.

Püüda laval taasluua tundeid tunnete eneste pärast, taasluua raevu raevu enese pärast, viib paratamatult kliiseele, kujutluste matkimisele, kuidas üks või teine tunne avaldub. Näiteks «raevu» kujutatakse siis mõirgamisega, hamaste kiristamisega, silmade pööritlemisega, vastu rindu tagumisega jms., samal ajal see tunne aga võib-olla peab avalduma ainult selles, et inimene kahvatab, hakkab aeglasemalt ja veidi vaiksemalt kõnelema.

Tuleb rangelt meeles pidada, et *näitejuht võib näitlejalt laval nõuda vastava tegevuse sooritamist, mitte kunagi aga tundeid ilma sellekohase tegevuseta*.

Pöördume nüüd näitleja *psühhofüüsilise tegevuse* juurde.

K. Stanislavski soovitas näitlejal alata tööd osa kallal

antud tegelaskuju käitumise *välise, füüsilise* (resp. psüh-
hofüüsilise) joone vallutamisest.

Kui näitleja vallutab oma rolli lihtsate orgaaniliste
väliste tegevuste joone, siis leiab ta enda, hakkab uskuma
oma tegevusse laval ja tungib järk-järgult meile vähem
kättesaadavasse seesmiste tunnete ja elamuste valdkonda.

Kuid füüsilised tegevused, nagu K. Stanislavski õigesti
märgib, võivad tundeid mõjutada ainult siis, kui nad on
loogilised ning järjekindlad.

Raskus seisab selles, et astudes näitelavale, võõrdub ini-
mene esialgu kõige lihtsamatest tegevustest, isegi niisugus-
test, mida ta elus teostab reflektorselt, ettekavatsemata,
automaatselt.

Stanislavski rõhutab, et näitleja peab laval tegutsedes
õppima uuesti käima, istuma, püsti tõusma, ust avama ja
sulgema, riietuma ja lahti riietuma, teed jooma, paberossi
põlema panema, lugema, kirjutama, tervitama, kalosse
jalast ära võtma jne. Kuid elus tehakse seda kõike ainult
siis, kui seda inimesele tööpoolest on vaja, kuna aga laval
peab näitleja uskuma, et seda on talle vaja.

«Elus... kui inimesel on tarvis midagi teha,» ütleb Sta-
nislavski, «võtab ta kätte ja teeb seda: riietub, riietub
lahti, asetab asju ümber, avab ja suleb uksi, aknaid, loeb
raamatut, kirjutab kirja, silmitseb, mis tehakse tänaval,
kuulab, mis toimub ülemise korruse naabrite juures.

Laval teostab ta neidsamu tegevusi *ligikaudu, umbes*
nii nagu elus. Tarvis on aga, et ta teostaks neid mitte üks-
nes täpselt samamoodi nagu elus, vaid isegi *tugevamalt,*
eredamalt, ilmekamalt.»¹¹

Milleks on seda vaja?

Igaühele on arusaadav, et lihtsad füüsilised tegevused
iseendast pakuvad näitelaval publikule üsna tähtsusetut
huvi. Katsuge näiteks pikema aja jooksul pealtvaatajate
tähelepanu köita ütleme kas puude saagimisega või pesu
triikimisega. Vaevalt see õnnestub.

Füüsilised tegevused on laval huvitavad ainult siis, kui
nad on ühes või teises ühendis näitleja psüühilise eluga ja
aitavad seda elu ilmekalt esile tuua.

Seejuures näitavad kogemused, et ka kõige pisemgi eba-
tõde füüsilise tegevuse teostamisel purustab täiesti psüühi-

¹¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 194.

lise elu tõe; kuna aga ka kõige väiksema füüsilise tegevuse tõetruu teostamine, äratades näitlejas loomingulise enesetunde, annab end äärmiselt soodsalt tunda näitleja suurte psüühiliste ülesannete teostamisel.

«Minu võtte saladus on selge,» ütleb Stanislavski. «Asi ei seisa füüsilistes tegevustes kui niisugustes, vaid selles tões ja usus nende vastu, mida need tegevused aitavad meis esile kutsuda ja eneses tunnetada.»¹²

Oletame, näitleja tuleb lavale, et armastust avaldada. Kuidas ta aga saab uskuda sellesse oma ülesandesse, kui ta ei uskunud kõige lihtsamasse, sellesse, et ta tuli tuppa? Ja kas vaataja usub tema poolt armastatud tütarlapsele tehtud armuavalduse tõesse, kui ta näeb enne seda, et näitleja ei tulnud lavale nii nagu inimesed harilikult tuppa tulevad, vaid nii nagu näitlejad kulisside tagant lavale tulevad? Järelikult: kui näitleja tõetruult ei suuda lahendada lihtsat füüsilist ülesannet — esikust tuppa tulla, — siis ei suuda ta usutavalt lahendada ka oma põhilist, temale lõpmata tähtsat psühholoogilist ülesannet — jutustada oma tunnetest armastatud tütarlapsele.

Teisest küljest, kui näitleja taotleb tõe lihtsaima füüsilise ülesande teostamisel ja seega äratav endas loomingulise usu, siis aitab see usk hiljem teda tõetruult teostada samuti ka tema põhilist psüühilist ülesannet.

«Kas te ka teate,» ütleb Stanislavski, «et sageli saab näitleja üheainsa väikese tõe tunnetamisest ja ainsast usu momendist tegevuse tõelisusse korraga nägijaks, ta võib end osas tunda ja kogu näidendi suurt tõe uskuda. Elutõe moment ütleb ette õige tooni kogu rollile.»¹³

Seepärast ei tohi kunagi unustada, et ainult siis, kui näitleja saavutab *orgaanilise tõe* kõige lihtsamate füüsiliste tegevuste sooritamisel, võib ta loota sügava elutõe leidmist.

«Füüsilised tegevused on parim juht ja «peibutis» seesmisele tegevusele ning isegi tundmusele,» väidab Stanislavski.¹⁴

Tuleb alati meeles pidada, et kõik Stanislavski metoodilised ja tehnoloogilised õpetused sihivad ühte punkti: äratada näitleja loomulikku inimloomust orgaanilisele loo-

¹² K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 240.

¹³ Sealsamas.

¹⁴ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 446.

mingule vastavuses teose pealisülesandega. Näitleja loomingus ei tohi olla mitte midagi kunstlikku, mitte midagi mehaanilist, vaid kõik võtted tema loomingus peavad alluma orgaanilisuse nõudele.

Ta näitas, et näitleja kõige sügavamad ja dramaatilised elamused laval on samuti rea lihtsate psühhofüüsiliste tegevuste tulemus.

W. Shakespeare'i tragöödia «Othello» esimeses pildis on stseen, kus Rodrigo teatab senaator Brabantiole, et viimase hurmav tütar on südaööl salaja põgenenud mauriga.

Kuidas peab näitleja, kes kehastab Brabantio rolli, laval säärase teate vastu võtma?

Dikteerides oma režiiplaanis näitlejale teed selle raske momendi valdamiseks, kutsus Stanislavski osatäitjat üles ikka ja ikka jälle minema kõrvalekaldumatult mööda järjekindlate tegevuste konkreetseid astmeid.

Ta kirjutab:

«Peatun veel kord sellel tähtsal pausil ja annan väikese tõuke ning vihje sellele, mida teeb inimene nendel hetkedel: 1) ta püüab mõista, välja võtta hirmsa teate rääkijalt kõik, mis temast võtta annab; 2) teisel hetkel, kui jutustaja läheneb kõige hirksamale, ruttab ta teda peatama, otsekui tõukab endast välja kõik kaitsepuhvrid, et hoida ära lähenevat õnnetust; 3) otsib abi teistelt inimestelt: kord sondeerib silmadega nende hinge, et taibata, kuidas nad uudisesse suhtuvad — kas võtavad selle vastu ja usuvad seda —, kord vaatab anuvalt, otsekui paludes, et talle räägitakse teate absurdusest ja alusetusest; 4) siis pöördub Desdemona toa poole ja püüab seda endale kujutada mahajäetuna, laseb silmad välgukiirusel üle kogu maja libiseda, kujutledes tulevast elu, ja otsib selles mõtet ning uut sihti; siis aga lendab kuhugi sinna, mingisugusesse tuppä, mida kujutleb räpase urkana, ja näeb seal süütust, mille on rüvetanud see mustanahaline. räpane saatan, kes tema kujutluses ei näi nendel hetkedel inimesena, vaid metsloomana, pärdikuna. Võimatu on selle kõigega leppida ja seepärast on ainus väljapääs — kiiresti, iga hinna eest, maksu mis maksab, päästa . . . Pärast kõiki neid loogilisi elamusi peab Brabantio hädakisa: «Tuld, ruttu! Tuld!» jne. iseenesest välja purskuma.»¹⁵

¹⁵ К. С. Станиславский, Режиссерский план, «Отелло», «Искусство», Москва 1945, стр. 39.

Kas ei ole ülalöelduga väga selgesti näidatud, kuidas järjekindlalt teostatud psühhofüüsiliste tegevuste tulemusena tärkab näitleja kirglikust tundest ja teravast mõttest kuumenenud *sõna!*

Stanislavski füüsilise tegevuse meetod rajaneb sellel, et kõik füüsilised tegevused juba oma teostamise hetkel oleksid ka sisemised, psühholoogilised tegevused. Õigemini, Stanislavski lähtus sellest, et tegelikus elus kulgevad need tegevused lahutamatuult, et igas füüsilises tegevuses on juba midagi psühholoogilist ja igas sisemises tegevuses peitub ka füüsiline ülesanne.

Lõpuks olgu märgitud, et töö käik füüsilise tegevuse meetodi järgi kujutab endast niinimetatud *tegevuslikku analüüsi*.

Selle võtte iseärasuseks on see, et näitejuhi ja näitlejate kollektiivne töö valitud näidendiga proovide esimesel etapil ei toimu ainult teksti kallal laua juures, vaid peale teatud eelnevat arutlust analüüsitakse teose sisu tegevuses — improviseeritud tekstiga etüüdide kaudu.

Tegevuslikust analüüsist ja etüüdide tehnikast kõneleme lähemalt pärast lauataaguse töö perioodi käsitlemist.

Töö lavakujuga.

Iga uue lavakuju loomine on tohutu töö, mis seab nii osatäitjale kui näitejuhile suuri ja vastutusrikkaid nõudeid.

Tinglikult võib seda tööd jagada kahte etappi:

1) osatäitja ja näitejuht analüüsivad näidendit ja hangivad vajalikke lisateadmisi, mis aitavad selgitada seda elu, mida laval tuleb kujutada;

2) osatäitja hakkab looma kunstilist kuju ja näitejuht abistab teda.

Need etapid ei kulge kaugeltki nõnda, et kui esimene lõpeb, siis algab alles teine. *Analüüs* ja *süntees* kulgevad näitleja loomingu protsessis tihti väga lähedases seoses, kuid ilma vajalike teadmisteta lavakuju luua ei saa.

On üsna tavaline, et sellest materjalist, mida näitleja ja näitejuht saavad näidendist, ei piisa huvitava ja elulise lavakuju loomiseks. Tuleb hankida lisamaterjali. Selleks peab nii näitleja kui ka näitejuht oskama vaadelda elu ja teha sellest üldistusi.

Konkreetsete tähelepanekute rikkus on iga kunstiloomingu vältimatuks tingimuseks, sest see toidab meie loominguulist fantaasiat. On ju fantaasiakujutlused ainult selle ümbertöötamise tulemuseks, mida on elus aistitud või tajutud. Seepärast — mida tähelepanelikumalt me elus oskame liikuda, seda rohkem me kogume materjali oma fantaasiale, mis loob meie ajus uusi kujutisi meie mälukujutluste ümbertöötamise kaudu.

Kui näitejuht tunneb halvasti seda tegelikkust, millest ta kõneleb osatäitjatele, siis ei veena tema sõnad kedagi. Kui osatäitja tunneb nõrgalt seda elu, millest näitejuht talle räägib, siis muutub ta mängukanniks näitejuhi käes ja mingist tõhusast koosloomingust ei saa olla juttugi.

Lavakuju loomise protsessis peab osatäitja oma lavalist teisikut põhjalikult tundma õppima. Ta peab tundma tema vaateid, harjumusi ja maitset, peab teadma, kuidas ta toimib elus teatud sündmuste puhul, kuidas ta ühele või teisele sündmusele reageerib jne. Aga sellest on veel vähe. Me peame teadma ka tema päritolu, seda, millistes tingimustes ta elab ja töötab, peame tundma tema minevikku ja ette nägema tema tulevikku.

See loodava kuju äratundmine ja tajumine osatäitja teadvuses toimub näitejuhi ja näitlejate koostöös. Ja neil mõlemal on vaja põhjalikke teadmisi ja loovat fantaasiat, et lavakuju saaks tõepärane, elav, usutav ja kõitev.

On loomulik, et kui osatäitja või näitejuht fantaseerivad tegelaskuju karakterit ja tema elu, siis ei tohi nad alluda oma fantaasia sihitutele kapriisidele, vaid peavad kogu aeg silmas pidama teose ideed, lavastuse pealisülesannet, läbiivat tegevust ja selle lavakuju asendit ning ideed antud teose kunstiliste kujude süsteemis.

Kui osatäitja teadvus on küllaldaselt määralt toidetud loominguulise materjaliga, mida on ammutatud näidendist kui ka elust, siis tuleb osatäitjal tunnetada, mõista ja määrata kindlaks see *tegevuse käik, tegude ahel*, mida antud *tegelane teose ulatuses sooritab järjekindlas ja loogilises seoses*. See tähendab: tuleb koostada *tegelase mõttepartituur*, millel rajaneb tegelase *käitumise loogika*, kogu tema lavalise elu katkestamatu *tegevusjoon*.

Skemaatiliselt võime kunstilise kuju loomist lavakunstis ette kujutada järgmiselt.

Alguses on näitleja ja näitejuhi poolt väljamõeldud tegelaskuju.

Proovide protsessis näitleja püüab sellele kujule läheneda, püüab ennast ümber teha selleks kujuks ja omandada orgaaniliselt selle kaju olemust ning käitumist.

Mida tihedamalt osatäitja suudab liituda lavakujuga, seda väärtuslikum on ta looming.

Aga võib juhtuda ka nii, et osatäitja ei suuda oma olemuse ja võimetega läheneda kujule. Sel juhul tuleb hakata kaju lähendama osatäitjale. Tekib teatud kompromiss. Osatäitja ja näitejuht hakkavad kaju muutma. Siin ei või muidugi liiga kaugele minna. Mingil juhul ei tohi muuta kaju põhiolemust, millest sõltub kaju idee.

Tekib küsimus, kuidas toimida sel puhul, kui osatäitja rolli kallal töötades loob kaju, mis ainult osaliselt katab näitejuhi kavatsust. On väga ebameeldiv toiming osatäitjalt osa ära võtta. Aga veelgi halvem on ebatäiuslik kaju lavale lasta. See ei teeks heameelt mitte kellelegi, ei osatäitjale ega näitejuhile. Järelikult tuleb leida siiski teine, kes on sobivam.

K. Stanislavski süsteemi üheks nurgakiviks on *ümberkehastumise printsiip*, mis sisaldab endast rea lavaloomingu võtteid. Üks neist seisab selles, et näitleja peab asetama iseennast rolli antavatesse olukordadesse ja lähtuma töös osa kallal iseendast, kuid samal ajal muutuma teiseks — kunstiliseks kujuks. Kui näitleja muutub lavakujuks, kuid seejuures lakkab olemast tema ise, siis tuleb välja tühi mängimine, väline kujutamine, kuid orgaanilist ümberkehastumist ei toimu. Kui aga näitleja jääb ainult iseendaks ega muutu teiseks (lavakujuks), siis näitab ta laval ainult iseennast.

Kuidas on võimalik, et näitleja, lähtudes iseendast, muutub samal ajal teiseks? Kui me vaatleme inimesi tegelikus elus, siis märkame, et säärane orgaaniline ümberkehastumine toimub aja jooksul iga inimesega. Kui te praegu olete neljakümne-aastane, siis tuletage meelde, milline te olite kahekümneaastasena. Kas te pole muutunud? Muidugi olete. Esiteks te olete muutunud füüsiliselt. Teiseks on muutunud teie hingeelu ja sellest tingitult ka teie iseloom. Kuna aga see orgaaniline ümbersünni protsess kulges järkjärgult ja väga aeglaselt, siis te ei märganud seda ja teile tundub, et te olete ikka endine. Muide, kõige nende kahekümne aasta jooksul oli teil õigus öelda enda kohta «mina», sest kõikidest muutustest hoolimata jäite te iseendaks.

Midagi taolist sünnib ka näitlejaga tema loomingulises

ümberkehastumise protsessis Näitleja kogub endasse kuju seesmisi ning väliseid omadusi ja muutub järk-järgult teiseks, s. o. kehastub orgaaniliselt ümber kujus. Ta loob kunstilise lavakuju omaenda tegevusest, omaenda mõtetest ja tunnetest, omaenda kehast ja häälest.

On tingimata vajalik, et näitleja kogu töö kestel rolli kallal tunneks seesmist õigust kõnelda endast näidendi tegelasena mitte kolmandas isikus «tema», vaid esimeses isikus — «mina». Näitleja peab alati laval säilitama selle seesmise enesetunde, mida Stanislavski määratles vormaliga «mina olen». Laval ei tohi hetkekski kaotada iseennast ja loodavat kuju eraldada omaenda orgaanilisest loomusest.

Töötades osatäitjaga peab näitejuhil alati olema palju kannatust ja püsivust. Osatäitja ei suuda kunagi korraga täita kõiki neid ülesandeid, mida antud roll temalt nõuab, vaid ta peab järk-järgult oma osasse sisse elama. Kui osatäitja tunneb alles nõrgalt ülesandeid ega taipa täielikult oma suhteid partneritega, ei tohi temalt nõuda rohkem, kui ta suudab. Vastasel korral on ta sunnitud esinema ebasiidralt.

Näitejuht on osatäitja esimene sõber, nõuandja ja kaasautor ning tema ülesanne on osatäitjat igal vajalikul juhul konkreetselt abistada. Näitejuht, kes ei oska osatäitjaga töötada, ei suuda ka lavastuses kunagi täielikult teostada oma ideed.

Et osatäitjaid edukalt abistada, peab näitejuht kõigepealt ise omama kõiki eeldusi, mida meie nõuame näitlejalt. Näitejuht peab oskama mängida kõiki osi (nii mees kui naisrolle), olema psühholoog ja autoriteet kõigis küsimustes, mis on seotud rolliga.

Väga oluline on, et näitejuht proovidel kõneleks selgelt, piltlikult ja emotsionaalselt, kuid võimalikult napolisõnaliselt. Miski ei ole vajalikum kui see, et *näitleja näitejuhti täpselt mõistaks*.

Mõnikord tuleb näitejuhil võidelda selliste osatäitjatega, kes mängivad küll huvitavalt ja tõepäraselt oma rolli üksikuid löike, kuid unustavad oma rolli pealisülesande ja kahjustavad seega lavastuse ideed.

Eriti valvel peab näitejuht olema ka nende osatäitjate suhtes, kes proovidel hakkavad tegutsema mitte kujusse sisse elades, vaid seda väliselt ja formaalselt mängides. Säärased osatäitjad püüavad tavaliselt tekitada vaatajas-

konnas heldimust või vaimustust, lihtsustades ja vulgari-
seerides sellega lavakunsti.

Mõnikord tuleb näitejuhil proovil kokku põrgata ka sel-
liste nähtustega, et üks osatäitja süüdistab teisi ega taha
tunnistada oma viga või oma saamatust. Ka sellest tuleb
üle saada.

Peale loomingulise visaduse ja tahtekindluse on näiteju-
hil tingimata vaja endas kasvatada ka *enesevalitsemist*. See
mõjub alati väga halvasti, kui näitejuhil proovil kannatus
katkeb.

Lühikokkuvõtte näitlejameisterlikkuse põhiküsimustest.

1. Näitleja loomingu olemus seisab *ümberkehastumises*
ja see algab siis, kui inimene kujutleb, et ta on saanud
selleks teiseks (lavakujuks), keda ta kehastab, kui ta oma
kujutlusega ühte sulab ning sellele vastavalt hakkab mõt-
lema, kõnelema ja liigutusi tegema, ühe sõnaga — *tegut-
sema*.

2. Kuidas toimub lavakuju loomine? Sellest peavad üht-
aegu osa võtma nii näitleja psüühika, tema teadvus kui ka
tema keha. Näitleja teadvuses peavad tekkima needsamad
mõtted ja tundmused, mida elab üle kujutatav näidendi
tegelane. Näitleja keha aga peab sooritama kogu selle tege-
vuse, mille peab sooritama näidendi järgi kujutatava tege-
lase keha. *Näitleja teadvus ja keha peavad ühinema näi-
dendi tegelase kujus ja moodustama terviku*.

3. Laval viibides elab näitleja kaht psüühofüüsilist prot-
sessi: üht lavakuju elujoont mööda ja teist näitleja kui
meistri, kui inimese elu joont mööda. See näitab, et *näit-
leja on üheaegselt oma kunsti looja ja instrument, millel ta
loob*.

4. Kuidas saab näitleja oma teadvuses üheaegselt läbi
elada oma lavakuju psüühilisi protsesse ja enda kui näit-
leja isiklikke mõtteid ja tundeid?

See on võimalik seetõttu, et need lavakuju mõtted ja tun-
ded, mis näitleja peab laval oma rolli järgi üle elama, ei
ole mitte *reaalsed* psüühilised protsessid (mis tekivad välise
materიაalse maailma mõjutusel), vaid erilist laadi, näitleja
kunsti spetsiifilised elamused, mida me nimetame *lavalis-
teks elamusteks*.

Näitleja peab oskama lavaloomingu protsessis, oma mõt-

lemise, mälu kujutluse ja loova fantaasia abil endas esile kutsuda vastavaid lavalisi elamusi.

5. Selleks et lavalise väljamõeldise tingimustes usutavalt kehastada antud lavakuju ja orgaaniliselt elada selle lavakuju elu, peab näitleja *uskuma kunstilise väljamõeldise tõesse* ja sellest innustuma.

6. Näitleja peab eelkõige tunnetama lavateose ideed ja lavakujust looma elava inimese, kes teostab antud rolli pealisülesannet.

7. Näitleja lavaline ülesanne (tegevus) sooritatakse võitluses takistustega (vastutegevusega) ja sellest tekivad lavalised tunded.

Lavalised tunded on alati lavalise tegevuse tulemus. See pärast võib näitejuht näitlejalt laval nõuda vastava tegevuse sooritamist, mitte kunagi aga tundeid ilma sellekohase tegevusega.

8. K. Stanislavski soovitab näitlejal alata tööd osa kallal antud tegelaskuju välise, füüsilise (resp. psühhofüüsilise) joone vallutamisest ning väidab, et füüsilised tegevused on parim juht ja «peibutis» seesmisele tegevusele ning isegi tundele.

9. Lavakuju loomise protsessis peab osatäitja oma lavalist teisikut põhjalikult tundma õppima nii näidendi kui vajaliku lisamaterjali kaudu. Siis tuleb tal kindlaks määrata see tegevuse käik, tegude ahel, mida antud tegelane teose ulatuses sooritab järjekindlas ja loogilises seoses. See on tegelase mõttepartituur, millel rajaneb tegelase käitumisloogika.

10. K. Stanislavski süsteemi üheks nurgakiviks on ümberkehastamise printsiip, mis sisaldab sellise võtte, et näitleja peab asetama iseennast rolli antavatesse olukordadesse ja lähtuma töös rolli kallal iseendast. Laval ei tohi hetkekski kaotada iseennast ja loodavat kuju eraldada omaenda orgaanilisest loomusest.

11. Näitejuht on osatäitja esimene sõber, nõuandja ning kaasautor ja tema ülesanne on osatäitjat igal vajalikul juhul konkreetset abistada.

12. Töötades osatäitjatega peab näitejuhil alati olema palju kannatust ja püsivust. Peale loominguvisaduse ja tahtekindluse peab ta endas kasvatama ka enesevalitsemist.

2. ÕPPE- JA KASVATUSTÖÖ NÄITERINGIS.

Kui määratlesime isetegevusliku teatrikollektiivi olemust, siis juba mainisime, et keskseks teguriks, millest sõltub isetegevusliku teatrietenduse ideelis-kunstiline tase, on õppe- ja kasvatustöö, mis viiakse läbi etenduse ettevalmistamise käigus.

Seda tuleb ka siin rõhutada.

Tutvudes Moskva linna ja oblasti isetegevuskollektiivide näitejuhtide loominguliste konverentside materjaliga ja vesteldes meie oma vabariigi isetegevuskollektiivide näitejuhtidega, ilmneb, et kõik isetegevuslike näiteringide ideelis-kunstilised võidud või ebaõnnestumised on lahutamatult seotud õppe- ja kasvatustöö organiseerimisega. Kui seda teostatakse viljakalt, siis töötab kollektiiv hästi, kus seda aga ei hinnata, seal on kollektiivi edusammud väikesed, või neid pole üldse.

Miks sõltub isetegevusliku näiteringi ideelis-kunstiline tase peamiselt just õppe- ja kasvatustööst? Vastus on lihtne: see on tingitud näiteringi olemusest, tema isetegevuslikust struktuurist.

Nagu eespool juba nentisime, ei tööta ju isetegevuslikus näiteringis mitte elukutselised näitlejad, kes on saanud teatritööks vastava ettevalmistuse (kas teatrikoolis või teatritöö praktikas), vaid isetegevuslik näitleja on asjaarmastaja, keda tavaliselt küll innustab tohutu huvi ning armastus näitekunstiga tegelda, kuid kellel puudub selleks tööks süstemaatiline ettevalmistus.

Lisaks sellele on kunstilise isetegevuse näitering vaba- tahtlik ühendus. Siia kogunevad inimesed, kel on erinev elukutse, haridus ja vanus, erinevad iseloomud ja püüdlused. Nad astuvad näiteringi, et rahuldada oma esteetilisi vajadusi, ja neid ühendab armastus teatrikunsti vastu, aga igaüks neist võib ka kohe lahkuda, kui talle töö või distsipliin antud kollektiivis ei meeldi. Näitejuht ei saa näiteringi liiget käsutada, ta võib teda ainult veenda.

Sellest kõigest on lihtne järeldada, et näidendi lavastamine isetegevuslikus näiteringis oleneb eelkõige sellest, kuidas näitejuhil õnnestub osatäitjatele selgitada antud rolli mõtet ja samal ajal õpetada lavakunsti üldisi seadusi, kuidas ta suudab kollektiivi liikmetele sisendada kunstilist distsipliini ja neis kasvatada vajalikku esteetilist maitset.

Milliseid praktilisi tulemusi annab õppe-

ja kasvatustöö? Milliseid praktilisi tulemusi annab õppe- ja kasvatustöö viljakas või ebaõige teostamine näiteringis, sellest saame kujuka pildi, kui loeme Rahvaloomingu ja Metoodilise Töö Keskmaja teatriosakonna vaneminstruktor-metoodiku V. Jurno artiklit, mille ta kirjutas 1959. a. kevadel Viljandi rajooni kultuuri- ja rahvamajade ning kolhoosiklubide näiteringide ülevaatusel puhul, kus ta muuhulgas ütleb järgmist:

«Jälle avaneb eesriie. Põltsamaa rajooni Kabala kultuurimaja näitering lõpetab kaks päeva kestnud ringkondliku ülevaatusel E. Vilde «Kippari unerohu» dramatiseeringu viimase vaatusel.»

Edasi kõneleb autor etenduse sisust ja jätkab:

«Niisugused olid sündmused laval, mis sundisid unustama külma saali, niisugused olid mõtted, mis panid jälgima ja kaasa elama inimesele, keda hukutas raha. Lavastuse suurimaks vooruseks oli mõtete selgus, lihtne ja loogiline tegutsemine laval. Kuigi Maarja oleks võinud mängida värvikamalt ja nüansirikkamalt, suutis Silvia Masing siiski nappide vahenditega avada kuju allteksti. Ta mitte ainult ei kõneldud, vaid ka mõtles laval, ja see on hinnatav. Ka teised osatäitjad teadsid oma kuju ülesandeid ja võitlesid nende nimel usutavalt ning loomutruult. Puudujäägid, mis olid tingitud isetegevuslaste vähestest kogemustest, vähesest meisterlikkusest, ei häirinud. Peaasi on õiged alused, õige suund. Ja sellest seisukohast tuleb näitejuht Peeter Kikka ja kollektiivi tööd hinnata, kuigi repertuaari valik ülevaatusel polnud õnnestunud.

Sama päev algas Põltsamaa rajooni kultuurimaja lavastusega «Saabastega kass». Kui etendus lõppes, tabas kõrv kellegi suust järgmise lause: «Need mängisid nii, et mitte millestki ei saanud aru.»

Ja tõepoolest, vaatamata sellele, et saabastega kassi lugu on üldiselt tuntud, ei osatud laval toimuvat kuidagi lahti mõtestada. Milles peitub viga? Kas mitte selles, et lavastaja koos osatäitjatega ei analüüsinud teost, et teinud selgeks, millises keskkonnas tegevus toimub, missugused on tegelaste-vahelised suhted, millised on iga kuju ülesanded, ja lõpuks, mida tahtis kogu kollektiiv antud lavastusega tõestada?

Need kaks näidet on väga iseloomulikud. On kollektiive, kus iga etendusega tahetakse ütelda oma sõna, kus näitlejate mäng laval on allutatud autori idee avamise teenis-

tusse, kus töö aluseks on autori teksti sügav analüüs. Kuid on ka neid, kelle iseloomustamiseks sobib hästi termin «teatritegemine».

Mõned näitejuhid, analüüsimate autori teost, lihtsustavad oma tööd ja muutuvad lihtsalt näitlejatele käsuandjaks: siin rõõmusta, siin tunne hirmu, nüüd naera, nüüd ole ironiline jne. Sageli antakse kätte isegi intonatsioonid: seda lauset ütle niisuguse tooniga, seda naasugusega. Olen kuulnud, kui näitejuhid räägivad miimikast ja žestikulatsioonist kui omaette asjast jne. Tagajärjed on aga kurvad. Teksti ja intonatsioonide mehaanilise pähetuupimise tagajärjel kõlab autori tekst osatäitja suus võõraste sõnadega, mida ta ei ole ise läbi tundnud. Tal hakkab laval ebamugav, ta ei kuula partnerit, ei mõtle, ei võitle, sest tal pole selged tegutsemise põhjused. Paratamatult tekivad ebaloogilised rõhud lauseis, ebaloomulik hääl, ühelt jalalt teisele tammumine, liigutuste mehaanilisus ja kõik muu, mis sinna juurde kuulub.

Elus me ei mõtle kunagi, kas peaksime sõnu ütleva rõõmsalt või kurvalt, millist tooni ja miimikat me kasutame, vaid ainult sellele, mida me tahame saavutada. See, kuidas me tegutseme, milliseid vahendeid me kasutame oma eesmärgile jõudmiseks, tuleb iseenesest ja oleneb ainuüksi eesmärgist endast. Tegutsemise eesmärgi annab näitlejale tekst. Sellepärast ongi tarvis sügavamalt tungida autori mõtetesse, need omandada, alles siis saab võimalikuks lihtne ja loomulik mäng laval.

Näiteringide ülevaatused näitavad, et andekaid isetegevuslasi ja head tahet on palju. Kuid teadlikke juhte on vähe.»¹⁶

Ülalöelduga on antud küllalt selge pilt meie isetegevuslike näiteringide tööst, nende voorustest ja nõrkustest. Kõik oleneb näitejuhust, sest tema on kollektiivi kunstiline juht, õpetaja ja kasvataja. Tema on see, kes paneb aluse tulevasele etendusele ja suunab kollektiivi liikmeid näitekunstilise loomingu teel. Tema kannab ka vastutust.

Nagu isetegevusliku lavakunsti ülevaatused korduvalt on näidanud, töötab meie näiteringides suur hulk andekaid ning kogemustega näitejuhte, kes tulevad oma ülesandega hästi toime. Aga veel rohkem on neid, kes oma puudulike

¹⁶ «Sirp ja Vasar» 1959, nr. 21.

teadmiste või väheste kogemuste tõttu ei suuda saavutada kollektiivi loominguks arengut.

Seepärast tuleb veel kord esile tõsta viljaka õppe- ja kasvatustöö tähtsust isetegevuslikus näitekunstiis.

Kõigile ideelis-kunstiliselt mahajäänud näiteringidele tuleb aga kinnitada, et õigesti ning tõhusalt juhitud õppe- ja kasvatustöö teeb imet. See võib suhteliselt lühikese ajaga esile tõsta eile veel täiesti tundmatu kollektiivi, see võib lootusetuks peetud inimeses avastada talendi, see võib luua küpseid ja täisväärtuslikke etendusi.

Kuidas tuleb näiteringi õppe- ja kasvatustööd teostada? Kõigepealt olgu märgitud, et õppe- ja kasvatustöö on isetegevuslikus näiteringis nii tiheidalt vastastikku seotud, et neid ei ole vaja käsitleda teineteisest isoleeritult.

Tuleb lähtuda põhimõttest: *õpetades me kasvatame ja kasvatades õpetame.*

Seepärast räägime ka siin sellest tööst kui ühtsest tervikust, mis on suunatud sellele, et varustada isetegevuskollektiivi liikmeid näitekunsti alal vajalike teadmiste, oskuste ja vilumuste süsteemiga ning arendada nende vaimseid võimeid, esteetilist maitset ja kõlbelisi omadusi vastavalt kommunistliku kasvatuse üldisele eesmärgile.

Nagu kogemused on näidanud, osutub õppe- ja kasvatustöö näiteringis kõige tõhusamaks siis, kui näitejuht oskab seda tööd siduda õppimisele võetud näidendiga, s. o. konkreetse lavastusega.

Kui näitejuht hakkab isetegevuskollektiivis õppe- ja kasvatustööd teostama väljaspool konkreetset lavastust, niiöelda omaette peatükina, siis võib kergesti juhtuda, et kollektiivi liikmed sellest tööst tüdinevad ja muutuvad passiivseks.

Kui aga «õppebaasiks» on muudetud mõne näidendi kindel lavastus, siis teab iga osatäitja, et temal tuleb antud teoses kehastada konkreetset osa, ning seda on vaja õppida. Siis ei tundu õppe- ja kasvatustöö talle enam mingi ülearuse lisakoormusena, vaid vastupidi, iga uus edusamm rolli loomisel paneb teda hindama selle töö väärtust. Ta on näitejuhile tänulik sellise abi eest ning see on kõige hinnatavam saavutus näitejuhi ja osatäitja vahelkorras.

Selleks et õppe- ja kasvatustööd edukalt läbi viia, on kõigepealt vaja, et näitejuht koostaks vastava õppekava,

milles ettenähtud õppetöö etapid on tihedalt seotud proovide vastavate perioodidega.

Näidis:

1. Lauataguse töö perioodil:

1) osatäitjad peavad omandama kõik vajalikud andmed näidendi autori ja teose kohta, andmed näidendis kujutatud ajastu kohta jne.;

2) osatäitjatele tuleb antud näidendi najal selgitada selliseid mõisteid, nagu teose teema, idee, süžee, karakterite süsteem, kompositsioon, žanr jne.;

3) osatäitjatega on vaja analüüsida mõisteid, nagu lavastuse idee, näidendi pealisülesanne ja läbiv tegevus, rolli pealisülesanne ja läbiv tegevus, lavakuju biograafia ja karakter, ning need antud näidendis kindlaks määrata;

4) osatäitjatele tuleb õpetada, mis on suhtlemine, sõnaline tegevus, alltekst jne.

2. Etüüdide perioodil:

1) osatäitjatele tuleb selgitada mõisteid, mis on seotud tegevusliku analüüsiga, nagu tegevus ja selle eesmärk, etüüdi olemus ja selle ülesanne jne.

2) osatäitjatele tuleb proovidel õpetada aktiivset keskendumist (lavalist tähelepanu), üleliigsest pingest vabanemist (lihaste vabastamist) jne.

3. Tarastuses toimuvate proovide perioodil:

1) osatäitjatele tuleb sisendada vajalikke teadmisi, mis on seotud misanstseenide loomisega;

2) osatäitjatega tuleb käsitleda kõiki küsimusi, mis on seotud lavakuju loomisega, kusjuures erilist rõhku tuleb panna ümberkehastumise printsiibile.

Kuna näitekunstiga tegelev isetegevuskollektiiv koosneb tavaliselt inimestest, kellel on lavakunsti alal erinevad andekuse astmed, erinev ettevalmistus ning erinev staaž, siis on vaja, et üldises õppekavas oleks ette nähtud ka *konkreetne õppetöö iga üksiku osatäitjaga eraldi, individuaalselt.*

Tuleb meeles pidada, et nõnda nagu näitejuht kutselises teatris peab arvestama iga näitleja juures tema individuaalseid näitekunstialaseid võimeid, nii peab ka isetegevuse näiteringis töötav näitejuht alati arvestama iga kollektiivi-liikme individuaalseid omadusi, tema näitekunstilist andekust, tema kultuuritaset, tahtekindlust, iseloomu ja kõiki psühhofüüsilisi omadusi.

Osatäitjate andekusest. Kollektiivi komplekteerimise juures tuleb näitejuhil meeles pidada, et mitte kõik inimesed ei ole näitekunsti alal *andekad*. Sellest ainult on vähe, kui keegi kangesti lavale kipub. Tal peab olema ka näitekunstiliseks loominguks vajalikke *võimeid*.

Seepärast peab näitejuht kollektiivi uusi liikmekandidaate värbama tingimata vastava *katse* kaudu ja näiteringi uuteks liikmeteks tuleb vastu võtta ainult neid, kellel on lavakunstiliseks loominguks tõesti eeldusi.

Neid inimesi, kes soovivad isetegevuses töötada, kuid kellel pole näitekunstialaseid võimeid, tuleb suunata teistesse ringidesse või leida neile näiteringi töös selliseid kohti, nagu seda on näitejuhi abi (inspitsient), rekvisiitor, kostüümide hooldaja, jumestaja, lavameister jne.

3. TÖÖ LAUA TAGA.

Näitejuhi esimene kohtumine kollektiiviga.

Näitejuhi esimene kohtumine kollektiiviga on selle loomingulise koostöö algus, mille tulemuseks on tulevane etendus. Ja selleks, et oma kunstilisi kavatsusi edukalt teostada, peab näitejuht juba esimesest proovist peale hoolt kandma, et kollektiivis tekiks tõeliselt loominguline õhk-kond.

Näitejuht ei tohi hetkekski unustada, et ainult kogu tegelaskonna loomingulise aktiivsuse ja kõrge töödistsipliini juures on võimalik edukas kollektiivne looming. Seepärast peab ta kohe algusest peale hakkama nii osatäitjatele kui ka teistele kaastöölistele sisendama tõsist ja loovat suhtumist ülesannetesse, mis neil tuleb täita.

Näitejuht peab jälgima, kas proovideks määratud ruum on selleks tööks sobiv ja vajalikult sisustatud. Ta peab nõudma, et proovid algaksid täpselt väljakuulutatud ajal ja et kõrvalised jutuajamised, kärad jne. ei häiriks vajalikku vaikust ega juhiks osatäitjate tähelepanu töölt kõrvale. Näitejuhi otseseks abiliseks proovidel on näitejuhi abi (inspitsient), kelle ülesanded on kodukorras kindlaks määratud.

On soovitav ruum, kus toimub *esimene proov*, sisustada pidulikult, kaunistada lilledega, seada üles näidendi autori portree, panna välja fotomaterjal, mis illustreeriks näidendit või teemat, millele näidend on pühendatud jne. See kõik aitab kollektiivi liikmetele sisendada austust ning armastust algava töö vastu.

Väga tähtis on ka näitejuhi enda välimus ja ilme nii esimesel kui ka kõigil järgmistel proovidel. Kui näitejuht on

riietatud lohakalt, kui ta ülikond on kortsus, kingad puhastamata, särk must, kaelaside halvasti seotud, habe ajamata jne., siis mõjub see negatiivselt tema enda sisetundele ja jätab ebameeldiva mulje ka kollektiivile.

Milliseid nõuandeid võib näitejuht esitada näitlejatele nende käitumise või välimuse suhtes, kui ta ise ei oska anda eeskujut? Aga näitejuht on ju näitlejate õpetaja ning kasvataja.

Ja veel midagi. Näitejuhil on tingimata vaja temperamenti, kuid ta ei tohi sellega liialdada. Näitejuhi alatine kõrgendatud ja käratsev toon ei soodusta näitlejate tööd, vaid segab ja väsitab neid.

Sügavalt eksib see näitejuht, kes arvab, et ta suudab kollektiivis kindlustada oma autoriteeti upsaka iseteadvusega ja pideva pealekärkimisega. Parimal juhul loob ta sellega ainult näilise distsipliini.

Tõelise autoriteedi omandab aga see näitejuht, kes esineb mõistliku nõudlikkusega nii distsipliini kui loomingu suhtes, ja mis peasi, kes oskab näha neid puudujääke, mis osatäitjatel tekivad lavakuju kehistamisel, ja mõistab osatäitjaid praktiliselt abistada.

Näitejuht ei tohi olla diktaator ja «kõiketeadja», kes jagab osatäitjatele ainult käsked ning valmis retsepte, vaid loominguprotsessi innustaja, otsingute initsiaator, teadlikum ja kogenenum seltsimees, kes kogu kollektiiviga püüdleb ühise eesmärgi poole.

Mõni näitejuht alustab oma tööd ettevaatlikult, justkui maad kuulates, kuid vähehaaval muutuvad ta proovid kindlamaks ja töö lõpul on nad küllalt sisukad ning huvitavad. Teine näitejuht algab paljulubavalt ning kõrgete «nootidega», kuid väsib ja tüdineb enne töö lõppu. Kolmandal esinevad tõusud ja mõõnad.

Tuleb meeles pidada, et näitejuhi liigne ettevaatlikkus, nagu liigne enesekindluski, ei abista näitlejat, tõusu ja mõõna vaheldumine aga võib takistada osatäitjate loominguilise töö normaalset arengut.

On arusaadav, et näitejuhi loominguline enesetunne võib olenevalt ühe või teise proovi sisulisest õnnestumisest või ebaõnnestumisest kõikuda. Kõikumatuks peab aga jääma näitejuhi usk enda ja kollektiivi võimetesse, tema tahe ületada raskused ja lahendada kõik ülesanded.

Näidendi lugemine.

Näitejuhi esimene kohtumine kollektiiviga uue lavastuse ettevalmistamiseks toimub tavaliselt näidendi esimesel lugemisproovil.

Näidendi esimene kollektiivne lugemine osatäitjatega on väga oluline ja tähtis moment näidendi lavastamisel.

K. Stanislavski väitis: «Esimesed muljed — head või halvad — sööbivad oma ootamatuse ja värskusega teravasti näitleja mällu ja on tema loomingulise tunde idudeks. Vähe sellest, esimene tutvumine osaga vajutab sageli oma pitseri näitleja kogu edasisele tööle. Kui muljed esimesest lugemisest on õiged, siis on see suur tagatis edasisele edule. Järgnevail lugemistel puuduvad ootamatuse elemendid, mis on nii võimsad loomingu valdkonnas. Rikutud muljet on raskem parandada kui õiget luua.

Peab olema äärmiselt tähelepanelik esimese tutvumise puhul rolliga, mis on loomingu esimeseks etapiks.»¹⁷

Näidendi esimene lugemine osatäitjatega võib toimuda kahte moodi:

1) näitejuht või keegi teine loeb kollektiivile kogu näidendi ette;

2) iga osatäitja loeb oma osa isiklikult.

Kuidas tuleb näidendit esimesel proovil näitlejatele ette lugeda, selle kohta ütleb K. Stanislavski järgmist: «Kõige õigem on, kui näidend kantakse esimesel lugemisel ette lihtsalt, tema põhiolemuse, seesmise arenemise peajoone ja kirjanduslike väärtuste hea mõistmisega. Lugeja peab näitlejale viitama lähtepunkti, millest näitekirjaniku teos on saanud alguse, avama selle mõtte, tunde või olemuse, mis sundis poeti sulge kätte võtma. On tarvis, et lugeja juba esimesel lugemisel juhiks näitlejaid kirjaniku teose püüdluse põhijoont mööda, inimvaimu elu, osa ja kogu näidendi elava organismi arenemise peajoont mööda. On tarvis näitlejat abistada, et ta kohe leiaks rollis osakese iseendast. Õpetada selgeks see, tähendab õpetada selgeks meie kunst.»¹⁸

Kui esimene lugemisproov viiakse läbi nõnda, et iga osa-

¹⁷ К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, Ежегодник Московского Художественного театра 1948, стр. 304.

¹⁸ Sealsamas, lk. 308.

täitja loeb oma osa isiklikult, siis peab näitejuht silmas pidama, et osatäitjad loeksid osi selgesti ja rahulikult ning nõnda, et need kõigile kuulda oleksid.

Vahel juhtub, et mõni osatäitja kujutleb esimesel lugemisel, nagu oleks ta juba etendusesaalis sadade inimeste ees, ta karjub oma teksti. Säärane kisa on mõtetu.

Samuti ei sobi ka see, kui mõni osatäitja mingist oma rolli «sügavast läbielamise» soovist hakkab teksti sosistama ja teistel on raske teda jälgida.

Näidendi arutelu.

Näidendi esimesele läbilugemisele järgneb *arutelu*, kus kollektiivi liikmed avaldavad oma arvamusi loetud teose kohta, jutustades, mis neile selles meeldis, missuguseid mõtteid ta tekitas jne.

On soovitatav, et näitejuht arutlust juhtides ise näidendist palju ei kõneleks, vaid esitaks kollektiivi liikmetele küsimusi ja tõstaks üles probleeme, mis sütitaks nende mõtet ning kujutlusvõimet.

Mida aktiivsemalt arutlusest osavõtjad näidendi kohta sõna võtavad, seda kasulikum on see näitejuhile. Esiteks sellepärast, et nende arvamustes võib olla mõndagi uut, millele näitejuht ei tulnud, ja teiseks sellepärast, et arutlus aitab selgitada ning määrata kollektiivi ühist seisukohta antud näidendi suhtes.

Seepärast peab näitejuht püüdma näidendi arutlemisele kaasa tõmmata võimalikult rohkem sõnavõtjaid. Ta peab kuulama ka erinevaid seisukohti ja oskama nende hulgast välja valida õigeid ning väärtuslikke.

On väga oluline, et iga arutlusest osavõtja näeks, et näitejuht kohtleb teda võrdõigusliku osalisena ühises töös. See tõstab tema vastutust ja sisendab talle kohusetunnet.

Näitejuhi otsustada jääb, kuidas ta ühe või teise näidendi puhul peab õigemaks, kas viia teose arutlus läbi enne või pärast lavastusplaani (eksplikatsiooni) esitamist.

Lavastusplaani esitamisest.

Peetakse üldiselt õigeks, et näitejuht esimesel proovil, kui osatäitjad näidendit alles liiga vähe tunnevad, ei püüaks liiga üksikasjaliselt avaldada oma lavastuskava (eksplikatsiooni), vaid kõneleks sellest ainult üldjoontes.

Enne lavastusplaani esitamist on soovitatav lühike ettekanne antud teose autorist ja tema loomingust. Selle järel tuleks kokkuvõtte teha teose ideelis-emotsionaalsest sisust ja alles siis hakata esitama lavastusplaani põhijooni, mis peale lavastuse ideelise lahenduse hõlmaksid ka kõige tähtsamaid teose tõlgitsuse (interpretatsiooni) võtteid.

Ei tohi unustada, et näitejuhi lavastusplaani väärtus sõltub alati näitejuhi kavatsuse sügavusest ja omapärast ning selgest ja konkreetsest esituslaadist, mis on näidendi sisu põhjaliku läbitöötamise ja selle täpse ning reljeefse ettekujutuse tulemus. Ka kõige huvitavam ja väärtuslikum lavastusplaani on kasutu, kui näitejuht ei oska seda osatäitjatele edasi anda.

Kuidas peab näitejuht oma kavatsusi kollektiivile edasi andma?

Mitte ainult sel teel, et ta neist lihtsalt osatäitjatele jutustab, vaid ta peab oskama kollektiivi oma kavatsustega sütitada ning innustada. Seda suudab ta aga ainult siis, kui ta kõigepealt ise oma kujutluse kaudu oskab tulevast etendust eredalt «näha» ja on sügavalt veendunud, et tema lavastusplaani on õige.

Pärast lavastusplaani esitamist on vaja, et ka kollektiivi liikmed selle kohta aktiivselt sõna võtaksid.

Järgmistel proovidel avab näitejuht järk-järgult kogu oma lavastuskava osatäitjatele, kusjuures tuleb saavutada mitte ainult seda, et näitlejad tabaksid ta mõtteid, vaid et neil tekiks ka tulevases etendusest piltlik ettekujutus.

Näitejuht peab illustreerima oma vestlust näidetega ja jutustama sellest piltlikult, kuidas ta ise kujutab endale ühe või teise stseeni lahendust.

Piltlik ja emotsionaalne vestlus aitab näitlejaid paremini mõista näitejuhi kavatsusi.

Need näitejuhi illustratsioonid tulevad hiljem proovide käigus muidugi igakülgselt kontrollimisele.

Lauataguse töö etapid.

Lauataguse tööperioodi põhiülesanne on *näidendi tegelaste karakterite avamine ja nende käitumise (tegevuse ja selle eesmärkide) kindlaksmääramine.*

Seda teostades peab näitejuht saavutama seda, et iga osatäitja õpiks hästi tundma *mitte ainult oma osa, vaid kogu näidendit.*

Lauatagusel tööperioodil tuleb teha järgmist:

1) Näitejuht annab osatäitjatele edasi andmed näidendi autori ja ta loomingu kohta, selgitab teose ideelis-temaatilist alust, süzeeliine, kompositsiooni ja žanri;

2) näitejuht tutvustab osatäitjaid oma lavastusplaaniga;

3) näitejuht koos näitlejatega uurib hoolega näidendi iga tegelaskuju tegevusliine, elulugu ja iseloomu, tähistab nende pealisülesande ja läbiva tegevuse ning selgitab tegelaskujude vastastikused suhted;

4) näitejuht koos osatäitjatega määrab kindlaks *tegelaste ülesanded episoodides;*

5) näitejuht õpetab osatäitjaid lavakujudena üksteisega suhtlema;

6) näitejuht koos osatäitjatega *eritleb teose teksti, avab allteksti ja selgitab sõnalist tegevust.*

Selleks et näitejuhi töö proovidel kulgeks plaanipäraselt ja tõhusalt, on vaja, et näitejuht koostaks iga proovi kohta täpse töökava.

Näiteks:

1. proov:

- 1) näidendi lugemine ja arutlemine;
- 2) osade jaotuse teatavaks tegemine;
- 3) näitejuhi lavastusplaani esitamine ja selle arutlemine;
- 4) ülesanne osatäitjatele: õppida järgmiseks prooviks jutustama oma rolli (tegelaskuju) tegevusliini.

2. proov:

- 1) lasta osatäitjaid jutustada oma rolli tegevusliine (silmas pidades sündmuste täpset järjekorda);
- 2) ülesanne osatäitjatele: koostada järgmiseks prooviks oma tegelaskuju elulugu ja iseloomustus.

Rolli pealisülesandest ja läbivast tegevusest.

K. Stanislavski väitis, et näitlejad vajavad «pealisülesannet, mis on analoogiline autori kavatsustega ja seejuures leiab vastukaja loova näitleja enda hinges...»

Näitleja peab ise pealisülesande leidma ja seda armastama. Ja kui teised on pealisülesande näitlejale kätte näidanud, siis peab näitleja pealisülesande endast läbi juhtima ja sellest pealisülesandest omaenda inimliku tundmusega ja oma isiku kohaselt, emotsionaalselt erutama». ¹⁹

Kuidas läheneda rolli pealisülesande määramisele?

K. Stanislavski järgi tõeline pealisülesanne võib küpseda näitlejal alles siis, kui ta juba valitseb näidendi sisu, kui ta suudab aru saada, milline on tema kangelase poolt sooritatud tegude lõppeesmärk. Teiste sõnadega: *osatäitja liigub oma rolli pealisülesande poole läbiva tegevuse teed mööda.*

K. Stanislavski rõhutas, et näitleja peab sügavalt tundma näidendi sündmustikku, seda faktide ahelat, millest koosneb teose süzeeline skeem, intriigi sõlmitusest kuni lõpplahenduseni.

Need sündmused, või nagu Stanislavski neid nimetab — tegevuslikud faktid, moodustavad justkui näidendi luustiku, selle kondikava, millele ehitas oma teose kirjanik.

Seda luustikku peab näitleja tingimata tundma, kuid see on vaid esimene samm näidendi sisu tundmaõppimisel.

Edasi tuleb pöörata tähelepanu nendele eesmärkidele, mille nimel teose kangelane selle või teise teo sooritab. Inimese olemus avaneb tema tegude motiivides ja motiivide rikkus soodustab lavakuju elulist rikkust.

Üheaegselt küsimusega: *mis ma teen?* peab osatäitjal tekkinud ka küsimus: *miks ma teen nii?* Ainult selle kaudu suudab ta tungida oma kangelase hinge keerulisse maailma.

Selleks et kontrollida, kuivõrd aktiivselt näitlejad tunnevad teose tegevuslikku struktuuri, nõudis Stanislavski, et iga osatäitja jutustaks oma *rolli tegevusliini* kogu näidendi ulatuses algusest kuni lõpuni.

See on väga kasulik harjutus, sest osatäitja tähelepanu keskendub antud võtte juures mitte sellele, mida teose kangelane räägib, vaid just sellele, kuidas ta tegutseb, mida

¹⁹ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 422.

ta taotleb, mille pärast ta sooritab selle või teise teo, s. t. tegevusele ja selle motiividele.

Ja kui iga osatäitja jutustab oma rolli tegevusliini teiste osatäitjate juuresolekul, kes peavad teda täiendama ning parandama, siis ammutavad kõik osatäitjad selle võtte kaudu teadmisi teose tegevuslikust struktuurist.

Seda võtet tuleb tingimata rakendada ka näiteringide töös.

Kui näidend sel viisil on hästi läbi analüüsitud, siis oskab iga osatäitja ja kogu kollektiiv näidendi materjalis orienteeruda. Nad tunnevad iga tegelaskuju teed, temale kuuluvate tegude ning kogu tegevuse ahelat, ja suudavad seetõttu palju suurema täpsusega kindlaks määrata, millised püüdlused on nende tegude aluseks ja missugune on antud inimese või inimestegrupi peamine elusiht.

Selle töö tulemusena ilmneb osatäitjatele näidendi sündmustiku põhitelg — läbiv tegevus — ja iga üksiku tegelaskuju asend selle läbiva tegevuse suhtes (s. o. missugused tegelased teostavad läbivat tegevust, missugused neist teostavad läbivat vastutegevust jne.). Ühtlasi selgub neile ka *lavastuse pealisülesanne* ja iga üksiku *tegelase pealisülesanne näidendi põhiidee esiletoomiseks*.

Tähistades üksikute tegelaste läbivaid tegevusi ja pealisülesandeid, ei tohi unustada, et iga tegelase *iseloom* (karakter) ja tema läbiv tegevus on teineteisega sügavalt seotud.

Et inimest ja tema iseloomu tundma õppida, tuleb vaadata tema *tegusid*. Jälgides inimese tegusid ei tohi aga kunagi unustada, et inimese teod lähtuvad kindlaist *motiividest* ja on suunatud kindlatele *eesmärkidele*. Motiiv on see, mis ajendab inimest tegutsema, eesmärk on see, mida inimene püüab selle tegevusega saavutada. Analüüsides inimese tegusid, võib omakorda teha järeldusi nende motiivide kohta, millest inimene juhindus.

Seepärast tuleb iga tegelase läbiva tegevuse ja pealisülesande määramisel otsida vastust küsimustele:

- 1) kes on see tegelane ja milline on tema iseloom;
- 2) mida teeb see tegelaskuju ja millised motiivid (ajendid) kutsuvad esile iga tema teo;
- 3) millised on antud tegelase suhted selle näidendi teiste tegelastega?

Üheaegselt sellega tuleb kindlaks teha, millised ajendid on sellel tegelasel põhilised, millised teisejärgulised, millised suhted on peamised, millised kõrvalised.

Niiviisi joonistub välja *põhieesmärk*, mille poole antud tegelane püüdleb, ja põhilised motiivid, mis tõukavad teda selle eesmärgi saavutamisele. Ühtlasi selgub tema põhiline suhtumine kõigesse teda ümbritsevasse: inimestesse, sündmustesse jne.

See tähendab, et antud tegelane meie ees hakkab kindlat kuju võtma ja selguma tema *tahtetelg* (läbiv tegevus ja pealisülesanne), mis näitab, millele on suunatud tema peamine *tahe* (mida tahab, mida taotleb see inimene, keda me peame kehastama näidendis).

Kui näitejuht on osatäitjatega tegelaskujude karakterid, pealisülesanded, läbivad tegevused ning suhted teiste selle näidendi tegelastega läbi arutanud, siis asub ta koos kollektiiviga tegelaste ülesannete otsimisele episoodides.

See toimub järgmiselt: osatäitjad loevad vajaliku hulga näidendi teksti ja näitejuht koos osatäitjatega jaotab selle *episoodideks* (lõikudeks) ning määrab kindlaks *tegelaste ülesanded episoodides*.

Tegelaste ülesanded episoodides.

K. Stanislavski õpetab: «Näidendi lõikudeks jagamine on meile vajalik mitte ainult teose analüüsimiseks ja tundmaõppimiseks, vaid ka veel ühel teisel, tähtsamal põhjusel, mis on varjul iga lõigu seesmises olemuses endas . . .

Lugu on selles, et igas lõigus peitub loominguline ülesanne. Ülesanne sünnib orgaaniliselt oma lõigust, või vastupidi, sünnitab ise lõigu.»²⁰

Järelikult tuleb näidendi sündmustiku jaotamisel lõikudeks ühtlasi tähistada ka tegelaste *lavalised ülesanded* ehk lihtsalt *ülesanded lõikudes*.

Mis on näitleja lavaline ülesanne?

Nagu teame, on igal tegelasel näidendis oma *pealisülesanne* (idee, tegevuse eesmärk) ja *läbiv tegevus* (mille kaudu see idee leiab väljenduse), mis ilmneb selles tegude reas, mida antud tegelane sooritab näidendi ulatuses. Tegelasel on näidendis kas üks või mitu etteastet, ja igas stseenis ta viib läbi mingi tegevuse, s. o. täidab ühe või teise *ülesande*, mis tuleneb tema läbivast tegevusest.

²⁰ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 215.

Näitleja lavaline ülesanne koosneb kolmest elemendist:

- 1) *mida ma teen* (tegevus);
- 2) *milleks ma seda teen* (eesmärk, tahtmine) ja
- 3) *kuidas ma teen* (kohanemine, tegevuse vorm).

Kaks esimest elementi — *tegevus* (*mida ma teen*) ja *eesmärk* (*milleks ma teen*) — moodustavad näitleja lavalise ülesande ettevalmistava osa ja erinevad oluliselt kolmandast elemendist, *kohanemisest* (*kuidas ma teen*), mis kujutab endast näitleja ülesande täideviivat osa, s. o. lavalist loomingut kui niisugust.

Erinevus seisab selles, et tegevusel ja eesmärgil on täiesti kindel iseloom ja seepärast saab neid alati ette ära määrata, kohanemine aga säärast kindlat iseloomu ei oma.

Kõigepealt tuleb silmas pidada, et *kohanemine* (ülesande teostamise vorm) muutub alati, kui muutub ülesande *eesmärk*.

Võtame lihtsa näite.

Ma olen oma kodus ja otsin üht raamatut kolmel eri juhul:

- 1) mul on igav ja ma tahan midagi lugeda;
- 2) otsin teatud raamatut, et võtta selle vahele peidetud pass, mida mul on vaja mõne tunni pärast, ja
- 3) otsin raamatut, et seda tagasi anda omanikule, kes ruttab rongile.

Kuidas ma teostan seda tegevust?

On arusaadav, et üks asi on otsida raamatut ainult selleks, et seda ajaviiteks lugeda, ja teine asi on otsida raamatut näiteks selleks, et seda tagasi anda omanikule, kes ruttab rongile.

Sellest näeme, et üks ja sama tegevus — otsin raamatut — teostatakse iga kord isemoodi, sõltuvalt sellest, milline eesmärk on selle aluseks. *Ülesande teise elemendi — eesmärgi* (*milleks ma teen*) — *muutumisega muutub ka selle kolmas element — kohanemine* (*kuidas ma teen*), s. o. kuidas ma antud juhul raamatut otsin.

Näitlejale lavalise ülesande määramisel tuleb vastata kahele küsimusele: 1) *mida ma teen* (tegevus) ja 2) *milleks ma seda teen* (eesmärk). Kolmandale küsimusele — *kuidas ma seda teen* — ei ole võimalik vastust ette kindlaks määrata, vaid sellele peab *leidma* vastuse tööprotsessis: *näitleja suhtlemises partneritega, partnerite käitumises*.

Võtame näite, mida me kasutasime läbiva tegevuse selgitamisel. Keegi, keda nimetame Jaaniks, sooritab rea tegu-

sid: 1) ta riietub, et minna klubisse ja kohtuda sõbraga; 2) ta saab sõbraga kokku ja palub temalt mootorratast. Seda on tal vaja selleks, et külastada mõrsjat.

Me määrasime, et Jaani tegude reas on läbivaks tegevuseks *külastada mõrsjat*. Vaatame nüüd, kuidas kõik need toimingud, mida Jaan teostab, tulenevad sellest läbivast tegevusest.

Kujutleme, et me peame seda näidet mängima laval. Me jaotame selle juhtumi järgmisteks lõikudeks:

1. lõik: Jaan on kodus. Nimetame seda lõiku «Jaan valmistub mootorratta laenamiseks».

2. lõik: Jaan on klubis sõbra juures. Anname sellele lõigule nimeks «Palve».

Määrame nüüd *ülesanded*. Vastame küsimušele: Mida teeb Jaan ja *milleks* ta seda teeb? Esimeses lõigus ta riietub ümber, et minna klubisse ja kohtuda sõbraga. Teises lõigus ta palub sõbralt mootorratast, et sõita maale mõrsjat külastama.

Lõikude nimetused ja ülesannete määramine selle näite juures on täiesti tinglikud, sest meil ei ole teada Jaani iseloomu ega ole kindlaks määratud tema suhted sõbraga, kelle käest ta läheb mootorratast laenama. Siiski me võime ütelda, et Jaan on täiesti teadlik nii esimeses kui ka teises lõigus: mida ta teeb ja milleks ta seda teeb. See on nii selge, et ei nõua mingeid tõestusi. Loomulikult peab ka näitleja, kes hakkab mängima Jaani, teadlik olema tema tegevusest ja selle eesmärgist.

Kui me aga esitame küsimuse lavalise ülesande kolmanda elemendi kohta: kuidas Jaan seda teeb (kuidas ta sõbralt mootorratast laenuks küsib), siis me näeme, et Jaan võib sellele küsimušele täpse vastuse anda alles pärast seda, kui ta on sõbralt juba mootorratast küsinud, s. i. pärast ülesande täitmist.

Kuidas hakkab Jaan sõbralt mootorratast paluma, seda ei tea ta kuidagi ette ütelda. See ei olene ainult temast. Ühest küljest oleneb see muidugi sellest, kui hädasti ta mootorratast vajab. Teisest küljest oleneb see aga tema suhetest sõbraga ja lõpuks, ning see on kõige tähtsam, oleneb see sellest, kuidas ta sõber tema palvesse suhtub. Seda ei või Jaan kuidagi kindlasti ette teada. Kui ta hakkab oletama, siis ta võib eksida. Ta võib arvata, et teostab oma ülesande õige kergesti, et sõber nõustub kohe ja annab mootorratta, tegelikult aga võib sõber talle täiesti ootama-

tult keelduda, nii et Jaanil tuleb teda kaua veenda ning paluda.

Kuidas Jaan sõbra palub (ülesande kolmas element), see selgub palumise protsessis endas, Jaani elavas *suhthemises* sõbraga. Jaan peab kõneluses sõbraga *kohanema* sellega, kuidas sõber reageerib tema palvele, üksikutele lausetele ja sõnadele. Seepärast nimetataksegi seda lavalise ülesande kolmandat elementi *kohanemiseks*.

K. Stanislavski väidab: «Kui inimestel on elus tarvis lõp-
matut hulka kohanemist, siis laval on näitlejal neid vaja
veel palju rohkem, sest laval me suhtleme lakkamatult ja
seetõttu ka kohaneme kogu aeg.»²¹

Nõnda siis: näitlejal peab näidendi igas lõigus olema
selge, *mida ta teeb ja milleks ta teeb*. See aga, *kuidas ta*
teeb, teostub kohanemises — *näitleja elavas suhthemises*
partneriga.

Lõpuks tuleb veel rõhutada seda teatrikunsti põhilist sea-
dust, et *ükski tegelane ei tohi ühtki minutit laval olla ilma*
ülesandeta, mis praktiliselt tähendab, et iga näitleja, ka
kõige väiksema osa täitja, peab laval alati teadma, *mida ta*
igas oma stseenis taotleb, *milleks ta ütleb* iga oma lause, ja
sealsamas *reprodutseerima seda tegevuses*.

Jälgides seda lavakunsti põhiprintsiipi peab näitejuht
hoolitsema, et ükski näitleja üheski stseenis ei tuleks
lavale, ilma et ta selle tegelase nimel, keda ta kehastab,
oskaks vastata küsimusele: *mida ta tahab?* Kui näitleja
teab, *mida tema tegelaskuju tahab*, ja siseneb lavale sel-
leks, et aktiivselt tegutseda, et oma partnerit milleski
veenda, temalt midagi paluda, teda käsutada jne., siis tekib
tal partneriga ka *elav suhtlemine* ja tema mäng muutub
tõeliselt *mõtestatud* ning *eesmärgile suunatud tegevuseks*,
mis tõmbab loomingulisse protsessi kaasa osatäitja kogu
orgaanilise loominguga, tema mõtted ja tunded.

Suhthemine.

Mida mõistame näitlejate *suhthemise* või *vastastikuse*
tegutsemise all laval?

Kõige piltlikumalt võib seda ette kujutada raadioside

²¹ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 364.



Orgaaniline suhtlemine laval.

Stseen A. Jakobsoni «Vana tamme» lavastusest V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris.

kujul: näitlejad, kes vahetavad teineteisega näidendi teksti repliike, täidavad justkui saate vastuvõtmise, vastuvõetud teksti hindamise ja vastusaate funktsioone. Sel hetkel, kui üks näitleja ütleb oma repliigi, võtab tema partner selle repliigi vastu. Näitleja, kes «annab edasi» teksti, ei ole oma mõtet veel lõpetanud, kui tema partneril juba on alanud «vastuvõetava» repliigi hindamise moment. Sel hetkel, kui näitleja oma repliigi lõpetab, alustab tema partner «vastusaadet», s. o. hakkab ütlema oma repliiki.

Lavakunst ei ole võimalik ilma näidendi tegelaste *lakka-matu ja orgaanilise suhtlemiseta, ilma sügava ja aktiivse vastastikuse mõjutamiseta.*

Aga kuidas seda saavutada?

K. Stanislavski ütleb: «Kui koer tuppa tuleb, silmitseb ta kõiki toasolijaid, et nende meeleolu teada saada. Niipea

kui ta seda on aimanud, valib ta endale suhtlemiseks objekti, tuleb ta juurde, hõõrub end vastu ta jalgu ja paneb käpa tema põlvele. Kõike seda teeb ta selleks, et endale tähelepanu tõmmata. Kui see on saavutatud, istub koer tagumistele käppadele väljavalitud inimese ette ning jääb teraselt tema silmadesse vahtima, et suhtlemist alustada...

Kas ei talita inimene nõndasamuti? Ka tema silmitseb pärast tупpa astumist toas olevaid inimesi ning püüab mõista nende meeoleolu; ka tema valib välja objekti, astub tema juurde, tõmbab endale tähelepanu, paneb mängu oma silmade nähtamatud kombitsad, et mõista objekti seisundit. Tупpa astunud subjekt loob kiirte väljasaatmise ja vastu võtmise teel oma väljavalitud objektiga suhtlemise...

Ja üksnes näitlejad laval moodustavad erandi. Nad ei taha tunnustada looduse põhilisi seadusi, mis on maksivad kõigi elusolendite kohta. Neid ei huvita lavale minekul ümbritsev meeoleolu, nad ei vali endale suhtlemiseks objekti, nad ei otsi tema silmi, ei tunne tema hinge, ei taju tema lähedust.

Näitlejad-käsitöölised on jõudnud kindlale arvamisele, et nende objektiks on *teatrikülastajad*, kes saalis istuvad; nad teavad juba ette ära, kus nad peavad laval seisma, mida seal teha ja mida kõnelda. Näitlejad-käsitöölised teevad seda kõike sunniviisiliselt, näidendi autori või lavastaja korraldusel, mitte sellepärast et see oleks nende inimlik vajadus. Võõraid tundmusi, impulsse, mõtteid, sõnu ja tegevusi ei oska nad isiklikeks muuta.»²²

Kui jälgida meie isetegevuslike näiteringide etendusi, siis tuleb tunnistada, et siin sageli puudub igasugune suhtlemine partneriga. Enamikul juhtudel on siin osatäitjate tähelepanu objektiks mitte partner, vaid nende endi tekst. Partneri repliikidest teavad nad ainult viimast lauset, nn. «märgusõna», mille järel tuleb hakata kõnelema oma teksti. Kui kõneleb (tegutseb) üks osatäitja, siis ükski teine enam ei tegutse, vaid kõik ootavad oma «märgusõna».

Mida oleks vaja ette võtta?

Selleks et õpetada isetegevuslike näiteringide liikmeid etendustel orgaanilise suhtlemisega üksteist vastastikku mõjutama, on neid vaja harjutada partneri teksti teraselt tähele panema juba lauataguse töö protsessis.

²² K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 481—482.



Orgaaniline tähelepanu laval.

Stseen O. Lutsu «Kevadest» V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris.

Tähelepanu partneri tekstile, tähelepanu tema mõtetele ja käitumisele on üheks teeks, mis aitab kaasa suhtlemise, vastastikuse tegevuse tekkimisele.

Kuid see tähelepanu peab olema mitte abstraktne, vaid *konkreetne*. Mida see tähendab?

Osatäitja teeb väga sageli proovil või etendusel näo, nagu jälgiks ta oma partneri käitumist ja kuulaks tema teksti, kuid tegelikult ei näe ega kuule midagi. See tuleb sellest, et ta ei vaata ega kuula orgaaniliselt, vaid formaalselt, väliselt, mehaaniliselt (ilma tahte kaastegevuset), s. o. ta ainult teeskleb, nagu vaataks või kuulaks.

Näitejuht peab juba esimesest proovist peale õpetama osatäitjat kuulama, tajuma mitte üksnes partneri sõnu, vaid eeskätt tema mõtteid ja kavatsusi, seda, mis peitub sõnade taga, ja sõltuvalt sellest arendama oma käitumist.

Tõepärane, elav ja sügav suhtlemine laval on suureks loominguks rõõmuks nii näitlejale kui ka vaatajale.

Aga kuidas on lugu *näitleja ja vaataja vastastikuse suhtlemisega*?

Sellest kõneleb K. Stanislavski järgmiselt:

«Garderoobis, vaheajal.

Näitleja: Mis see tähendab? Mina nutsin, aga publik jäi külmaks?

Näitejuht: Aga teised näitlejad, kes laval teie kõrval seisisid, kas nemad nutsid?

Näitleja: Ei mäleta. Ei pannud tähele.

Näitejuht: Kas te siis ei tundnud, kas teie läbielamine jõudis nendeni või mitte?

Näitleja: Ma olin nii erutatud, jälgisin nõnda publikut, et teisi näitlejaid ei märganudki. Ma ju ütlesin teile, et ma mängisin säärase innuga, et ei mäletanud midagi peale enda ja publiku!

Näitejuht: Ka seda mitte, milleks te lavale tulite?

Näitleja: See tähendab, kuidas — milleks ma lavale tulin?

Näitejuht: Te tulite lavale selleks, et suhelda näidendi osalistega, keda autor on teile kätte näidanud. Milline muu eesmärk saab siis veel olla näitlejal, kes lavale tuleb?

Näitleja: Aga publik?

Näitejuht: Kui teie tunded partneriteni jõuavad ja neid erutavad, siis võite olla rahulik — vaataja on haaratud ja ei lase teie läbielamisest ühtki varjundit kaotsi minna, ent kui teie tunded ei jõua isegi partnerini, kes seisab teie kõrval, kuidas te võite siis tahta, et hajameelne, sumisev rahvahulk tunneks neid saalis kahekümne toolirea kaugusel? Mõelge vähem vaatajale ja tundke rohkem näidendi tegelesi, kes teie kõrval seisavad.

Näitleja: Mulle paistab, et näitleja mängib kõigepealt vaatajale, mitte kaasnäitlejatele, keda ta proovide ajal on niigi juba küllalt ära tüüdanud. Autorid usaldavad oma teosed meie kätte selleks, et me nad rahvahulkadele edasi annaksime.

Näitejuht: Ärge madaldage meie kunsti. Kas me oleme komisjonärid, kas me oleme vahendajad autori ja vaataja vahel?

Meie oleme loojad.

Kas siis looming seisab selles, et publikule rolli ette kanda ja temaga juttu ajada?

Me elame laval eelkõige iseendale, sest me oskame tahta elada rolli tunnetega ja oskame neid üle anda neile, kes elavad koos meiega laval, kuid vaataja on juhuslik tunnistaja. Kõnelge valjusti, et ta teid kuuleks, ja valige laval sobivamaid kohti, et ta võiks teid näha, kuid muus osas



Näitleja kõneleb ja tegutseb partneri jaoks.

Stseen A. Hindi—A. Särevi «Kaugatoma kuninga» lavastusest
V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris.

unustage publik alatiseks ning pidage meeles üksnes näidendi osalisi.

Mitte näitlejad ei pea vaatajate vastu huvi tundma, vaid vastupidi — vaatajad näitlejate vastu.

Kõige parem tee vaatajatega suhtlemiseks on suhtlemine näidendi tegelastega.»²³

Sõnaline tegevus.

Näidendi teksti lahtimõtestamine on üheks kõige tähtsamaks etapiks lavastuse loomise protsessis. Seepärast peavad nii näitejuht kui osatäitjad suurima hoole ja vastutustundega eritlema näidendi *teksti*, s. o. sõnu (repliike), mida näidendi tegelased kõnelevad, ja tähele panema märkusi (remarke), milledes autor selgitab tegelaste käitumist või teose tegevuse arenemist.

²³ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 492—493.

Näidendi tekstist ammutavad osatäitjad kõik põhilised andmed lavakuju loomiseks ja näidendi teksti põhjal loodud *sõnalise tegevuse* kaudu väljendavad oma lavakuju mõtteid.

Sõnaline tegevus on näitleja lavalise tegevuse orgaaniliseks osaks ja aktiivseim vahend, millega ta mõjutab vaatajaid.

K. Stanislavski rõhutas: «*Kõnelda — see tähendab tegutseda. Selle aktiivsuse annab meile ülesanne — sisendada teistele oma kujutluspilte.*»²⁴

Asudes tööle sõnalise tegevusega tuleb kõigepealt seada endale reegliks — rolli teksti mitte mõttetult maha vuristada. Näitleja ei tohi väljendada oma osas ühtki mõtet, kui ta üksikasjaliselt ei kujutle, «ei näe» seda, millest ta räägib.

«Loodus on nii seadnud,» ütleb Stanislavski, «et kui me teiste inimestega sõnaliselt suhtleme, siis näeme seesmise pilguga, millest on jutt, ja siis alles räägime nähtust. Kui me aga teisi kuulame, siis me algul tajume kõrvaga, mida meile räägitakse, ja seejärel näeme kuuldot vaimusilmaga.

Kuulda tähendab meie keeles *näha* seda, millest räägitakse, ja rääkida — see tähendab joonistada nägemiskujud.»²⁵

Õppides näidendi teksti peab kõigepealt teadma, mis vahe on *sõnade* vahel, mida üks või teine tegelane näidendis kõneleb, ja *mõtete* (allteksti) vahel, mida ta nende sõnadega ütleb.

Mis on alltekst?

Võtame ühe lühikese lihtsa lause ja rõhutame selles kordamööda eri sõnu. Näiteks:

See peab nõnda olema.

See peab nõnda olema.

See peab nõnda olema.

See peab nõnda olema.

Niisugust sisutähenduse järgi toonitatud sõnade rõhku lauses nimetatakse *mõtterõhuks* ehk *loogiliseks rõhuks*, mis aitab esile tõsta lause *loogilist mõtet*.

(Muide, Vana-Kreeka teatriajalugu tunneb säärast juhtumit, kus näitleja karjäär katkes ainult seepärast, et ta kord etendusel sõna rõhutamises vääratas.)

²⁴ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 616.

²⁵ Sealsamas lk. 611.

Aga iga täisväärtusliku draamateose puhul ei tule meil tegelda mitte ainult sõnade ja lausete *otsese* (*loogilise*) mõttega, vaid peale selle veel nende *varjatud sisuga*, s. t. *alltekstiga*.

Võtame näiteks lause: «Tervist, Tiit!»

Kui me selle fraasi loeme ette lihtsalt, ilma igasuguse ilmekuseta, siis on see vaid selle lause paljas hääldamine. Nüüd aga kujutlege, et te nende sõnadega tahate oma partnerile öelda: «Noh, kas sa ei tunne mind, vanapoiss?» Vastavalt sellele mõttele hakkab kõlama ka teie poolt öeldud lause, s. t. iseendast neutraalne tervitus omandab antud juhul kindla mõtte ja tähenduse.

Vastastage siin *mõte* lavalise *ülesande* elementidega — tegevusega ja tegevuse eesmärgiga — ja te näete, et nad vahetult sõltuvad teineteisest. See tähendab: Mida te teete? — Te teretate Juhanit. Aga milleks? — Et meenu-tada ennast, et sundida teda teid ära tundma.

Võtame teise lause: «Mis kell on?»

Seda võib küsida inimene, kes tahab lihtsalt saada teada õiget kellaaega.

Aga seda küsimust võib esitada ka hoopis teistsugustel eesmärkidel. Näiteks selleks, et tõrelda sõbraga tema hili-nemise pärast või viidata temale, et aeg on ära minna; kas selleks, et igavuse üle kaevata või selleks, et vaja on kuhugi rutata jne.

Lavalise ülesande juures me nägime, et tegevuse mää-ratleb tegevuse eesmärk, kui aga eesmärk muutub (milleks ma teen?), siis muutub ka kohanemine, tegevuse vorm, ise-loom (kuidas ma teen?).

Töös teksti kallal me märkame, et on olemas *sõnad* (mis ma räägin?) ja *mõte* (mida ma tahan öelda?) ning viimane on see, mis määratleb lause või sõna kõla, intonatsiooni.

Lavalise tegevuse õige lahendamine, aga järelikult ka sõna õige lahendamine, nõuab alati tegelaskuju tahtmise (tema tegevuse eesmärgi) õiget lahtimõtestamist (milleks?). Seda tahtmist tuleb väljendada oma sõnadega, s. o. «asen-datud» sõnadega, ja rääkides teksti sõnu peame lähtuma neist «asendavaist» sõnadest, s. t. väljendama lausesse kät-ketud mõtet, ehk teiste sõnadega, mõtestame lahti lause sisu.

Teatripraktikas nimetatakse seda *mõtet*, mille näitleja paneb oma lavalisse ütlusse ehk fraasi, *alltekstiks* ehk teks-tialuseks mõtteks.

Allteksti leidmine on tähtis etapp näitleja ja näitejuhi töös, sest igal üksikul fraasil, mida näitlejal laval tuleb kõnelda, on tavaliselt oma alltekst ehk tekstialune mõte. Üksikuil juhtudel on väga kerge leida allteksti, eriti siis, kui lause sisaldab endas pilget, pettust, teesklust, nalja jne.

Näiteks nähes, et keegi teeb suure rumaluse, öeldakse tema kohta: «Vaat kus tark!» Siin on täiesti selge, et see on öeldud ironiaga, ja alltekst ei lange kokku tekstiga, vaid väljendab otse vastupidist mõtet. Öeldakse küll «Vaat kus tark!», aga ütluse mõte on «Vaat kus loll!»

Enamikul juhtudel ei ole allteksti leidmine siiski nii lihtne, sest ei ole niisugust silmanähtavat mittekokkusattumist tekstiga nagu eelmises näites. Aga leida seda siiski võib, ja otsida on vaja.

Kui repliigist on raske leida mõne teisejärgulise lause allteksti, siis tuleb seda otsida selle repliigi pealausest, millega ta on seotud. Näiteks keegi jutustab: «Mul oli vaja raha. Läksin välja, kohtasin Juhanit, ajasin temaga juttu ning küsisin laenu. Ja mis te arvate? Andis 100 rubla!» Kui seda kõneleb inimene, kellel raha hädasti tarvis, siis ütleb ta suure heameelega kõnesoleva repliigi pealause «Andis 100 rubla». Ja ka kõik selle repliigi teised laused ning sõnad («läksin», «kohtasin», «ajasime juttu» jne.) on värvitud selle rõõmuga. Sel juhul võime selle repliigi allteksti väljendada sõnadega: «Küll mul läks hästi!» Kui aga Juhan poleks raha andnud ja vastavalt sellele repliigi viimane lause oleks olnud «Ei andnud!», siis kõlaks sama jutt hoopis teisiti, ja mitte ainult pealause «Ei andnud», vaid ka kõik teised laused ning sõnad selles repliigis saaksid uue allteksti: «Ebaõnn, ei õnnestunud!»

Tuleb meeles pidada, et igal üksikul lausel võib olla oma alltekst. Kuid üldiselt tuleb allteksti otsida mitte iga lause jaoks, vaid tervete episoodide jaoks ja kogu rolli jaoks.

K. Stanislavski väidab: «Seda, mida tegevuse valdkonnas nimetatakse *läbivaks tegevuseks*, nimetame kõne valdkonnas *alltekstiks*...

Loomingu mõte on *alltekstis*. Ilma alltekstita on sõna laval elutu. Loomingumomendil on sõnad poeedilt, alltekst näitlejalt.»²⁶

²⁶ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 607 ja 608.

Kui näitejuht osatäitjatega asub näidendi alltekstide otsimisele, siis on vaja, et osatäitjad enam ei loeks oma repliike, vaid püüaksid neid *kõnelda*. Kui osatäitja ütleb ühe lause, siis on vaja, et ta ütleks partnerile selle *mõtte*, mis peitub selle lause alltekstis. Kui on avatud ühe tegelase repliigi mõte, siis kuulame tema partneri vastust ja selle fraasi allteksti, millega partner vastab.

Nii hakkab osatäitja järk-järgult kõnelema sõnadega, milledes väljenduvad need mõtted, mida ta peab ütleva oma partnerile, et teda *mõjutada*.

Töötades näitlejatega peab näitejuht pidevalt jälgima, et näitleja alati kõneleks ja tegutseks partneri jaoks.

4. ETÜÜDIDE PERIOODIST.

Mis on tegevuslik analüüs?

Näidendi sisu eritlemine etüüdide kaudu ehk nn. «*tegevuslik analüüs*» on uus, eksperimentaalne võte näitejuhtimise praktikas, mida K. Stanislavski oma viimastel eluaastatel hakkas soovitama.

Selle võtte iseärasuseks on see, et näitejuhi ja osatäitjate ühine töö näidendi proovide esimesel etapil ei toimu ainult teksti kallal laua taga, vaid *peale eelnevat arutlust analüüsitakse teose sisu etüüdide kaudu*, kusjuures osatäitjad kõnelevad *mitte autori repliike, vaid improviseerivad dialooge oma sõnadega*.

Selgituseks olgu meenutatud, et varsti pärast seda, kui 1950. aastal toimus ajalehe «Sovetskoje Iskusstvo» poolt alustatud diskussioon K. Stanislavski pärandi üle, levis teateid, et mõnes Moskva teatris kasutatakse Stanislavski viimaste eluaastate õpetuse järgi säärast meetodit, kus näitlejad uue näidendiga alustavad proove täiesti ilma eelneva lauataguse tööta, kõnelevad oma sõnadega dialooge, ja alles pärast «tegevuslikku analüüsi» perioodi pöörduvad autori teksti juurde.

Kas nõnda on õige? Ei ole.

K. Stanislavski õpilane ja kaastööline, Moskva näitejuht M. Knebel, kes on üks parimaid tegevusliku analüüsi võtte populariseerijaid, ütleb:

«Need režissöörid, kes peavad võimalikuks alustada näidendi proove ilma eelneva arutluseta, vulgariseerivad Sta-

nislavskit kõige jämedamal kombel, rikuvad tema loomingu-
gulist õpetust.»²⁷

Ja edasi kinnitab ta, et jutt ei ole mitte lauataaguse töö-
perioodi kaotamisest, vaid *näidendi analüüsi vormi muut-
misest*. Ka siis, kui näitleja töötab tegevusliku analüüsi
meetodi järgi, peab ta teost laua juures toimuvate arutluste
kaudu põhjalikult tundma õppima. Vastasel korral ei saaks
ta näidendi teemadele teha ühtegi tõhusat etüüdi.

Milles seisab tegevusliku analüüsi olemus?

Kõigepealt tuleb märkida, et kõnesolev Stanislavski uus
võte on sõna otseses mõttes rolli *analüüsi võte*, aga mitte
kuju kehastamise protsess.

K. Stanislavski ei taotlenud mitte seda, et tegevusliku
analüüsi tulemusena tekiks küps ja viimistletud lavakuju.
Ta soovis, et võimalikult varem oleks töösse lülitatud mitte
ainult osatäitja aju (mõistus), vaid kogu organism, kogu
tema olemus, ja et osatäitja kiiremini tunneks «ennast rolli-
lis ja rolli eneses».

K. Stanislavski võrdles näitlejate poolt improviseeritud
teksti, mis sünnib etüüdide käigus, mustanditega, mida kir-
jutab kirjanik oma teose viimistlemisel. Näitleja justkui
läbiks sama tee, mida mööda enne teda käis autor, ja õpib
selle võtte kaudu tundma teose olemust.

«Te peate oma improviseeringuis tungima «juurteni»,
Gribojedovi peamise mõtteni, selle mõtteni, mis pani teda
kirjutama antud teksti lõiku,» rääkis Stanislavski Moskva
Kunstiteatri noortele näitejuhtidele «Häda mõistuse pärast»
lavastuse puhul.²⁸

Ka maalikunstis on etüüd võte, mille abil kunstnik oman-
dab elulist materjali ja läheneb teosele. Paljugi sellest, mis
on leitud etüüdis, võib hiljem mõningate muudatustega
maali üle kanda, kuid etüüd iseenesest pole veel kunstiteos.

Lavakunstilises loomingu protsessis seisab tegevusliku
analüüsi jõud selles, et siin satub osatäitja varakult rolli
elutingimustesse ja kogub etüüdide kaudu kuju kehastami-
seks vajalikku materjali ning õpib seda orgaaniliselt oman-
dama. Seetõttu toimub üleminek rolli analüüsilt kuju
kehastamisele hoopis sujuvamalt ning palju lühema ajaga
kui muidu.

²⁷ Театр 1955 № 1, стр. 79.

²⁸ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского,
стр. 210.

Olgu kohe märgitud, et haaravaid ning viljakaid etüüde teha pole sugugi lihtne. Need nõuavad nii näitejuhilt kui ka osatäitjatelt sügavat loomingulist innukust ja saavutavad oma eesmärgi vaid sel juhul, kui nad lähendavad osatäitjaid näidendi ideelis-emotsionaalsele sisule. Seepärast tuleb etüüdiproove teostada küllaldase ettevalmistuse ja hea distsipliiniga.

Kuidas etüüde sooritada? Üldjoontes tuleb seda teha järgmiselt:

1. Näitejuht koostab igaks prooviks kava, milliseid näidendi stseene või stseeni katkendeid ta kavatseb etüüdi-deks kasutada.

Kui pikk võib olla iga selline etüüdiks valitud stseen või stseenikatkend? See sõltub näidendi iseloomust, antud episoodi keerukusest ja osatäitjatest. Tähtis on, et etüüdiks valitud näidendi katkend ammendaks selle või teise sündmuse või tegevuse pöörde ning moodustaks teatava ter-viku.

K. Stanislavski näiteks piiritles üheks etüüdiks Hlestakovi esimese etteaste N. Gogoli «Revidendi» teisest vaatu-sest. Selles stseenis Hlestakov a) siseneb võõrastemaja numbrituppa, b) sõimab oma teenrit Ossipit selle eest, et see jälle sängis aeleb ja c) sunnib teda minema trahteri pere-mehe juurde lõunasöögi järele.

2) Näitejuht peab hoolitsema selle eest, et etüüdi-prooviks saaks tarastatud (markeeritud) ettenähtud mõõtudes vastava *lavapildi täpne põrandapind* ja sellele asetatud vajalik mööbel ning muud esemed.

Tuleb meeles pidada, et tegevuskoht on üks tähtsamaid elemente, mis iseloomustab näitejuhi lavastusplaani, ja kui see on valitud juhuslikult, ei loo ta etüüdiks õiget *õhk-konda*. On vaja, et osatäitja satuks kohe täpselt sellesse olustikku ja ruumi, milles tal tuleb elada kogu edaspidises loominguprotsessis.

Samuti peab etüüdi-prooviks kohal olema ka vajalik rek-viit ja vajalikud riietusesemed. Kui osatäitjad antud stsee-nis peavad kohvi jooma, olgu laual tassid ja muu vajalik. Kui on vaja kitarri, olgu kitarr. Kui naised peavad esinema pikkades seelikutes või meestel on vaja kasukaid, mant-leid, kübaraid jne., tuleb need muretseda. See kõik on väga oluline.

3) *Esimene proov etüüdiga* algab nõnda, et näitejuht palub osatäitjaid etüüdiks valitud stseeni teksti veel kord vaikselt läbi lugeda ning meenutada antud stseenis areneva sündmuse sisu ja mõtteid, mida tegelased selles lõigus väljendavad.

Pärast seda panevad osatäitjad raamatud käest ära, lähevad tarastatud mängusektorisse ja hakkavad oma sõnadega etüüdi teostama. Alguses on see osatäitjatele üsna võõras, sest nad on harjunud proovidel kõnelema autori sõnu, aga mitte nende sõnade mõtet. Tihti on neil alguses raskusi isegi tegevuse järjekorraga. Nad kardavad ühte või teist unustada ja aina meenutavad: «Aga mis edasi?»

Etüüdi esimestel proovidel võib näitejuht tegevuse järjekorda osatäitjatele isegi ette ütelda, kui see on vajalik. Tuleb saavutada aga seda, et osatäitjad *tegutseksid orgaaniliselt*, et nad tõesti tunnetaksid ja kõneleksid *autori mõtteid* ja et nende tegevused areneksid loogiliselt.

4) Kohe pärast etüüdi lõpetamist võtavad osatäitjad jälle raamatud, loevad uuesti teksti ja analüüsivad äsja mängitud stseeni. Selle järel tuleb etüüd kordamisele.

5) Mitu korda tuleb teha etüüde ühe stseeniga? Seda peab näitejuht ise otsustama. Kui osatäitjad saavutavad tekstiga juba tiheda kontakti ja stseeni sisu muutub selgeks, siis võib minna järgmise stseeni juurde.

Lõpuks olgu märgitud, et etüüdid on väga tõhusaks vahendiks näitejuhi käes ja seepärast tuleb neid näiteringide töös hoopis rohkem kasutada, kui seda seni tehakse.

5. TÖÖ TARASTUSES.

Misanstseenide seade.

Kui kaua näitejuht peab osatäitjatega töötama laua juures või tegema etüüde ja millal on parem aeg alustada proove kindlates misanstseenides, see oleneb näidendist, näitejuhi töökogemustest ja kollektiivi võimetest. Täpset aega on siin raske määrata. Võib vaid märkida, et misanstseenide juurde minekuga ei tarvitse eriti rutata, aga pole ka põhjust lauataguse töö ja etüüdid perioode liiga pikaks venitada.

Tööga tarastuses algab näitleja loomingus uus etapp: *lavakuju kehastamine*.

See ei tähenda aga sugugi seda, et analüütiline töö näidendi ja osa juures on nüüdsest peale täielikult lõpetatud. Ei, teose ja osa analüüsi tuleb jätkata ka siis, kui toimuvad proovid tarastuses, kui osatäitja hakkab oma lavakuju kehastama.

Proovid misanstseenides algavad tavaliselt proovisaalis ja hiljem jätkatakse neid laval. Kui aga on võimalus kohe kasutada lava, siis tuleb seda muidugi teha.

Esimesed proovid misanstseenides on nn. *seadeproovid*, kus näitejuht koos näitlejatega hakkab sobitama ja määrama misanstseene, või nagu öeldakse teatripraktikas, arranžeerib näidendit.

Kui näidendis vajalikud dekoratsioonid ja lava sisustus ei ole seadeprooviks valmis või kui need proovid toimuvad proovisaalis, siis tuleb seadeprooviks tarastada näitejuhi lavapildi põhiplaani järgi õigeis mõõtudes vastav lavapildi põrandapind ja sellele asetada mööbel ning muud vajalikud esemed.

Lavapildi põrandapinda piiristades võib kasutada näiteks toa seinte märkimiseks sirme, toole, pinke, latte jne., kusjuures on väga tähtis, et kõik seinad, ukсед, aknad jne., oleksid täpselt ära näidatud. Samuti tuleb ka välispiltide tarastamisel õigeis mõõtudes piiristada näitlejate mängusektor ja sellel märkida kõik majaseinad, rõdud, aiad, väravad, pingid, kivid jne., mis selles lavapildis on ette nähtud.

Enne seadeproovi algust peab näitejuht tarastatud lavapildi näitlejaile põhjalikult ära seletama, et neil oleks selge kujutlus, millises ruumis nad liiguvad, kus asuvad ukсед ja aknad, milline on ruumi sisustus jne. Kui see on tehtud, võib alustada esimest seadeproovi.

Esimestel seadeproovidel määratud misanstseenid ei ole lõplikud. Kui järgmistel proovidel leitakse tegevuse väljendamiseks uus ja parem variant, siis tuleb eelmisest loobuda.

Proovid misanstseenides on selleks, et leida iga lavakuju seesmisele, psüühilisele tegevusele õige väline vorm — *füüsiline tegevus*. Nii nagu me elus pidevalt teeme midagi — käime, istume, kirjutame, loeme, mõtleme, joome, sööme, sooritame ühe või teise tööülesande jne., nii ka laval iga tegelane kogu aeg teeb midagi, s. t. sooritab ühe või teise füüsilise tegevuse, mis tuleneb vastavast psüühilisest tegevusest.

Misanstseenide loomisest me juba kõnelesime näitejuhi ettevalmistava töö juures. Siin rõhutame siiski veel seda, et füüsiliste tegevuste täpse valiku misanstseenide loomisel määrab alati tegevuste eesmärk. Seepärast on näitejuhi ja osatäitja esimene ülesanne õigesti määratleda lavalise tegevuse eesmärk igas stseenis ja kogu rolli ulatuses (rolli pealisülesanne).

Kuidas saavutada osatäitjate tegevuses reljeefsust, tõelisust ja lihtsust?

Moskva Kunstiteatri näitejuht V. Sahnovski õpetab, et ilmudes poodiumile peab näitleja astuma mitte lavale, vaid tuppa. Ta peab tõepoolest võtma kinni ukseingist, avama ja sulgema ukse. Tal on füüsiline ülesanne tõepoolest astuda sellesse tuppa, aga mitte «näitama», et ta tuli uksest sisse. Ka siis, kui näitleja läheneb laua juurde, võtab klaasi, valab sellesse vett ja joob, peab ta seda tegema nii, nagu ta joob vett elus, aga mitte «näitama», et ta jõi selle vee ära.

«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 taotles K. S. Stanislavski oma töös näitlejatega. See ongi tema süsteemi olulisem osa.»²⁹

Mis on tempo-rütm?

Tegevus ja kõne laval eksisteerivad ajas, kindlas välises *tempo*s ja kindlas sisemises *rütmis*.

Tempo näitab, millise kiirusega toimub mingi nähtus. Näiteks ühed sündmused kulgevad kiiresti, teised aeglaselt.

Rütm on mingite samatähenduslike fenomenide kordamine võrdsete ajavahemike järel. Rütmilised on näiteks mere tõusud ja mõõnad, rütmiline on terve inimese südamelöök. Rütm võib olla rahulik või rahutu, pingeline, närviline jne.

²⁹ V. Sahnovski, Näitejuhtimine, RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn, 1947, lk. 133.

Lavakunstis näitab rütm tegevuse ja kõne sisemist intensiivsust, pinget.

Rõhutades tempo ja rütmi lahutamatu seost kasutab K. Stanislavski terminit *tempo-rütm* ja näitab, et tempo-rütm on lahutamatu antavaist olukordadest, ülesandeist ja tegevusest.

«*Tempo-rütm* ei ole meile vajalik üksinda, omaette ja enda jaoks, vaid seoses antavate olukordadega, mis loovad meeoleolu, seoses seesmise olemusega, mida *tempo-rütm* alati endas peidab. Sõjaväemarsil, jalutuskäigul ja matuserongis võib liikumine toimuda ühes ja samas tempo-rütmis, kuid milline vahe on nende vahel *seesmise sisu, meeoleolu ja tabamatute karaktersete eriomaduste* mõttes!

Ühe sõnaga, *tempo-rütmis* peitub peale väliste omaduste, mis mõjutavad vahetult meie loomust, ka seesmine sisu, mis täidab tundmust. Säärasel kujul säilib *tempo-rütm* meie mälus ja on kõlvuline loomingulisteks eesmärkideks.»

Ja edasi rõhutab Stanislavski:

«Kus on . . . elu, seal on ka *tegevus*, ja kus on *tegevus*, — seal on ka liikumine, ning kus on *liikumine*, seal on *tempo*, kus aga on *tempo* — seal on ka *rütm*.»³⁰

Iseloomustades tempo-rütmi vaheldumist toob Stanislavski näite jaama sõitvast reisijast.

Esimeses variandis saabub reisija jaama aegsasti. Kiirustamata annab ta pakid pagasi, vaatab kioskis läbi ajalehed, astub puhvetisse einestama, ja alles siis istub vagunisse. Antud juhul on tempo-rütm aeglane, rahulik.

Teises variandis saabub reisija jaama viis minutit enne rongi väljumist. Asi muutub keerulisemaks veel selle tõttu, et pagasikassa juures on järjekord. Tempo-rütm muutub kiireks ja pingeliseks.

Kolmandas variandis on rongi väljumiseni jäänud ainult üks minut. Tempo-rütm muutub tormiliselt kiireks, närviliseks. Antud juhul peab reisija väga kiiresti sooritama kõige hädavajalikumad toimingud, heites kõrvale kõik teisejärgulise.

Ent nüüd kujutlege inimest, kes on kodus ja alles valmistab jaama minekuks, tema kell näitab, et rongi väljumiseni on veel küllalt aega ja ta pakib rahulikult ning aeglaselt oma asju. Ta kavatseb enne ärasõitu isegi veel paar

³⁰ K. Stanislavski, Näitleja töö endaga, lk. 686—687.

kirja kirjutada. Siis aga selgub äkki, et tema kell on tublisti taha jäänud ja rongi väljasõiduni on veel ainult pool tundi. Tema tempo-rütm muutub silmapilkselt. Ta pakib asjad kokku kohvrisse ja tormab uksest välja, lugedes närviliselt minuteid.

Antud näidete puhul langeb tegevuse väline, tempoline väljendus ühte tema sisemise intensiivsusega — rütmiga. Sageli aga võivad nad teineteisest teravalt erineda.

Kujutleme näiteks komandöri, kes sõja ajal asub komandopunktis ja juhib seal operatsioone. Kui rindel valitseb vaikus, on ta nii sisemiselt kui väliselt väga rahulik. Siis aga alustab vaenlane ootamatult pealetungi. Mis sünnib nüüd komandöriaga? Väliselt ei reeda ta mitte millegagi oma erutust lahingu lõpu pärast ja annab korraldusi ning käsked rahulikult ja kindlalt (tempo), aga kogu tema sisemine rütm on muutunud erakordselt pingeliseks.

Kuidas osatäitja jõuab õige tempo-rütmi tunnetamiseni?

Kui näitejuht näeb, et osatäitja tegutseb ebaõiges temporütmis, siis on vaja kas suurendada või vähendada ülesannete hulka, mida osatäitja peab teatud ajavahemiku jooksul täitma. Selline võtte viib osatäitja alati õige temporütmi tunnetamiseni.

Aga millest sõltub etenduse tempo ja rütm?

Etenduse tempo ja rütm kujuneb osatäitjate tegevuse tempost ja rütmist, lavastuslikest pausidest ja aktsentidest, kord hoogsa, kord aeglustatud tegevuse vaheldumisest, aga samuti valgus-, heli- ja teiste efektide kasutamisest.

Viimased proovid.

Esimestel seadeproovidel loob näitejuht misanstseenid (seab näidendi lavale). Järgmistel proovidel ta korrigeerib, silub ning voolib tegelaste mängu üksikute episoodide ja vaatuste kaupa. Tema tähelepanu on koondatud eriti osatäitjate poolt loodavatele kujudele ja sellele võitlusele, mida need kujud võitlevad. Neil proovidel katkestab näitejuht osatäitjate mängu nii sageli kui vaja, annab edasi oma märkused, toob sisse parandusi ja laseb osatäitjail üksikuid kohti korrata.

Edaspidistel proovidel, kui terve näidend on vaatuste kaupa ära õpitud, asub näitejuht osatäitjate mängu jälgima üldiselt. Siis ta enam ei katkesta osatäitjate esinemist

stseenides, vaid vaatab terve vaatuse läbi ja märgib paberile kõik oma arvamused nende esinemise kohta. Kui vaatust või kogu teos on läbi mängitud, kutsub ta kõik osatäitjad kokku ja teeb neile teatavaks oma märkused, kusjuures ta nõuab, et osatäitjad ei usaldaks tehtud paranduste suhtes oma mälu, vaid märgiksid need üles oma tööraamatuisse või lihtsalt paberile.

Viimastel proovidel ei ole enam soovitatav töötada katkendlikult, vaid tervikliku mulje saamiseks tulevasest etendusest on tarvis läbi mängida terve näidend vaatuste ja piltide õiges järjekorras. See on väga tähtis ka osatäitjatele, kel peab olema selge ülevaade kogu näidendi käigust ja selle järkjärgulisest arenemisest.

Esimestel proovidel on näitejuht koos osatäitjatega lavastuse looja, viimastel proovidel on ta aga peamiselt arvustaja.

Viimane tööetapp näidendi kallal peab tingimata toimuma laval. Mõned proovid võib laval teha ka ilma lavakujunduseta (ilma dekoratsioonideta), kuid väga täpsel tarastuses, kindlaksmääratud lavaplaanis ja kindlas esemete asetuses. Viimased proovid peavad aga toimuma tingimata täieliku lavakujundusega.

Viimaste proovide ajal peab näitejuht proove jälgima saalist, et kontrollida tulevase etenduse kuuldavust ja nähtavust.

Misanstseenide osas võib saalist vaadates selguda, et mõni tegelane ei ole publikule hästi näha, et mõni tegelane varjab teist jne. Need vead tuleb parandada.

Erilist tähelepanu tuleb pöörata igas stseenis, igas vaatuses ja kogu lavastuses õige *õhkkonna* (atmosfääri) loomisele.

Kuidas seda teha?

Näitejuht ei suuda kunagi luua õiget lavalist õhkkonda, kui ta keskendab oma tähelepanu ainult selle õhkkonna välistele teguritele ega hoolitse selle eest, et näitlejad tegutseksid *täpsel kooskõlas konkreetsete eluliste tingimustega*, mis on laval loodud.

Õige lavaline õhkkond tekib ainult siis, kui on loodud *täpne sise- ja välismaailm tegelastele*, kes toimivad konkreetsetes, eluliselt tõepärastes tingimustes.

Tuleb mängida ilma etteütlejata.

Kes meie kutseliste teatrite tööd tunneb, see teab, et kutselistes teatrites ei kasutata etendustel enam etteütlejat. Etteütleja ütleb näitlejaile ette vaid esimestel proovidel. Viimastel proovidel aga vaikib ta täiesti ja kontrollib ainult, kas näitlejad räägivad oma teksti täpselt. Etenduse ajal istub etteütleja laval esimese küljekardina (või kulissi) varjus, jälgib teksti ja on näitlejale abiks ainult siis, kui see mingi mälulünga tõttu peaks kaotama teksti järje.

See on mäng ilma etteütlejata.

Meie kunstilises isetegevuses tuleb suhteliselt alles üsna vähe ette mängu ilma etteütlejata. Rääkimata neist «julgeist» näiteringidest, kes näidendeid vaid 5—6 prooviga lavale toovad, mängib enamik meie isetegevuslikke näiteringe ikka veel etteütleja järgi. Valitseb üldiselt väärarvamus, nagu oleks ilma etteütlejata mängida väga raske. Tegelikult on ilma etteütlejata mängida hoopis kergem ja selliselt esinema harjunud näitlejaid võib etteütleja ainult eksitada. Nad ei saa kuidagi sallida, et neid etenduse ajal häirib ja kihutab taga alaline etteütleja sosin. Mäng ilma etteütlejata on aga alati kunstiküpssem kui mäng etteütleja järgi.

On tingimata vajalik, et kõik meie isetegevuslikud näiteringid hakkaksid mängima ilma etteütlejata. See on ju õieti kõige esimene ja kõige algelisem nõue, et anda korralikult ettevalmistatud etendust ja võimaldada näitlejail pakkuda oma parimat.

Seepärast olgu igas isetegevuslikus näiteringis kõige suuremaks häbiasjaks «veerida» osi etteütleja najal ja auasjaks — mängida ilma etteütlejata.

6. TEHNILISED PROOVID.

Samal ajal kui näitejuht teeb näitlejatega viimaseid proove, peab ta ka jälgima, et dekoratsioonid, valgustus, kostüümid ja rekvisiidid oleksid õigeks ajaks korras.

On vaja, et osa viimaseid proove enne esimest eelpeaproovi toimuks tingimata laval juba täieliku dekoratsiooni ja lavasisustusega. Eriti oluline aga on, et sellised dekoratsiooni osad ja lavasisustuse esemed, mis näitlejate mänguga on otseselt seotud, nagu poodiumid, trepid, kivid, kändud, lauad, toolid, sohvad jne., oleksid juba aegsasti

proovidel kasutada, et näitlejad nendega harjuksid. Varakult enne peaproove tuleb proovidele tuua ka rekvisiidid, et näitlejad õpiksid neid kasutama.

Kokkuleppel lavakujundajaga määrab näitejuht enne esimest eelpeaproovi vähemalt ühe *dekoratsiooni*- (lavatehnilise) proovi.

See proov on tavaliselt ilma näitlejateta. Sellel proovil kontrollib näitejuht, kuidas sobivad ettenähtud lavapildid ja nende sisustus. Kui dekoratsioonid on üles seatud ja lava tarviliku mööbliga ja rekvisiitidega täidetud, asub näitejuht ühes lavakujundajaga valgustuse kindlaksmääramisele.

Dekoratsiooniproovil peab näitejuht läbi vaatama ja järele proovima ka kõik selle, mis kuulub lavapildi sisustusse, nagu mööbel, butafooria, rekvisiidid jne. Lühidalt, sellel tehnilisel proovil peab näitejuht kontrollima kõike, mis on lavastuses vajalik selleks, et eelpeaproovid ja peaproovid võiksid mööduda niisama rahulikult nagu etendus ja näitejuhi tähelepanu võiks siis koonduda vaid näitlejate mängule.

On vaja, et näitejuht enne eelpeaproovi korraldaks näitlejaile ka *kostüümide proovi*, kus tegelased on riietatud ettenähtud kostüümidesse ja kus näitejuht kontrollib nende riietust.

Ei ole ka ülearune, kui näitlejad enne eelpeaproovi sooritavad isegi *grimeerimise proovi*, millel proovitakse grimmi, parukaid ja habemeid. Kui selline proov toimub omaette ega ole seotud eelpeaproovi piiratud ajaga, siis on tegelastel aega oma kujude maskid põhjalikumalt läbi töötada, ja järgnevail eelpeaproovidel ning peaproovil läheb näojumestamine juba lodusasti.

Kui lavastuses on muusikat või koori — või solistide laulu, siis kontrollib näitejuht väljaspool üldproovide aega ka nende töö tulemusi, enne kui ta need liidab lavastusega.

7. EELPEAPROOVID JA PEAPROOV.

Eelpeaproov tuleb läbi viia täieliku dekoratsiooniga, vajaliku valgustusega, ettenähtud lavasisustuse ja rekvisiitidega, heli- ja müraefektidega jne.

Näitlejad on eelpeaproovil oma osade kohaselt *riietatud* ja *grimeeritud*.

Eelpeaproovil kontrollib näitejuht kõiki tehnilisi abinõusid, mis on etendusel vajalikud, ja püüab kooskõlastada ning ühte tervikusse kokku sulatada lavastuse kunstilist ja tehnilist külge. Nõnda nagu raudteel võib rööpaseadja tuua suure katastroofi, nii võib ka laval mõni abiline oma hooletuse või tähelepanematusega kogu etenduse mulje ära rikkuda. Näiteks halvasti kinnitatud dekoratsiooniese võib mängu ajal ümber kukkuda, hooletu eesriide tõmbaja võib eesriide kas varem või hiljem ette tõmmata jne. Näitejuht peab seda kõike silmas pidama ja hoolitsema, et selliseid nähteid ei saaks esineda.

Eelpeaproovil võib näitejuht vajaduse korral proovi veel katkestada paranduste ja korralduste tegemiseks ning korrata üksikuid stseene ja pilte, kui see osutub vajalikuks.

Kui ühest eelpeaproovist ei piisa, tehakse 2—3 eelpeaproovi. Siis järgneb peaproov.

Peaproovil ei tohi näitejuht enam proovi käiku katkestada, et parandusi teha. Peaproov peab minema algusest lõpuni nagu etendus. Ka vaheajad ei tohi peaproovil venida pikemaks kui see on ette nähtud etenduseks.

Peaproovil istub näitejuht saalis ja märgib paberile kõik lavastuses esinevad konarused ja vead, et neist proovi lõpul tegelaskonnale kõnelda.

On soovitatav, et peaproovist võtaksid osa ühiskondlike organisatsioonide esindajad, kes pärast peaproovi avaldaksid oma arvamist esitatud näidendi arutlemisel.

Pärast peaproovi kutsub näitejuht kõik peaproovist osavõtnud tegelased ja pealtvaatajad nõupidamisele, kus kogu lavastus ühiselt läbi arutatakse. Sellel nõupidamisel peab näitejuht hoolikalt ära kuulama kõik ettepanekud ning arvustavad märkused ja lõpuks tegema kokkuvõtte.

Niisugune loov asja arutamine arendab kõiki nõupidamisest osavõtjaid ja soodustab näiteringi loomingulist kasvu.

8. ETENDUS.

Etenduse õhtul valitseb laval näitleja. Kõik teised teatrikunsti loojad (kirjanik, näitejuht, lavakujundaja jne.) on selleks ajaks oma töö lõpetanud ja nende loominguga saavutused lähevad publiku ette peamiselt *näitleja kaudu*.

Näitleja aga on kuni esietenduse alguseni lõpetanud oma tööst ainult *ettevalmistava* järgu. Näitleja *kunstilise loo-*

mingu tähtsaim faas toimub etenduse kulgedes publiku silma all.

On soovitatav, et peaproovi ja etenduse vahel oleks vähemalt 1—2 päeva, mis võimaldaks tegelastel peaproovi väsimusest välja puhata ja arvestada peaproovil tehtud märkusi.

Siinkohal tuleb märkida ka seda, et iga kollektiivi liige peab teadma, et osatäitjal ega ühelgi teisel lavastuse tööst osavõtjal ei ole ühelgi tingimusel õigust enne etendust loobuda oma rollist või ülesandest. Ka sel juhul mitte, kui ta peaks mõnesugusel põhjusel ringi liikmeskonnast lahkuma. Endale võetud kohustused lõpuni viia — see peab olema iga näiteringi liikme auasi.

Kui etendusel ei jagata või ei müüda publikule kavalehti, siis tuleb enne etenduse algust publikule teatada lavastatava näidendi ja selle autori nimi, millised rollid on näidendis ja missugused osatäitjad neid rolle kehastavad, kes on lavastaja, kes lavakujundaja, kes näitejuhi abi (*inspitsient*), kes muusikajuht, kes parukaseadja-grimeeriija jne.

Sellisel teadustamisel või kavalehel (kui see trükitakse) tuleb tingimata mainida kõikide tegelaste nimed, kes selle lavastuse tööst osa võtavad, sest see suurendab iga üksiku tegelase vastutust.

On soovitatav, et näitejuht ise (kui ta etenduses kaasa ei mängi) või mõni teine näiteringi liige esineks enne etenduse algust publiku ees ka lühikese sõnavõtuga ettekantava näidendi teema ja idee kohta. See sõnavõtt ei tohi aga olla pikem kui 3—5 minutit.

Näiteringi kodukorrast kõneldes juba märkisime, et *etenduse tegelikuks juhiks on näitejuhi abi (inspitsient)*. Tema teeb korraldusi ja hoolitseb selle eest, et etendus toimuks täpselt nõnda, nagu see proovidel kindlaks on määratud.

Näitejuht istub etenduse ajal vaatajateruumis ja paneb hoolega tähele, *kuidas publik etendusele reageerib*. Vaatajate reageerimine annab *kollektiivse hinnangu*, kuidas lavastus on õnnestunud, ja seepärast ei tohi ükski näitejuht jätta kasutamata seda suurt õppetundi.

Kui külastaja tähelepanu mõne stseeni puhul hakkab hajuma ja saalis tekib «köhatamisi», siis tähendab see, et stseen publikule ei meeldi.

Vaatajate pingeline tähelepanu ja täielik vaikus saalis

näitab aga, et külastajad on antud episoodist haaratud ja elavad näidendi tegelaste mõtetele ning tunnetele kaasa.

K. Stanislavski kirjutab, et «tõeline erutus, mis tekib külastajas spontaanselt nagu elav tunne, — see on publiku poolt kõige väärtuslikum reageerimine. Selle poole peab alati püüdma nii näitleja kui ka näitejuht. See on väärtuslikum naerust, väärtuslikum kõige vaimustatumast aplausist».³¹

Publik annab näitejuhile teatava pildi etenduse vooruste või puuduste kohta. Seepärast peab näitejuht etendusel hoolega jälgima, kas lavastuse idee ja üksikute rollide mõte jõuab täies selguses vaatajani või mitte. Miks mõni koht lavastuses tundub rahvale igavana? Miks mõnes kohas on publiku reageerimine ülielav? Kõigile neile küsimustele peab näitejuht püüdma leida vastuse.

Kuid kas näitejuht tohib toetuda ainult sellele hinnangule, mida annab vaatesaal? Kindlasti mitte.

NSV Liidu rahvakunstnik A. Popov kirjutab: «Sellest, kui tormiliselt reageerib naeruga vaatesaal, teevad näitlejad järelduse, et etendusel on menu, et näidend ja näitlejate mäng publikule meeldisid. Kuid etenduse lõpul, niiöelda «riidehoiu juures», ilmneb sageli arusaamatus. Külastaja, kes on etenduse ajal hästi ja heasüdamlikult naernud, lausub täiesti ootamatult: «pole suurem asi» või «tühine asjake» või «kehvalt mängivad». Kuid enamikul juhul näitleja neid hinnanguid kahjuks ei kuule. Tekib selline mulje, et külastaja on viinud oma reageerimisega näitleja eksiteele. Tegelikult pole külastaja milleski süüdi. Ta lihtsalt reageeris vahetult laval toimuvale, usaldas näitekirjanikku ja teatrit, arvates, et lõpptulemusena viivad teater ja näitlejad teda tõsiste ja sügavate järeldusteni elu kohta. Kui aga seda ei juhtu, võtab külastaja kokku oma lõppmulje ja teeb otsuse. Sellepärast on joondumine teatrisaali naeru kui näitleja mängu hindamise ainukeses kriteeriumi järgi näitlejale kahjulik.»³²

Järelikult ei tohi näitejuht ega näiteringi liikmed piiruda üksnes tähelepanuga publiku vahetule reageerimisele, vaid nad peavad püüdma kuulda saada külastaja

³¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 74.

³² Сборник «Работа режиссера над советской пьесой» — «Искусство» 1950, стр. 24.

sõna, mis sisaldab selge ja printsiipiaalse hinnangu tehtud töö kohta.

Kui kohalikud olud vähegi lubavad, tuleb pärast etendust (kas kohe või hiljem) korraldada publikuga arutluskoosolek, kus etenduse pealtvaatajad avaldavad oma arvamust nii näidendi, lavastuse kui ka üksikute osatäitjate kohta. Koosoleku lõpul peab näitejuht arutluse tulemustest tegema kokkuvõtte.

Kõiki neid kogemusi, mida näitejuht omandab etendusel ja publikuga korraldatud arutlusel, peab ta arvestama ja lavastust järgmiseks etenduseks vastavalt parandama ning täiendama.

9. LÜHIKOKKUVÕTE NÄITEJUHI TÖÖST KOLLEKTIIVIGA.

Loetleme lühidalt neid ülesandeid, mida sisaldab näitejuhi töö kollektiiviga.

Töö laua taga. 1) Näitejuhi esimene kohtumine kollektiiviga uue lavastuse ettevalmistamiseks toimub näidendi esimesel *lugemisproovil*.

Näidendi esimene lugemine osatäitjatega võib toimuda kahte moodi: 1) näitejuht või keegi teine loeb kollektiivile kogu näidendi ette, 2) iga osatäitja loeb oma osa isiklikult.

Näidendi esimesele läbilugemisele järgneb *arutelu*, kus kollektiivi liikmed jutustavad, mis neile antud teoses meeldis, missuguseid mõtteid ta tekitas jne.

2) Näitejuht tutvustab osatäitjaid lavastusplaani.

Enne lavastusplaani esitamist on soovitatav lühike ettekanne antud teose autorist ja tema loomingu. Selle järel tuleks teha kokkuvõtte teose ideelis-emotsionaalsest sisust ja alles siis hakata esitama lavastusplaani põhijooni, mis peale lavastuse idee hõlmaksid ka kõige tähtsamaid tõlgituse (interpretatsiooni) võtteid.

3) Lauataguse tööperioodi põhiülesanne on näidendi tegelaste karakterite avamine ja nende käitumise (tegevuse ja selle eesmärkide) kindlaksmääramine.

Seda teostades peab näitejuht saavutama seda, et iga osatäitja õpiks tundma *mitte ainult oma osa, vaid kogu näidendi*.

4) Lauataguse tööperioodil näitejuht koos osatäitjatega:

a) analüüsib iga tegelaskuju tegevusliini, elulugu ja karakterit, tähistab tegelaskujude pealisülesande ja läbiva tegevuse;

b) selgitab tegelaskujude vastastikused suhted;

c) määrab kindlaks tegelaste ülesanded episoodides;

d) õpetab osatäitjaid kui lavakujusid üksteisega suhtlema;

e) eritleb kogu teksti, avab allteksti ja selgitab sõnalist tegevust.

5) Õppe- ja kasvatustöö alal tuleb näitejuhil peale nende küsimuste, mis on seotud näidendi analüüsiga, osatäitjatele selgitada ka näitlejameisterlikkuse põhiprobleeme.

Näiteks:

Kuidas toimub näitleja ümberkehastumine?

Miks näitleja on üheaegselt oma kunsti looja ja instrument?

Mille poolest lavaline elamus erineb tavalisest, tõsielulisest elamusest?

Jne. Jne.

Selleks et näitejuhi töö proovidel kulgeks plaanipäraselt ja tõhusalt, on vaja, et näitejuht koostaks iga proovi kohta täpse töökava.

Töö etüüdide perioodil. 1) Etüüdide perioodil näitejuht valib näidendist etüüdideks vajalikke katkendeid ja juhendab ning õpetab osatäitjaid etüüdide tegemisel.

2) Õppe- ja kasvatustöö liinis tuleb antud perioodil osatäitjatele selgitada mõisteid, mis on seotud tegevusliku analüüsiga, nagu tegevus ja selle eesmärk, etüüdide olemus ning nende ülesanne jne.

Töö tarastuses. 1) Esimesed proovid tarastuses on nn. seadeproovid, kus näitejuht koos näitlejatega hakkab sobitama ja määrama misanstseene.

Enne seadeproovi algust peab näitejuht tarastatud lavapildi näitlejaile põhjalikult ära seletama, et neil oleks selge kujutus, millises ruumis nad liiguvad, kus asuvad ukSED ja aknad, milline on ruumi sisustus jne. Kui see on tehtud, võib alustada esimest seadeproovi.

Esimestel seadeproovidel määratud misanstseenid ei ole lõplikud. Kui järgmistel proovidel leitakse tegevuse väljendamiseks uus ja parem variant, siis tuleb eelmisest loobuda.

2) Tarastuses toimuva töö perioodil taotleb näitejuht, et

iga osatäitja leiaks oma lavakuju seesmisele, psüühilisele tegevusele õige välise väljenduse.

3) Väga oluline on, et näitejuht proovidel kõneleks selgelt, piltlikult ja emotsionaalselt, kuid võimalikult napisõnaliselt. Miski ei ole vajalikum kui see, et *näitleja näitejuhti täpselt mõistaks*.

4) Mõnikord tuleb näitejuhil võidelda selliste osatäitjatega, kes mängivad küll huvitavalt ja tõepäraselt oma rolli üksikuid löike, kuid unustavad oma rolli pealisülesande ja kahjustavad seega etenduse ideed.

5) Eriti peab näitejuht valvel olema ka nende osatäitjate suhtes, kes proovidel hakkavad tegutsema mitte kujusse sisse elades, vaid seda väliselt ja formaalselt mängides. Säärased osatäitjad püüavad tavaliselt tekitada vaatajas-konnas heldimust või teda eksalteerida, lihtsustades ja vulgariseerides sellega lavakunsti.

6) Mõnikord tuleb näitejuhil proovil kokku põrgata ka sellise nähtusega, et üks osatäitja süüdistab teisi ega taha tunnistada oma viga või oma saamatust. Ka sellest tuleb üle saada.

7) Peale loomingulise visaduse ja tahtekindluse on näitejuhil tingimata vaja endas kasvatada ka *enesevalitsemist*.

Mõjub alati halvasti, kui näitejuhil proovil kannatus katkeb.

8) Esimestel tarastuses toimuvatel proovidel loob näitejuht misantseene. Järgmistel proovidel ta korrigeerib, silub ning voolib tegelaste mängu üksikute episoodide ja vaatuste kaupa. Viimastel proovidel ei ole enam soovitav tööd teha katkendlikult, vaid tervikliku mulje saamiseks tulevases etendusest on tarvis läbi mängida terve näidend vaatuste ja piltide õiges järjekorras. See on väga tähtis ka osatäitjatele, kes vajavad selget ülevaadet kogu näidendi käigust ja selle järkjärgulisest arenemisest.

Viimaste proovide ajal peab näitejuht proove jälgima saalist, et kontrollida tulevase etenduse kuuldavust ja nähtavust.

9) Samal ajal kui näitejuht teeb näitlejatega viimaseid proove, peab ta ka jälgima, et dekoratsioonid, valgustus, kostüümid ja rekvisiidid oleksid õigeks ajaks korras. Tuleb organiseerida dekoratsiooni- (lavatehniline) proov, kostüümide proov ja grimeerimise proov.

Töö eelpeaproovil, peaproovil ja etendusel. 1) Eelpeaproov ja peaproov tuleb läbi viia täieliku dekoratsiooniga,

vajaliku valgustusega, ettenähtud lavasisustuse ja rekvisiitidega, heli- ja müraefektidega jne.

Näitlejad on eelpeaproovil ja peaproovil oma osade kohaselt riietatud ja grimeeritud.

Näitejuht jälgib neid proove saalist ja märgib paberile kõik lavastuses esinevad konarused, et neist proovi lõpul tegelaskonnale kõnelda.

2) Etenduse ajal viibib näitejuht vaatajateruumis ja paneb hoolega tähele, kuidas publik etendusele reageerib. Vaatajate reageerimine annab kollektiivse hinnangu, kuidas lavastus on õnnestunud, ja seepärast ei tohi ükski näitejuht jätta kasutamata seda suurt õppetundi.

KASUTATUD JA SOOVITATAV KIRJANDUS:

- K. S. Stanislavski*. Minu elu kunstis. RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1948.
- K. S. Stanislavski*. Näitleja töö endaga. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1955.
- K. S. Stanislavski*. Eetika. Eesti NSV Teatriühingu väljaanne, Tallinn 1952.
- N. A. Abalkin*. *K. S. Stanislavski* loomingulisest meetodist. Eesti NSV Teatriühingu väljaanne, Tallinn 1952.
- V. I. Nemirovitš-Dantšenko*. Minevikust. RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1949.
- V. Sahnovski*. Näitejuhtimine ja selle õpetamise metoodika. RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1947.
- M. Gorki*. Kirjandusest. RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1948.
- Bernard Sööt*. Kirjandusteooria lühikursus. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1959.
- Voldemar Peil*. Lava kujundamine. Eesti NSV Teatriühingu väljaanne, Tallinn 1955.
- Marksistlik-leninliku esteetika küsimusi. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1957.
- Marksistliku filosoofia alused. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1959.
- K. C. Станиславский*. Работа актера над ролью. Ежегодник Московского Художественного Театра, 1948.
- K. C. Станиславский*. Режиссерский план «Отелло». «Искусство», Москва 1945.
- В. И. Немирович-Данченко*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. «Искусство», Москва 1952.
- Н. Горчаков*. Работа режиссера над спектаклем. «Искусство», Москва 1956.
- Н. Горчаков*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. «Искусство», Москва 1951.
- В. Топорков*. К. С. Станиславский на репетиции. «Искусство», Москва 1950.

Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. «Искусство», Москва 1952.

В. Комиссаржевский. Беседы режиссера. Государственное издательство культурно-просветительной Литературы. Москва 1953.

В. Мееровский. Работа режиссера театрального коллектива. Москва, 1958.

К. Миронов. «Работа режиссера». Всесоюзный дом Народного Творчества им. Н. К. Крупской, Москва 1940.

SISUKORD:

Saateks	3
-------------------	---

I. Andmeid kunstiteooriast ja teatrikunsti spetsiifikast.

1. Kunstiteooriast.

Kunst kui ühiskondliku teadvuse vorm	6
Kunsti tekkimisest	9
Kunstilise kaju olemusest	11
Sotsialistliku realismi meetodist	14

2. Teatrikunsti spetsiifikast.

Teatrikunsti mõiste	16
Teatrikunsti tekkimisest	16
Eesti rahvusliku teatri rajamisest	19
Teater kui kunstiliik	24
Teatrikunsti spetsiifilisi iseärasusi	25
Näitleja kui teatrikunsti keskne tegur	27

3. Mis on Stanislavski süsteem?

II. Isetegevusliku näiteringi olemusest ja tema töö organiseerimisest.

1. Isetegevusliku teatrikollektiivi mõiste ja olemus	33
2. Isetegevusliku teatri nimetusest	36
3. Näiteringi ülesanne	38
4. Näiteringi töö organiseerimine	40
Näiteringi organisatsioonilisest ehitusest	40
Näiteringi kodukord	43
Töödistsipliini kasvatamisest	46
5. Näiteringi tööplaan	46
6. Näiteringi tegevuse päevik ja kroonikaraamat	48
7. Mõni sõna meie näiteringide ja isetegevuslike teatrite tööst	49
Milline on meie näiteringide kunstiline tase	49
Kuidas kulgeb isetegevuslike teatrite töö	52

III. Näitejuhi ettevalmistav töö näidendi lavastamisel.

1. Näitejuhi mõiste ja tema töö	57
2. Näidendi valik	60
3. Režiiraamatu valmistamisest	65
4. Näidendi analüüs	67
Draamateose põhitunnused	67
Näidendi autorist ja saamisloost	70
Näidendi teema ja idee	72
Näidendi tegelased ja nende kõne	74
Näidendi süžee ja kompositsioon	76
Draamatika žanrid	81
Näidendi lugemisest ja sisu omandamisest	84
5. Täiendava materjali uurimine	87
6. Lavastusplaani	89
Kuidas kujuneb lavastuse idee	90
Mis on pealisülesanne ja läbiv tegevus	91
Episoodid ja nende ülesanded	97
Näidendi tegelaskujude iseloomustus	99
Osade jaotamine	104
Lavapildi kavandamine	106
Misanstseenide planeerimine	110
Ajaarvestus tööks näitlejatega	116
7. Lühikokkuvõtte näitejuhi ettevalmistavast tööst	118

IV. Näitejuhi töö kollektiiviga.

1. Näitlejameisterlikkuse põhiküsimusi.	
Näitleja loomingu olemus	120
Näitleja töömeetodid	126
Töö lavakujuga	135
Lühikokkuvõtte näitlejameisterlikkuse põhiküsimustest	139
2. Õppe- ja kasvatustöö näiteringis	141
3. Töö laua taga	146
Näitejuhi esimene kohtumine kollektiiviga	146
Näidendi lugemine	148
Näidendi arutelu	149
Lavastusplaani esitamisest	150
Lauataguse töö etapid	151
Rolli pealisülesandest ja läbivast tegevusest	152
Tegelaste ülesanded episoodides	154
Suhtlemine	157
Sõnaline tegevus	162

4. *Etüüdide perioodist.*

Mis on tegevuslik analüüs?	166
Kuidas tuleb teha etüüde?	168

5. *Töö tarastuses.*

Misanstseenide seade	169
Mis on tempo-rütm?	171
Viimased proovid	173
Tuleb mängida ilma etteütlejata	175

6. *Tehnilised proovid* 175

7. *Eelpeaproovid ja peaproov* 176

8. *Etendus* 177

9. *Lühikokkuvõtte näitejuhi tööst kollektiiviga* 180

Kasutatud ja soovitatav kirjandus	185
---	-----

Сярев Андrec Андrecович
СПРАВОЧНИК ДЛЯ РЕЖИССЕРА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ
На эстонском языке

*

Toimetaja H. Lumet
Kunstiline toimetaja H. Keigo
Tehniline toimetaja J. Pedari
Korrektor H. Nassar

Ladumisele antud 11. II 1960. Trükkimisele
antud 30. III 1960. Paber 54 × 84, 1/16. Trüki-
pognaid 12. Formaadile 60 × 92 kohaldatud
trükipognaid 9,84. Arvutuspognaid 10,42.
Tiraaž 3000. MB-00534. Tellimise nr. 1519.

Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk 2.

Hind rbl. ~~8.00~~ 3 - *Ar.*

23115

193610

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00376726 8