

N-26302

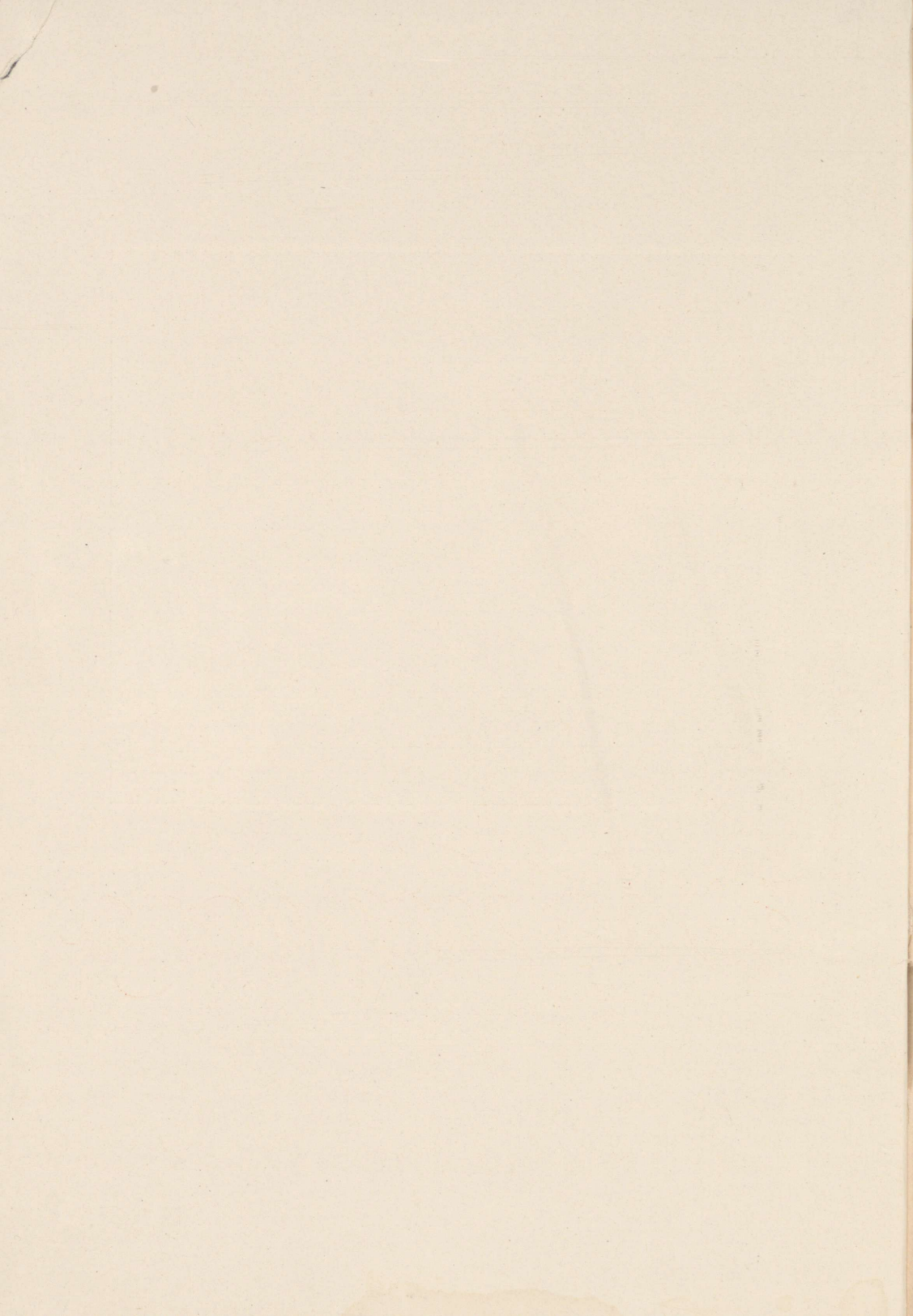
KARIN KASK



Shakespeare

EESTI
TEATRILAVAL

2165



KARIN KASK • SHAKESPEARE EESTI TEATRILAVAL

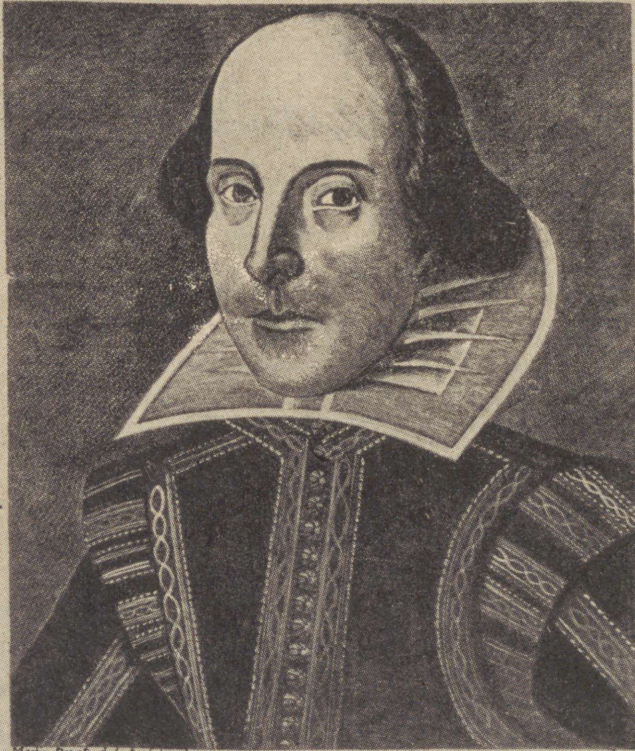


1964 - 1964

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES

COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



Martin Droghda sculpsit London.

LONDON

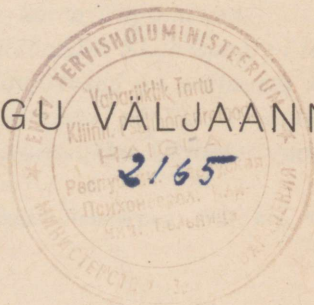
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

1564—1616

492 V-26302
KARIN KASK

Shakespeare
EESTI
TEATRILAVAL

EESTI NSV TEATRIÜHINGU VALJAANNE
1958



KARIN KASK

ESTONIAN
THEATRE

ESTONIAN THEATRE
1955

SAATEKS

Shakespeare on olnud aastasadade kestel progressiivse inimkonna üheks armastatuimaks kirjanikuks. Elades ajal, mida iseloomustas ühelt poolt keskaegse feodaalsüsteemi lagunemine, teiselt poolt aga uute, kapitalistlike vahetõrgete tekkimine, rääkis Shakespeare haruldase tabavuse ja mitmekesisusega tõtt oma kaasajast ning selle inimestest. Kui Engels nimetab renessansiajastut «suurimaks progressiivseks pöördeks, mida inimkond oli seni üle elanud, ajastuks, mis vajas titaane ja mis sünnitas titaane mõtetejõu, kirglikkuse ja karakteri suhtes ning mitmekülgsuse ja eruditsiooni suhtes»¹, siis kahtlemata kuulub ka Shakespeare nende renessansiajastu titaanlike talentide hulka. Shakespeare'i kui näitekirjaniku suurus, tema ande gigantsus, avaldub tema lavateoste realismis, sügavas rahvalikkuses ja humanismis. Shakespeare'i võimsate tunnete ja ohjeldamatute kirgedega inimesed, kangelased, kes hukkuvad ebavõrdses kokkupõrkes neid ümbritseva ebaõigluse, julmuse ja vägivallega, on jäänud surematuiks. Shakespeare'i tohutu usk inimesse, tema optimism ja veendumus hea võidus kurja üle on andnud tema loomingule igavese nooruse.

Suure armastusega on suhtunud Shakespeare'isse ka eesti lavakunstnikud. Meie teatris on seni mängitud 15 Shakespeare'i teost. Neist on lavastatud «Othellot» ja «Tõrkosa taltsutust» kuuel korral, «Hamletit», «Suveöö unenägu» ja «Veneetsia kaupmeest» viiel, «Kuningas Leari» ja «Mida soovite» neljal, «Nagu teile meeldib» ja «Windsori lõbusaid naisi» kolmel, «Macbethi» ja «Palju kära ei millestki» kahel, «Romeo ja Juliat», «Tormi», «Mööd möödu vastu» ja «Antonius ja Kleoparat» ühel korral. Kokku 49 lavastust, millest 13 on etendunud nõukogude korra tingimustes.

Käesolev töö taotleb anda kokkuvõtlikku ülevaadet Shakespeare'i lavastamisest eesti teatris. Üksikud Shakespeare'i-lavastused on seejuures käsitletud kronoloogilises järjekorras, lähtudes kolmest põhilisest jaotusest: 1) Shakespeare'i-lavastused enne Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsi-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, Москва—Ленинград, 1931, стр. 476.

ooni, 2) kodanlik-natsionalistliku diktatuuri tingimustes ja 3) nõukogude korra päevil.

Teatriajalugu erineb oma spetsiifikalt tunduvalt nii kirjanduse, kujutavate kunstide kui ka muusika ajaloost. Kui viimaste puhul on uurijal võimalik vahetult vastamisi seista uuritava objektiga (näit. romaan, poeem, maal, skulptuur, sümfoonia jne.), siis teatriajaloolasel tuleb ennekõike kas enese või teiste muljete varal taastada, uuesti silme ette tuua üks või teine lavastus. Raskeks ning keerukaks kujuneb see siis, kui on tegemist kaugemas minevikus asetleidnud lavastusega ja osatõlgitsustega, mille puhul kirjutajal puuduvad vahetud isiklikud muljed. Säilinud materjal on sageli väga napp ning lünklik (näit. möödunud sajandi lõpu ja käesoleva sajandi alguse teatritegevuse, kuid tihtipeale ka hilisemate lavastuste osas), inimeste mälus on aga palju tuhmunud. Asjaolu teeb veelgi keerulisemaks see, et suurt osa arhiivimaterjalidest (näit. varemate perioodide teatriarvustused) tuleb võtta kriitiliselt, arvestades nende autorite nii ühiskondlik-poliitilisi kui ka esteetilisi vaateid.

Autor on lähtunud sellest, et kõigepealt rekonstrueerida üksikute olemasolevate mälestuste- ning muljetekildude põhjal teatriajaloolise uurimuse objekt — lavastus. Teadagi on see võinud toimuda vaid väga suurte kadudega. (Muidugi on autoril tulnud arvestada ka käesoleva töö mahtu, mistõttu paljugi on tulnud lihtsalt kokku suruda ja piirduda kõige olulisemaga.) Kuid võimaluse piires on töös püütud välja selgitada ja ära näidata seda, mis on olnud peamine ühes või teises lavastuses ja milliste kunstivahenditega, s. t. k u i d a s on õnnestunud lavastajail ning näitlejail seda peamist edasi anda. Sellest tingituna on töös antud suhteliselt ohtrasti ruumi üksikute osatõlmiste ja lavastuste kirjeldavale iseloomustamisele. Materjalide esitamisel on silmas peetud seda, millist osa on ühed või teised lavastused ja osatõlgitsused etendanud meie lavakunsti arengu aspektist vaadatuna. Vastavalt sellele pole üksikutel lavastustel ja osatõlgitsustel võrdselt peatutud.

Shakespeare'i-lavastuste jälgimine võimaldaks haarata väga mitmesuguseid probleeme. Töös on piiratud peamiselt ühe keskse probleemi — Shakespeare'i-lavastuste osa meie realistliku lavakunsti arengus — käsitlemisega. Seda võis teha käesoleva töö piires vaid kõige üldisemates joontes. Autor on teadlikult piiranud ruumi ka meie teatriajaloo vastavate etappide iseloomustamisel. Kõik see on toimunud kaalutlusel, et pühendada võimalikult rohkem tähelepanu meie lavakunsti loominguale. Nende tänastele ning eilsetele saavutustele, millel põhineb meie rahvusliku teatri areng.

Autor

I. ESIMESED SHAKESPEARE'I-LAVASTUSED EESTI TEATRIS

1. WIERA TEATRIS

Kapitalismi süvenemise baasil tekkinud rahvuslik liikumine oli möödunud sajandi teise poole tähtsaim ja ulatuslikem ühiskondlik-poliitiline liikumine Eestis. Ta oli tõukejõuks kogu eesti rahvusliku kultuuri hoogsale arengule, mis toimus võitluses balti parunite reaktsoonilise ja rahvavaenuliku «kultuuri» vastu. Eesti kodanliku rahvuse kujunemine, rahvuslik «ärkamine» oli aluseks ka eesti teatri sünnile 1870-ndal aastal.

Eesti teater, mille asutamise mõtte elluviijaks oli eesti esimene naiskirjanik ja dramaturg Lydia Koidula, rajati sügavalt ideelise, demokraatliku ja põhiliselt realistlikele aluseile tugineva teatrina. Võitlus rahva vabastamise eest balti parunite, orjameelsuse ja pimeduse ikke alt, inimeste-vahelise võrdsuse nõue ja sellest järelduv eestlaste kui võrdõigusliku rahvuse majandusliku ja kultuurilise arengu tiivustamine oli põhiline eesti teatri esimestele lavastustele. Koidula lähtus seejuures teadlikult teatri laiaulatuslikust ideelis-kasvatavast mõjust¹, mis määritles ühtlasi meie esimeste teatrietenduste ülesande.

Koidula tegevust jätkasid «Vanemuises» Reinhold Sachker (aastail 1872—1878) ja August Wiera (1878—1903). Neist eriti laiaulatuslikuks kujunes viimase tegevus². Wiera alustas oma tegevust ajal, mil eesti rah-

¹ Nii näiteks märgib Koidula kirjas Fr. R. Kreutzwaldile (8. XII 1870), et teater «on hindamatuks vahendiks rahvakasvatuse alal», ja kirjas A. Almborgile (15. IX 1870), et «rahvateater edustab rahva meelt ja rahva asja palju rutemini kui muu abi nõu».

² Wiera kogus enese ümber ulatusliku asjaarmastajatetrupi, kuhu kuulusid näit. aastail 1886—1888 26 meesnäitlejat, 16 naisnäitlejat, 3 lavastajat, 22-liikmeline koor, 14-liikmeline orkester, orkestrijuh, kontsertmeister jt. Koos tehnilise personaliga (etteütteleja, kassapidaja, juuksur, kuulutuste kleepija, pileetöör jt.) ulatus Wiera trupp ligi 100-le inimesele. Alates 80-ndaist aastaist hakati «Vanemuise» näitemänguõhtuid järjekindlalt igal nädalal korraldama.

vuslik liikumine oli tõusnud oma kõrgperioodi (1878—1882)¹. See feodalismivastane vabastusliikumine kajastus ka Wiera varasemais tegevusaas-
tais, avaldades niihästi võitluses oma rahvusliku teatri eest kui ka otse-
ses, teatrilavalt kõlavas inimestevahelise võrdsuse nõudes. Väljendades
laiade rahvahulkade huve, alustas Wiera teater oma tegevust rahvaliku
ning demokraatliku teatrina.

Selles oma varasemas tegevusperioodis, mida me võime arvestada
kuni 90-ndate aastate alguseni, asus Wiera esimesena eesti teatri ajaloos
klassika lavastamisele. Innustust selleks sai Wiera aga noore eesti intelli-
gentsi kiiresti kasvavatest ridadest, kes oli saanud oma hariduse enamasti
väljaspool kodumaad. Olles tutvunud niihästi vene kui lääne-euroopa
kunsti silmapaistvate saavutustega, tõid need intelligentsi esindajad koju
tagasi tulles kaasa suurema nõudlikkuse kohalike kunstiürituste vastu ja
kirgliku soovi tõsta oma rahvusliku kunsti taset. Sellega seoses tõusis
päevakorda ka klassika lavastamise küsimus, lähtudes ühelt poolt teatri
arengu seisukohast, teiselt poolt aga seades eesmärgiks tutvustada eestlas-
test teatrikülastajaid neile seni kättesaamatuks jäänud kultuuriväärtus-
tega. Ilmselt pidas ka Wiera ise samu eesmarke silmas, kui ta asus
80-ndate aastate teisel poolel klassikaliste teoste lavastamisele. Üksteise
järel tulid lavale Voltaire'i (Goethe ümbertöötuses) «Muhamed» (1885),
Molière'i «Ihnuskael» (1886), Shakespeare'i «Venedigu linna kaupmees»
(1888) ja «Kangekaelse taltsutamine» (1889).

Wiera suhtus täie tõsidusega klassika lavastamisse. See ilmnas ka
Shakespeare'i «Venedigu linna kaupmehe» puhul. Ta asus
komöödiat lavastama erilise hoolega, pühendades selleks senisest hoopiski
rohkem ettevalmistusaega (2—3 nädalat tavalise 1—2 nädala asemel).
Erakordne oli seegi, et valmistati uued kostüümid ja dekoratsioonid, mida
juhtus üpris harva «Vanemuise» majanduslikult kitsastes tingimustes.²
Ajakirjanduses märgiti «Venedigu linna kaupmehe» lavastamist aga kui
suursündmust mitte üksnes Tartu, vaid kogu eesti kultuurielus³. Intelli-
gentsi otsesest huvist Shakespeare'i kui klassiku lavastamise vastu annab
tunnistust asjaolu, et «Venedigu linna kaupmehe» lavaletoomisest võtsid

¹ Vt. K. Siilivask «Rahvuslik liikumine Eestis XIX sajandil» — «Looming»,
1957, nr. 2, lk. 283.

² Vt. «Postimees» 1888, 20. jaanuaril.

³ «Virulases» 1888, 25. jaanuaril kirjutati: ««Vanemuisele» tuleb õnne soo-
vida, et tema näitemängu asjus jälle nii tähtsa sammu on astunud, sest nimetatud
tükk seisab auga ilmakuulsuses.»

osa mitmed noored haritlased, nende hulgas ka hilisemad kirjanikud Eduard Vilde ja Karl Eduard Sööt¹:

«Venedigu linna kaupmeest» mängiti J. Parve proosatõlkes, millest «mitmed rasked kohad välja jääma olid pidanud»². Võib oletada, et Shakespeare'i teksti oli tugevasti moonutatud ja näitlejate võimeile kohandatud.

Arvestades Wiera trupi töötingimusi³ ja kunstimeisterlikkuse taset on siis ka täiesti mõistetav, et komöödia sisu võis olla edasi antud vaid väga suurte puudujätmistega. Olles harjunud sentimentaalsetes saksa näidendites ja laulumängudes esinevaid kujusid lahendama must-valgetes toonides, ei suutnud Wiera näitlejad sellest vabaneda ka «Venedigu linna kaupmehe» lavastuses (lavastaja H. Techner). Eriti ilmnis see renessansiajastu noore kodanluse esindajate — Antonio (E. Vilde), Bassanio (H. Techner), Porzia (neiu Täht), Nerissa (neiu Erny-Jaanijüri) jt. — vastandamise rahaahnele ja kättemaksuhimulisele Shylockile (K. Birkhan-Lennau). «Juut Shylock oli kõigiti ahne ja halastamatu südamega»⁴, märgiti arvustuses. Lavastuses jäi täiesti avamata Shylocki tragöödia.

Oma iseteadvuses areneva noore eesti kodanluse ideoloogia seisukohalt on huvitav märkida, et Bassanio oli kaupmehena asetatud ilmselt kõrgemale printsidest, kelle kosjad Porzia tagasi lükkab. Seisuslikele eelarvamusele oli lavastuses vastu asetatud armastusele ja tõelise inimväärtuse hindamisele rajatud abielu. Kuigi lavastus ei suutnud avada komöödia sisu, kõlas siin üsnagi tugevalt Shakespeare'i humanistlik mõte, et inimese väärtuse määrab tema isiklik tublidus. See mõjus tol ajal vastuolõõgina balti parunite klassimoraalile ning seisuslikele eelarvamusele ja oli põhjuseks, miks «Venedigu linna kaupmees» sai eesti pealtvaatajaskonnas laialdase menu⁵ osaliseks.

Publiku rohke osavõtt ja ajakirjanduse elav reageerimine julgustas Wierat juba järgmisel aastal veel teistkordselt Shakespeare'iga katsetama. Komöödia «Kangekaelse taltsutamine» lavastas K. Nikolajev-Michaila, kes mängis ühtlasi Petruchio osa.

¹ Eduard Vilde esines Leidenau nime all Antonio osas ja K. E. Sööt Mängula nime all Veneetsia doodži ja Tubali osades.

² Raskemate kohtade väljajäämist vabandati «Postimehes» 1888, 4. veebruaril sellega, et «eesti näitlejad ega näitelava oma kunstiosavuses veel mitte teiste haritud rahvastega ennast kõrvuti seada ei või...» (autor «v. P.»).

³ Wiera trupp koosnes peamiselt käsitöölisest, kes teenisid päeval käsitööga endale ülalpidamist, töötades teatris oma vabast ajast.

⁴ «Olevik» 1888, 1. veebruaril.

⁵ «Venedigu linna kaupmeest» etendati kolmel korral, samal ajal kui paljudel näidenditel tuli piirduda kahel ja koguni ühel korral ettekandmisega.

Ka «Kangekaelse taltsutamise» puhul tervitas ajakirjandus soojasõnaliselt «Vanemuise» järjekordset üritust klassikat mängida¹. Komöödia kanti ette «Vanemuise» etteütteleja J. Tõnissoni poolt tehtud proosatõlkes, kusjuures Shakespeare'i teksti oli, nagu eelmiselgi korral, õige tugevasti moonutatud.

Niisamuti nagu «Venedigu linna kaupmees» tuli ka «Kangekaelse taltsutamine» Wiera teatris lavale ilmsete kõrvalekaldumistega komöödia sisust. Kahe tugeva, läbinisti renessansliku iseloomu kokkupõrke asemel, kelle näilise vaenulikkuse taga peitub sügav vastastikune armastus, tõusis «Vanemuise» laval domineerivaks õpetlik moraal, kuidas naise kohus on mehele kui perekonnapeale sõnakuulelikult alistuda.

Sellele vaatamata oli «Kangekaelse taltsutamises» terve rida momente, mis sidusid tolaaegset eestlasest teatrikülastajat lavastusega. Kõigepealt on huvitav märkida, et nii Katariina² kui Petruccio³ olid kujutatud mõisnikena, kusjuures Petruccio mõjus pealtvaatajatele põhiliselt ebasümpaatsena. Seda aga mitte niivõrd oma suhtumises Katariinasse, kui võrd suhtumises teenreisse ja rätsepasse. «Olevikus» juhiti otseselt tähelepanu sellele, et Petruccio «on tihti metsik, ülekohtune-vali oma teenrite ja teiste inimeste vastu, kes sarnast olekut ära ei olnud teeninud, mistõttu pealtvaataja ei või temaga enam hästi ära leppida ka siis, kui ta oma naise taltsutamisega soovitava lõpule jõuab»⁴. Erilist protesti äratas Petruccio suhtumine rätsepasse, mispuhul märgiti, et teater pole õigesti lähtunud autorist, «kes ei ole asja mitte nii kaugele ajanud ja kes iseäranis rätsepaga käib sõbralikult ümber»⁵. Kui arvesse võtta, et «Vanemuise» pealtvaatajaskond koosnes suurelt osalt käsitöölisest, siis on täiesti mõistetav tähelepanu koondumine rätsepa kujule ja talle osaks saanud suhtumisele Petruccio poolt. Balti parunite vastu suunatud vihkamine omakorda määras suhtumise Petrucciole kui mõisnikusse.

Nagu eelmine Shakespeare'i-lavastus, nii äratas ka viimatimainitu suurt huvi eestlastest publikus, kes võttis komöödiat naljana tõrksast

¹ «Postimees» 1889, 10. oktoobril kirjutatakse sel puhul: «Selle näidendiga on eesti näitemängu kunst jälle märksa sammu edasi astunud, veel rohkem «Vanemuise» selts.»

² Katariina osas mängis neiu Erny, Wiera trupi populaarsemaid naisnäitlejaid, kelle kohta märgiti arvustuses, et ta «etendas Katariina osa tuttava osavusega» («Postimees», samas) ja et ta «seda nii etendas, et seal enam midagi soovida ei jäänud» («Olevik» 1889, 16. oktoobril).

³ Petruccio-Michailla kohta kirjutati, et «ta teenis ära oma krooni, mis talle jäetakse» («Olevik», samas).

⁴ «Olevik», samas.

⁵ Samas.

mõisapreilist ja selle kosilasest. Esitus ise ei rahuldanud aga seegi kord haritlastest pealtvaatajaid. Eriti teravate märkuste osaliseks sai tõlge¹.

Kummatki komöödiat leiame uuesti Wiera repertuaaris 90-ndail aastail. Ja nimelt: «Kangekaelse taltsutamist» mängiti «Vanemuises» 1896. a. (ühel korral) ja «Venedigu linna kaupmeest» 1899. a. (kahel korral). Nii ühe kui teise ettekande kohta puuduvad seni lähemad andmed, mistõttu pole teada, kas siin oli tegemist eelmiste lavastuste kordamisega või täiesti uute lavastustega. Ilmne on ainult see, et selleks ajaks oli muutunud suhtumine niihästi Wierasse kui ka tema klassikalavastustesse. Kui eelmisi Wiera teatri Shakespeare'i-lavastusi oli tervitatud suursüdamusena rahvusliku kunsti arendamisel, siis neid hilisemaid lavastusi ei tõstetud hoopiski esile. «Kangekaelse taltsutamise» puhul leiame üksnes kuulutusi ajalehtedes, «Wenedigu linna kaupmehe» puhul vaid lühisõnalise teate, et «ettekandmine läks, kui kohalisi vabandavaid olusid mitte tähele panna, kaunis kenasti»².

Jälgides Wiera teatri arengusuunda 90-ndail aastail, näeme siin olulisi erinevusi võrreldes teatri varasema tegevusperioodiga. Teatris hakkas üha enam maad võtma pseudoromantiline ja eluvõõras repertuaar, rahvalikkus asendus väikekodanliku publiku maitsele orienteerumisega. Mängukavas olid ülekaalus välisele kirevusele ja sensatsioonile pretendeerivad lavastused, nn. «suured ilunäitlused», nagu «Teekond ümber maailma 80 päevaga», «Kapten Granti lapsed»³, «Keisri käskjalg», «Pillaja» jt. Tekib küsimus, mis põhjustas siis klassikaliste näidendite⁴ repertuaari võtmist.

Siin võib arvestada peamiselt kahte tegurit. Tõenäoliselt oli üheks sellekohaseks tõukejõuks rahvusliku kodanliku intelligentsi järjekindel ja üha kasvav nõue sisukama ning kunstiväärtuslikuma teatri järele. Lõhe Wiera ja intelligentsi esindajate vahel oli muutunud 90-ndail aastail eriti teravaks. Kui Wiera võttis oma varasemal tegevusperioodil repertuaari klassikalisi näidendeid, siis avaldus selles püüe rahuldada intelligentsi

¹ «Olevikus» 1889, 16. okt. kirjutati tõlke kohta: ««Vanemuises» ette kantud «Kangekaelsuse taltsutamine» ei ole mitte Shakespeare'i enese, vaid ühe Karl Witmanni järele ümber pandud, kes meistri tüki küll näitelava tarvis ümber on teinud, aga igas tükis paraku küll mitte õnnelikult.» Konkreetse etteheitena juhiti tähelepanu sellele, et tõlkes polnud suudetud hästi edasi anda Shakespeare'i «sündsatanalja».

² «Olevik» 1899, 30. novembril (-r).

³ Mõlemad olid J. Verne'i «ainetel sepitsetud», nagu iseloomustab J. Kärner (vt. J. Kärner «Eesti näitelava 19. aastasajal», Tallinn, 1923, lk. 34).

⁴ Lisaks Shakespeare'i komöödiaile mängiti veel Molière'i «Ihnuskaela» (1892) ja Schilleri «Röövleid» (1899).

nõuet. Ka nüüd ilmnes selles soov tõestada oma võimelisust klassikat lavastada. Need Wiera repertuaari sissepõimitud klassikalavastused ei leidnud aga soovitud vastukõla intelligentsi juures — nende tase ei rahuldanud.

Teiseks ja võib-olla veelgi mõjuvamaks teguriks, mis põhjustas klassika repertuaari võtmist, oli publiku küsimus. Lähenedes sajandi lõpule tõusis see üha enam päevakorda. Wiera teatripublik hakkas küllastuma «suurtest ilunäitlustest» ja «suurtest naljamängudest». Külalastatavus vähenes. Eriti sajandi viimaseil aastail, millal Wiera teater oli sõna otseses mõttes tühjaks jäämas. Ja just siin haaras Wiera kinni klassikast. Peaaegu teineteise järel tulid lavale «Röövliid» ja «Venedigu linna kaupmees». Ilmselt püüdis Wiera nende lavastustega oma teatrile publikut võita. Seda enam, et klassikalavastused olid varem hea menuga läinud.

Kokkuvõttes võib ütelda, et Wiera teatri neljast Shakespeare'i-lavastusest on teedrajav tähtsus kahel esimesel. Neid ei saa mõõta nende kunstiväärtusliku kaalu järgi, vaid lähtudes sellest, millist osa nad etendasid oma aja raames. Mõlemas neist tõusid esile feodalismivastased momendid, kajastades seega meie rahvusliku liikumise üldist olemust — võitlust balti mõisnike rõhumise vastu. Niisamuti võime ütelda, et esimesed Shakespeare'i-lavastused said teoks seoses tollaegse eesrindliku intelligentsi võitlusega oma rahvusliku kultuuri eest.

Wiera teatri 90-ndate aastate Shakespeare'i-lavastuste puhul on mainitud momendid taandunud. Orienteerudes pseudoromantilisele, eluvõõrale repertuaarile kaotas teater oma ideelise funktsiooni ja muutus väikekodanluse ajaviitekohaks. See ilmselt jättis jälje ka Shakespeare'i-lavastustele, mis ei suutnud enam sellel Wiera teatri tegevusperioodil kujuneda suursündmusteks.

2. ESIMESED SHAKESPEARE'I-LAVASTUSED EESTI KUTSELISES TEATRIS

Järgmine Shakespeare'i-lavastus leidis aset 1910-ndal aastal, millal «Estonias» toodi lavale «Othello». Selleks ajaks olid toimunud olulised muutused nii ühiskondlikus elus kui eesti teatri arengus. Klassivastuolude süvenemine, tööliklassi revolutsioonilise liikumise kasv ja kodanluse rahvavaenuliku poliitika paljastumine ei jättnud mõju avaldamata ka teatrile, kus olid rajatud vahepeal (1906) kutselised kollektiivid — «Vanemuises» ja «Estonias». Natsionalistliku loosungi kasutamine kodanluse poolt

ei suutnud varjata neid sügavaid lõhesid, mis teda eraldasid laiadest töörahvahulkadest. Kodanlus, keda oli kohutanud 1905.—1907. a. revolutsioonipäevadel üles tõusnud proletariaat, hakkas seetõttu järjest enam vajadust tundma sellise kunsti ja kirjanduse ja muidugi siis ka teatri järele, mis oleks aidanud tähelepanu eemale viia revolutsiooniliselt võitluselt. Sellele kodanluse nõudele vastas kõige vähem realistlik kunst. Siit järgneski, et reaktsiooniline kodanlus hakkas niihästi teatrikülastajana kui seltside ja teatrite juhatuste¹ vahendusel peale suruma oma «maitset». Tõsi küll, tihtipeale mitte otseselt, kuid seda järjekindlamalt ja mõjuvamalt selle kodanliku kirjaniku, kunstniku ja näitleja «vabaduse» kaudu, mida Lenin nimetab «maskeeritud (või silmakirjalikult maskeeritud) sõltuvuseks rahakotist, altkäemaksust, palgast»².

Võitlus kahe kultuuri — reaktsioonilis-kodanliku ja demokraatlik-proletaarse kultuuri — vahel, mis ilmnes juba 1905.—1907. a. revolutsiooni eelõhtul³, laienes ning süvenes revolutsioonijärgsel perioodil. Vastuolud muutusid üha ilmsemaks kodanlikes teatris endis. «Tallinn on saanud «eesti linnaks», siin on tekkimas kiht «uusi rikkaid», kes endid igale elualale püüavad laiutada ja kellega paratamatult peab arvestama teatergi. Teatrit ei nõuta enam «ajakohaste küsimuste» tutvustamist, vaid unustust, meelelahutust ja lõbu»⁴, iseloomustas J. Kärner Tallinna kodanluse suhtumist «Estonia» teatri repertuaari revolutsioonijärgseil aastail. «Estonias» ülekaalu võtavad jandid (enamasti saksa autoritelt, nagu O. Blumenthal, G. Kadelburg, W. Jacoby, R. Kneisel, O. Walther jt.) ja sentimentaalsed lustmängud kõnelevad sellest, et teater arvestas talle esitatud jõukama linnakodanluse nõudeid. Kui aga jälgida näitlejate loomingu, siis näeme,

¹ Eesti kodanliku teatri organisatsioonilise külje üheks omapäraseks jooneks oli see, et puudusid erateatrid. Eesti teatrid rajati enamasti seltside (näit. «Vanemuine», «Estonia», «Endla» jt.) juurde. Vastavalt seülele olid teatrid allutatud seltsidele, mille juhatustesse kuulusid kohaliku kodanluse mitmesugused esindajad, nagu ärimehed, majaomanikud, vabrikandid, pankurid, aga ka intelligenti esindajad, nagu kooliõpetajad, teadlased, kirjanikud jt. Praktiliselt tähendas see seda, et kodanlus hoidis nii seltside kui teatrite juhatuste kaudu ohje enese käes, ehkki siin ilmnisid õige mitmel korral teravad vastuolud ka kodanluse enese leiris (näit. Esimese maailmasõja eelseil aastail «Vanemuises», mille tagajärjeks oli K. Menningu lahkumine teatrist).

² V. I. Lenin, Teosed, kd. 10, Tallinn, 1952, lk. 30.

³ Käesoleva sajandi alguses rajati esimesed töölisnäiteringid, mis seadsid oma eesmärgiks pakkuda tööliklassi huvidele vastavaid etendusi. Samal ajal alustas Tartus tegevust «Taara» realistlikel alustel töötav näitering, kujunedes tugevaks võistlejaks selleks ajaks realismist võõrdunud Wierale.

⁴ J. Kärner, ««Estonia» kuuskümmend aastat», Tallinn, 1925, lk. 103.

et selle saavutused põhinesid hoopis teissugusel, nn. «tõsisemal» repertuaaril, mis moodustus Hauptmanni, Ibseni, Schilleri, Tolstoi, Gogoli, Heijermansi jt. teostest¹. Reaktsioonilise kodanluse nõue lõbu ning unustust pakkuva repertuaari järele sattus siin vastuollu «Estonia» suureandeliste näitlejate (P. Pinna, T. Altermann, A. Trilljärv, B. Kuuskemaa, A. Markus, N. Adler-Pinna jt.) realisminõudega, kes pöördusid klassika ja kaasaegse realistliku dramaturgia poole selleks, et leida oma talendile tõelisi väljendumise-võimalusi. Selles repertuaari «tõsisemas» osas, mida toetasid oma-poolse nõudega eesrindliku rahvusliku intelligentsi esindajad, leiame ka Shakespeare'i lavateoseid.

Teadaolevail andmeil tunti huvi Shakespeare'i lavastamise vastu Tallinnas juba möödunud sajandi lõpul. Nii näiteks oli A. Perdil² kavatsus lavale tuua «Veneetsia kaupmeest». See jäi aga teostamata sobiva tõlke puudumise tõttu³, kuna A. Pert ei pidanud Wiera poolt kasutatud proosa-tõlkeid vastuvõetavaiks.

Teises eesti kutselises teatris, «Vanemuises», ei lavastatud seevastu Oktoobrirevolutsiooni-eelsel perioodil ühtki Shakespeare'i lavateost. See oli tingitud asjaolust, et «Vanemuise» kunstiline juht Karl Menning pidas klassika lavastamist oma noorele teatrikollektiivile ülejõukäivaks. K. Menning lähtus nimelt repertuaari valikul suurelt osalt puhtpedagoogilistest seisukohtadest ja leidis, et teatril oli tarvis aegapidi üle minna kergemalt repertuaarilt raskemale. K. Menning alahindas siin ilmselt oma trupi võimeid ja klassika repertuaarist kõrvalejätmine ei leia meie silmis tänapäeval küllaldast õigustust. Sellele vaatamata et K. Menning ei jõudnud ise Shakespeare'i lavastamiseni, hindas ta kõrgelt tema lavateoseid. Ta tõstis oma kirjutustes ja sõnavõttudes korduvalt esile Shakespeare'i kui suurt realisti⁴.

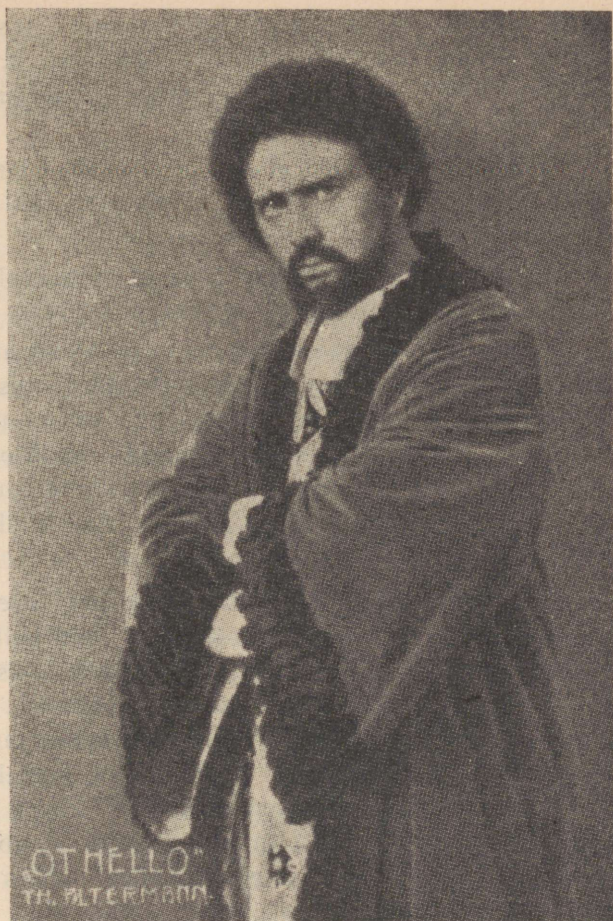
Kui jälgida neid tegureid, mis võisid mõjustada Shakespeare'i reper-

¹ Nii näiteks löid P. Pinna, T. Altermann, B. Kuuskemaa, A. Trilljärv, N. Pinna jt. oma meeldejäävamad kujud sellistes lavastustes nagu Hauptmanni «Elga», Schilleri «Röövlid» ja «Salakavalus ja armastus», Ibseni «Rose Bernd» ja «John Gabriel Borkmann», Gogoli «Revident», Tolstoi «Pimeduse võimuses», Heijermansi «Lootus õnnistusele» jt.

² A. Pert töötas aastail 1893—1897 näitejuhina Tallinnas. Ta alustas tööd «Lootuses», organiseerides siin 1893. a. näiteringi ja läks 1895. a. kogu oma näite-trupiga üle «Estoniasse», pannes siin aluse pidevale teatritegevusele.

³ A. Pert pöördus sobiva tõlke saamiseks kirjanik Bornhöhe poole, kes aga nõudis tõlke eest 200 rubla ja tõlkimiseks aasta aega. Sellega Pert ei riskinud ja nii jäigi see soiku. (A. Trilljärve andmeil — vt. «Teater» 1939, nr. 4, lk. 152).

⁴ Vt. näiteks «Päevaleht» 1916, 22. septembril, «Postimees» 1907, 12. märtsil.



T. Altermann Othellona

tuaari võtmist «Estonias», siis saame tagantjärele olukordi hinnates arvestada peamiselt kahte. Esiteks mõjus Shakespeare'i valikule soodustavalt kaasa eesrindliku intelligentsi ja tööliskonna ridadest tulev kriitika, milles juhiti tähelepanu «Estonia» eelmiste hooegade liigsele kergekaalulisusele. Teatri juhtkond püüdis sellele vastata 1910/11. a. hooajal hoolikamalt valitud repertuaariga, andes siin rohkem maad «tõsisemaile» lavateoseile¹. Teiseks, arvestades «Estonia» kui «üksikute silmapaistvate näit-

¹ «Paranemine algaski teatri repertuaarist, milles ei olnud kunagi varem ega ka hiljem vana «Estonia» ajastul nii palju häid lavastusi kui just 1910/1911. a. hooajal» (B. Linde «Theodor Altermann», Tallinn, 1940, lk. 34). 1910/1911. a. repertuaaris olid: Shakespeare'i «Othello», Ibseni «Nora» ja «Seltskonna toed», Hauptmanni «Rose Bernd», Jotuni «Vana kodu» jt.

lejate teatri»¹ eriilmel, võeti Shakespeare'i tragöödiad repertuaari teatri suureandeliste näitlejate (Pinna, Altermann jt.) initsiatiivil, keda köitsid Shakespeare'i ohjeldamatute tunnete ning kirgedega inimesed, rikkad ning sügavalt inimlikud kujud.

Üksteise järel tulid «Estonias» lavale tragöödiad «Othello» (1910), «Kuningas Lear» (1911) ja «Hamlet» (1913). Kõik kolm lavastas K. Jungholz.

Neist esimese, «Othello», tõlkisid saksakeelse teksti järgi A. Trilljärv ja H. Anto ja teksti võrdles hiljem ingliskeelse originaaliga Joh. Tomson.

«Othello» lavastuse puhul puuduvad andmed K. Jungholzi lähtekoha kohta. Näitlejate osatõlgitsuste järgi otsustades võime oletada, et K. Jungholz nägi «Othellos» eelkõige rasket perekonnatragöödiat: suursugune ja õilis Othello (T. Altermann) tapab oma armastatud naise Desdemona (N. Pinna), pidades teda ekslikult truudusetuks; nende mõlema hukkamise põhjustajaks on intrigaan Jago (P. Pinna), keda tõukab alatu-tele tegudele kadēdus Othello vastu.

T. Altermanni Othello oli tark ja üllas väejuht, aus ning siiras oma käitumises. Teda iseloomustas eriline tundeküllus. See avaldus eelkõige piiritus armastuses Desdemona vastu, mis läbis peateemana kogu tragöödia. Tragöödia esimestes vaatustes domineeris Altermanni mängus suur, kõikehõlmav õnn, andes viimastes vaatustes maad sügavast kurbusest ja põletavast armukadedusest läbipõimitud tundele. Armukadedus ei süttinud kergesti Othellos-Altermannis. P. Pinna iseloomustas Altermanni Othellot kui usaldavat inimest², mistõttu Jago osutus raskeks Othellot tasakaalust välja viia. Armukadedus puhkes valusaks, Othellot-Altermanni oma valdusse haaravaks leegiks alles pärast taskuräti-stseeni³. Uskudes Jago ja olles veendunud, et ta on kaotanud Desdemona, eelistas Othello-Altermann valida ennem Desdemona surma, kui kaotada teda truudusetuna. Eriti haaravaks kujunes Altermanni mäng viimases vaatuses, stseenis enne Desdemona surmamist, mille ta esitas «harduse, pühalikkuse ning sekka kirjeldamatu valu oietega»⁴. Võib ütelda, et kui Othello-Altermann haaras esimestes vaatustes oma armastuse õnnega, siis viimastes vaatustes tegi ta sedasama oma armukadeduse piina ning valu

¹ J. Kärner, ««Estonia» kuuskümmend aastat», Tallinn, 1925, lk. 110.

² P. Pinna suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 7. märtsil 1947.

³ Samas.

⁴ A. Lauter, «Theodor Altermann», almanahhis «Nõukogude Eesti Teater» II, Tallinn, 1956, lk. 234; edaspidi — A. Lauter «Theodor Altermann».

suurusega. On huvitav märkida, et Altermanni Othello puhul tõsteti esile tema mängus avalduvat «tugevat, ohjeldamatut temperamenti»¹, kuid juhiti ühtlasi tähelepanu «möödukusele»², eriti viimastes vaatustes. Võib arvata, et Altermann vältis siin meelega laskumist armukadeduse-purskesse, millega kodanlikul laval on tihtilugu püütud alla kriipsutada Othello «metsikut loomust», tema rassile iseloomulikke, «ajutiseks uinutatud ja siis hukatusttoovalt esiletungivaid ürginstinkte»³.

Altermanni sügavalt inimlikule Othellole ei tõusnud vääriliseks vastaseks P. Pinna Jago. P. Pinna enese seletuste järgi püüdis ta Jago puhul lähtuda inimesest, keda tõukab kuritegevusele kadedus. Jago kadestab Othellot niihästi tema positsiooni pärast kui ka temasse sügavalt kiindunud õrna ja hapra olendi, Desdemona pärast⁴. Kahjuks ei suutnud Pinna aga seda oma mängus edasi anda. Jago kuju — nagu kirjutati arvustuses — jäi väliseks ja polnud tunda «seda tõukejõudu, mis tema hävitavat kättemaksutööd tegema sundis»⁵. Häirivalt mõjus samuti Jagole koomilise varjundi andmine ja üleliigse miimika tarvitamine⁶.

Netty Pinna Desdemona osas järgis kodanlikul laval üldiselt levinud kontseptsiooni süütust ja alistuvast Desdemonast. See oli tahtejõuetu, naiivselt-lapselik⁷ Desdemona. Nii oma õnne kui kurbust andis N. Pinna edasi rõhutatud sentimentaalsusega⁸.

Vastavalt «Estonias» valitsevale «staarisüsteemile» oli vähe tähelepanu osutatud ülejäänud osalistele. Sellest tingituna ei saa kõnelda lavastusest kui tervikust. Kui aga «Othellot» mängiti 1910/1911. a. hooajal suure menuga, siis tuleb see kirjutada eelkõige Altermanni arvele, kelle Othello on jäänud seniajani unustamatuks «suure, sügava ja inimliku kujuna»⁹.

Suhteliselt vähema menu osaliseks sai järgmisel hooajal lavastatud «Kuningas Lear». K. Jungholz lähtus sel korral M. Reinhardti eeskujust¹⁰. Sellele vastavalt kujunes «Kuningas Leari» lavastus «väljaspool

¹ B. Linde, «Theodor Altermann», kogumikus «Theodor Altermann», Tallinn, 1940, lk. 36.

² «Päevaleht» 1910, 2. septembril.

³ P. Meissner, «Shakespeare», Berlin, 1940, lk. 59.

⁴ P. Pinna suusõnalisil andmeil, 7. märtsil 1947.

⁵ «Tallinna Tõataja» 1910, 3. septembril («-e»).

⁶ «Päevaleht», samas.

⁷ Samas.

⁸ P. Pinna suusõnalisil andmeil, samas.

⁹ A. Lauter, «Theodor Altermann», lk. 234.

¹⁰ P. Pinna, «Mälestused» I, Tallinn, 1947, lk. 75.

aega olevaks»¹, kiiresti pealtvaataja silme eest mööduvaks «muinaslooks kaugest minevikust»². Lavastuse «dekoratsioonid ega kostüümid ei esitlenud ühtegi ajajärku»³, nagu märgiti arvustuses.

Kuningas Lear, keda mängis P. Pinna, oli auväärne ja heatahtlik valitseja. Ta jaotas riigi oma tütarde vahel sellepärast, et ta igatses puhkust ja rahu. Kuid ta tegi selle juures saatusliku vea, oskamata eraldada teesklust siirast tundest. See tõigi kaasa Lear-Pinnale tema edaspidised kannatused. Leari-Pinna traagika ei avaldunud seejuures teda ümbritseva keskkonna julmuse ja ebaõigluse tunnetamises. Niisamuti ei toimunud Pinna Learis tõekspidamiste ümberhindamist. Ta protesteeris üksnes temale isiklikult osaks saanud ülekohtu vastu ja kahetses, et tal polnud endist võimu, selleks et oma südametuid tütreid karistada⁴. Selline tõlgitus muutis märksa kitsamaks näidendi teema, milles on keskne osa Leari kui kuninga ümbersünnil kaasaja vägivalda tunnetavaks inimeseks. «Kuningas Leari» mängiti «Estonias» perekonnadraamana, milles Pinnal õnnestus eriti tugevalt edasi anda petetud isa traagikat. «Iseäranis mõjuv oli stseen öösel nõmmel tormi käes»⁵, mida Pinna mängis suure sisemise tundejõuga. Niisamuti tõsteti traagika sügavuse poolest esile Pinna mängu lõpustseenis⁶.

Nagu «Othello», nii kujunes ka «Kuningas Leari» lavastus peamiselt «staari»-tükkiks. Pinna Leari kõrval «olid kõige meeldejäävamateks kujudeks hr. Sällik Edmundina ja neiu Villmer Cordeliana»⁷. Nagu leidis «Tallinna Teataja» arvustaja «-el», mängisid naisosalised kõik «rahuldavalt, aga mitte iseäranis väljapaistvalt»⁸.

Kohalike ajalehtede («Päevaleht» ja «Tallinna Teataja») arvustajad suhtusid «Kuningas Leari» lavastusse väga heatahtlikult, leides, et «hr. Jungholz on «Kuningas Leari» ettetoomisega näidanud, et isegi meie «Estonias» näitelavaliselt midagi teha võib, kui tööd ei kardeta ja püsivust jätkub»⁹. Hoopiski rangemalt kritiseerisid lavastust aga arvustajad

¹ B. Linde, «Meie teater» — B. Linde — G. Suits, «Teatriraamat», Tartu, 1913, lk. 94.

² «Päevaleht» 1911, 2. septembril («c-»).

³ Samas.

⁴ P. Pinna suusõnalisil andmeil, 7. märtsil 1947.

⁵ «Tallinna Teataja» 1911, 1. septembril («-el»).

⁶ Samas.

⁷ «Päevaleht», samas.

⁸ «Tallinna Teataja», samas.

⁹ «Päevaleht», samas.



Stseen 1913. a. «Hamleti» lavastusest «Estonias»

H. Raudsepp¹, J. Kärner² ja B. Linde³, kes heitsid ette lavastuse ebaühtlust, stiilikindluse puudumist, kõrvalosaliste nõrka mängu, kostüümide maitsetust⁴ jm.

Arvestades tolelaegse «Estonia» üldist ilmet, võib pidada mainitud etteheiteid põhjendatuiks. Kui aga lavastus leidis pealtvaatajate hulgas siiski elava vastuvõtu⁵, siis tuleb arvata, et tal oli pakkuda märksa rohkem kui paljudel teistel «Estonias» etendunud kuninga- ja kangelasdraamad. Selles omakorda oli suur osa P. Pinnal kuningas Learina. Pinna andis oma mängus edasi Leari valu, kannatusi ja ahastamist sellise elulähedusega ning veenvusega, et «kuigi näitelaval toodi see hingeline võitlus esile kuninga perekonnas, tundus ta pealtvaatajatele nii omasena, tut-

¹ «Oma Maa» 1911, lk. 72.

² Vt. J. Kärner, «Kuuskümmend aastat «Estonia» teatrit, Tallinn, 1925, lk. 106.

³ B. Linde, «Meie teater» — B. Linde — G. Suits, «Teatriraamat», Tartu, 1913, lk. 94.

⁴ Kuna «Estonial» polnud võimalust valmistada igaks lavastuseks uusi kostüüme, siis kasutati enamasti ära olemasolevaid kostüüme. Arvustaja B. Linde märgeb, et «Kuningas Learis» oli kasutatud «opereti garderoobi ülikondi» (B. Linde, samas).

⁵ «Kuningas Leari» mängiti 6 korda. Keskmise etenduste arv oli tol ajal 2—3.

tavana, et mõnelgi kerkis silme ette pilt oma lähemast ümbrusest, mis kuningas Leari saatust meelde tuletas»¹.

Noore ja areneva eesti lavakunsti märkimisväärseks saavutuseks kujunes T. Altermanni Hamlet 1913. a. «Hamleti» lavastuses², millega tähistati «Estonia» uue teatri- ja kontserdihoone avamist.

T. Altermann andis oma Hamletis eelkõige noore ja tundeliku printsi kuju, kelles «põimusid teineteisest läbi ja täiendasid teineteist kontrastidena lüüriline, unistav nooruk ja tulise kirega otsiv ning juurdlev teoinimene»³. Hamlet-Altermanni nooruseunistused ei vastanud teda ümbritsevale tegelikkusele. Isa surm ja ema abiellumine oli selleks valusaks löögiks, millest hakkas kärisema kate Hamleti silme ees. «Naiselik pehmus, naiivsus, sentimentaalsus ja unistuste õrnus»⁴ taandus otsiva ja juurdleva teoinimese ees sedamööda, kuidas süvenes konflikt Hamlet-Altermanni nooruseideaalide ja tegelikkuses võimutseva inetuse, alatuse ja ebaõigluse vahel. Väga olulist tähtsust evis Altermanni tõlgitsuses «hiirelõksu»-stseen. Kui Hamlet-Altermann läks «hiirelõksu»-stseenile vastu «uskudes ja mitte uskuda tahtes»⁵, siis «hiirelõksu»-stseen avas talle tõe. Sel hetkel, kui tõe selgus, tundis Hamlet-Altermann end ääretult õnnelikuna, «nagu oleks ta avastanud terve maailma saladuse. Ta viskles siia-sinna, karjus, märatses ja sellest seisundist ta jõudis otsusele midagi ette võtta,»⁶ nagu kirjeldab A. Lauter. Selles stseenis jättis Hamlet-Altermann lõplikult hüvasti oma nooruseideaalidega ja nägi selgena enese ees ümbritsevat tegelikkust. Hamlet-Altermann tundis endas vajadust «tegutseda, paljastada ja karistada»⁷. Kuid samas tajus ta oma üksindust, oma jõuetust ja teda haaras sügav, kogu olemust hõlmav valu. See oli üksiseisja valu inimeste pahede, alatuste ja rumaluste pärast. Eriti avaldus see kõneluses kalmistul kolbaga, mis oli «nii täis ahastust, õudu ja valu, nagu oleks ta vaeses Jorikus näinud ja tundnud ennast»⁸. Hamlet-Altermanni valus kajastus ühtlasi tema sisemine konflikt: oma mõttes on ta valmis võitlema halva ja ülekohtuse vastu, kuid tundes oma jõu küündimatust, ei jõua mõte teoni ja annab maad määratule kurbusele.

¹ «Päevaleht» 1911, 2. septembril.

² «Hamleti» lavastuses kasutati esmakordselt Shakespeare'i originaalteksti tõlget. Tõlkijaks oli A. F. Tombach-Kaljuvald.

³ A. Lauter, «Theodor Altermann», lk. 235.

⁴ «Tallinna Teataja» 1913, 27. augustil (Ed. H/ubel/).

⁵ A. Lauter, «Tagasi mõteldes», kogumikus «Theodor Altermann» Tallinn, 1940, lk. 13.

⁶ A. Лаутер, «Из воспоминаний», Москва, ВТО, 1943, стр. нр. 2.

⁷ A. Lauter, «Theodor Altermann», lk. 235.

⁸ A. Lauter, samas.



T. Altermann Hamletina

Altermann mängis oma osa sügava läbielamisega, viies selle algusest lõpuni ühtlaselt ja kindlalt läbi¹. Jäädes alati realistliku osakäsitluse piiridesse, oli ta oma osa «peensusteni haruldase hoolega välja töötanud»². Tuleb nõustuda A. Lauteriga, kes on nimetanud T. Altermanni Hamletit «suure näitleja suurteoseks»³. Tema «pehme, lüürilise tõlgitsusega, teaterlikkust vältiva ja ilulugemisest hoiduva diskreetse printsi kaju, keda maailmakurjus ja nurjatus on tabanud väga noores eas⁴, jäi kauaks ajaks meelde teatrikülastajale.

Altermanni kõrval pälvib erilist tähelepanu E. Villmeri habras ja hell Ophelia. Kui Belinski on võrrelnud Opheliat «kustuva ehaga lõhnadesse uppuval maiõhtul»⁵, siis võib Villmeri Opheliat pidada kõikidest eesti teatrilaval nähtud Opheliatest kõige lähedamaks sellele võrdlusele. Nagu Altermanni Hamlet, nii oli ka Villmeri Ophelia väga ühtlane, terviklik kaju, kusjuures aga — erinevalt Altermannist — võis märgata kaju stiliseerimist. Nii nagu märgib Ed. Hubel, oli «Villmer Opheliast õrna, otse eetrilise olevuse stiliseerinud»⁶.

Analoogiliselt eelmistele Shakespeare'i-lavastustele jäi ka «Hamlet» ennekõike «staari»-tüükiks. See tingis omakorda, et ülejäänud osalised etendasid vaid nn. «täitematerjali» osa. «Teised olid enam-vähem lihtsat tööd teinud ja pakkusid, mis neil raske pakkuda ei olnud: iseennast, liiga palju iseennast»⁷, andis arvustus oma hinnangu.

Kokkuvõttes võime ütelda 1910.—1913. a. Shakespeare'i-lavastuste kohta «Estonias», et need olid: 1) lavastused, mis kuulusid nn. «tõsisema» repertuaari hulka ja olid vastukaaluks reaktsioonilise kodanluse kunstinõudele, mis soosis lõbusat ning unustust pakkuvat ajaviidet (eluvõoras operett, jant, lustmäng jt.), 2) lavastused, mida toetas eesti demokraatliku intelligentsi poolehoid, tema nõudmine sisukama ning väärtuslikuma repertuaari järele ja 3) lavastused, milles leidsid rakendust meie realistlike lavakunstnike võimed ja sündisid sellised silmapaistvad osatäitmised nagu Altermanni Hamlet ja Othello, samuti aga Pinna kuningas Lear ja Villmeri Ophelia.

¹ «Tallinna Teataja» 1913, 27. augustil (Ed. H/ubel/).

² Samas.

³ A. Lauter, «Theodor Altermann», lk. 236.

⁴ H. Raudsepp, ««Estonia» draamanäitleja kutselise teatri esimesil aastakümneil», (käsikiri), lk. 10.

⁵ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Москва, 1948, стр. 340.

⁶ «Tall. Teataja», samas.

⁷ Samas.

II. SHAKESPEARE'I LAVASTAMINE

KODANLIK-NATSIONALISTLIKU DIKTATUURI PERIOODIL

I. KODANLIK-NATSIONALISTLIKU DIKTATUURI ALGAASTAIL (1920—1924)

Järgmised Shakespeare'i-lavastused ulatuvad juba kodanlik-natsionalistliku diktatuuri algaastaisse.¹ Kapitalismi ajutine restaureerimine Eestis tõkestas nende paljutöotavate perspektiivide edukat realiseerimist, millele oli avanud tee Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon ja nõukogude korra kehtestamine. Nõukogude võimu päevil rajatud teatrid — Tööliste Teater Tallinnas ja Rahvateater Narvas — suleti. Teised teatrid, mille juhtimine oli läinud Oktoobrirevolutsiooni järel näitlejate kätte², allutati taas seltside juhatustele.

Võitlus kahe kultuuri vahel hakkas avalduma veelgi selgemini ja konkreetsemini. Kahekümnendate aastate alguses intensiivistus ja sai uue kvaliteedi töölisnäiteringide tegevus, mille lavadel hakati esmakordselt eesti teatri ajaloos mängima nõukogude repertuaari. Kodanlikes teatris süvenes vastuolu progressiivse näitlejaskonna realistlike kunstiprintsiipide ja antirealistlike tendentside vahel, sest käsitledaval etapil hakkasid ulatuma eesti teatrisse mitmesuguste realismist kõrvalekalduvad kunstivoolude mõjud. Seda tuleb ütelda eelkõige pealinna teatrite kohta, kus Hommikteater³ ja «Estonias» (H. Kompuse, A. Lauteri ja

¹ Käsitledavasse perioodi on lülitatud ka 1919. a. sügisel «Estonias» etendunud «Suveöö unenägu».

² Nii näiteks kutsuti «Estonias» kokku teatritegelaste täiskogu, kelle hulgast valiti täiskogu täitevkomitee. Viimasesse kuulusid P. Pinna, K. Jungholz, R. Kull, E. Türk, A. Sällik, R. Nyman, H. Vaks jt.

³ Olgu siinkohal tähendatud, et «Hommikteatri» üheks põhiliseks lähtekohaks oli: «teater ei pidanud olema enam, ajaviide, vaid ilmavaate ja uue ilme kuulutaja kunstis» (vt. ENSV Teatri- ja Muusika Muuseum, Hommikteatri mapp). Sellele vaatamata, et «Hommikteater» jäi kaugele realistlikust elu kujutamisest, vajaks selle teatri ekspressionistlik laad spetsiaalselt uurimust, enne kui asuda selle tähelepanulise ja tööliste hulgas tähelepanu äratanud teatri hindamisele.

E. Villmeri lavastustes¹⁾ esines ekspressionistlikke ja Draamateatris (P. Sepa lavastustes²⁾ impressionistlik-sümbolistlikke mõjusid.

Kuid need mõjud polnud kaugeltki iseloomulikud kogu etapile. Kõrvuti lavastustega, mille puhul me võime kõnelda ühest või teisest eelpoolmainitud kunstivoolu mõjust, leiame me realistlikke lavastusi ja need olid tegeikult ülekaalus. Veelgi enam — ekspressionistliku, impressionistliku, sümbolistliku jne. režissuuriga lavastustes põrkas lavastaja kavatsus tihtipeale kokku näitleja realistliku osatõlgitsusega. Kõik see kõneleb sellest, et enamusele eesti näitlejaist olid vastuvõtmatud need eesti teatritelli väljastpoolt tunginud kunstivoolud. Suurem osa näitlejaskonda jäi kindlaks realistlikele kunstiprintsiipidele. Selles järjekindlas realistlikele traditsioonidele kindlaksjäämises avalduski eesti näitlejaskonna enamuse visa võitlus kõikide nende antirealistlike tendentside ja kunstivoolude vastu, millega tal tuli kokku põrgata niihästi kodanlik-natsionalistliku perioodi algaastail kui hilisemal etapil.



H. Gleser Buckina

Shakespeare'i lavastati käsitledaval etapil kahes teatris — «Estonias» ja Draamateatris. Esimeses toodi lavale — «Suveöö unenägu» (1919), «Hamlet» (1923) ja «Othello» (1924), teises «Macbeth» (1924).

«Suveöö unenägu» etendus aasta pärast seda, kui E. Vilde oli avanud eelmise, 1918/19. a. teatritööaja oma ajalooliseks saanud kõnega,

¹ Näiteks: Kaiseri «Gaas I», Hasencleveri «Poeg», Toller'i «Masinahävitajad», Rolland'i «Danton» jt. lavastustes.

² Näit. Andrejevi «Inimese elu» ja «Ookean», Molnári «Liliom», Surgutševi «Sügisviulid», Adsoni «Läheb mööda» jt. lavastustes.

milles ta rõhutas mõtet, et kunsti ülesandeks on teenida tõe¹. Tundub, et just see kirglikult realistlikku kunsti kaitsva kirjaniku sõnavõtt kujunes programmkõneks «Estonia» realistlike lavakunstnike kogu edaspidisele tegevusele.

Samal ajal tihenesid aga ajakirjanduses nõuded, et teatril tuleks suunata eelkõige tähelepanu välisele küljele. Nii näiteks kirjutati ka «Suveöö unenäo» puhul, et «personal, see ei ole siin tähtis, selles tükis pole karaktereid, pole tüüpe, ükskõik, kes mängib, tähtsad on sõnad, iseäranis seepärast, et nad on seotud kõnes kirjutatud ja veel tähtsam on näiteseinad, instseneerimine, butafooria»². K. Jungholz «Suveöö unenäo» lavastajana ilmselt ei jaganud seda seisukohta, nagu seda ei teinud ka suurem osa näitlejaid. Seda kinnitasid niihästi lavastus ise kui ka esietendusele järgnenud arvustuse ja «Estonia» näitlejate vaheline konflikt, milles viimased kaitsesid oma tõepärasuse nõudest lähtuvaid seisukohti.

Lavastus andis mitmeid silmapaistvaid kujusid, nagu H. Gleseri Puck, E. Kurnimi Keeram, N. Pinna Titania jt. ja üsna häid stseene käsitöolislega. Neist eriti hinnatavaks saavutuseks osutus noore H. Gleseri Puck, kelles oli nii palju hoogu, siirast elurõõmu ja nakatavat vallatust, et — A. Lauteri sõnade järgi — seda osa pole pärast teda keegi paremini mänginud³. E. Kurnimi lihtsas ning ettevõtlikus Ateena käsitöölises oli aga nii palju kaasakiskuvat siirust ja ehtsust, et Keerami kuju kandis, nagu iseloomustavad A. Üksip ja H. Laur, kogu lavastust.

«Suveöö unenäo» lavastus tervikuna ei õnnestunud siiski (arvestamata neid etteheiteid, mis tulid välise külje primaati rõhutavalt arvustusest). K. Jungholzil ei läinud korda liita omavahel tervikuks komöödia fantastilisi, romantilisi ja koomilisi elemente. Niisamuti jäi komöödia sügavalt poeetiline sisu — renessanslik ülistus loodusele, metsale, mille rüpes leiavad oma õnne Ateena karmide seaduste eest sinna põgenenud armastajad — lavastuses avamata.

Lavastuse ebaõnnestumise üheks peamiseks põhjuseks oli vastavate lavaliste jõudude puudumine — «juba lihtsalt inimeste hulga poolest»⁴, nagu märgiti arvustuses. Lavastaja oli sunnitud kasutama kooriliikmeid ja statiste, kellel puudusid eeldused metsa fantastilise haldjatemaailma

¹ E. Vilde ütles oma 20. aug. 1918. a. peetud kõnes: «Ilo — see ei ole ainult kaunidus. See mõiste sisaldab veel palju enam, ta tähendab ka tõe selle sõna kõrgemas ja täielikumal tähenduses. Januneb inimese hing loodusesundlikult ilu järele, siis januneb ta ühes sellega tõe järele — ilutõe, elutõe, kunstitõe järele» (E. Vilde «Artikleid ja kirju», Tallinn, 1957, lk. 203).

² «Tallinna Teataja» 1919, 2. septembril (A.).

³ A. Лаутер, «Из воспоминаний», стр. нр. 2.

⁴ «Tallinna Teataja», samas.



Stseen 1923. a. «Hamleti» lavastusest «Estonias»

kujutamiseks. Lavastuse ebaõnnestumist soodustas aga nähtavasti seegi, et K. Jungholzile, kelle lavastajatööd iseloomustas elulistest eeskujudest range, kuni kopeerimiseni ulatuv kinnipidamine, oli võõras «Suveöö unenäo» romantilis-poetiline laad¹. Osaliselt võis lavastuse kordaminekut kahjustada ka tõlge (A. Haava), milles oli kasutatud mitmesuguseid murdeid segamini². See, nagu märgiti, häiris nii näitlejaid teksti esitamisel kui teatrikülastajaid selle kuulamisel (millest, kui uskuda arvustajaid, läks 75% kaduma halva diktsiooni tõttu³).

Järgmise Shakespeare'i-lavastusega, milleks oli «H a m l e t», tähistas «Estonia» oma uue teatrihoone kümne aasta juubelit. K. Jungholz «Hamleti» lavastajana jäi ka oma seekordses ja ühtlasi oma viimases Shakespeare'i-lavastuses⁴ põhiliselt kindlaks realistlikele seisukohtadele (ehkki ekspressionistlikud mõjud avaldusid «Estonias» kõige ilmsemini just 1923-ndal ja 1924-ndal aastal). Kaudset mõju leiame aga siiski. Eesti teatriellu tunginud ekspressionism, sümbolism, impressionism jt. avaldasid nii «Estonia» kui teiste teatrite realistlikesse lavastusisse mõju

¹ Arvustuses märgiti koguni, et «publik vaatas näidendit nagu üht koletõsist kurbmängu» («Tall. Teataja» 1919, 2. septembril (A.).

² «Vaba Maa». 1919, 11. septembril (Harald Wellner).

³ Samaš.

⁴ K. Jungholz suri 1925. a. lõpul.

sel teel, et hakati suuremat tähelepanu osutama lavastuste vormilisele küljele ja näitlejate tehnilisele meisterlikkusele (hääl, diktsioon, liikumine jne.). Seda vormilisele küljele suurema tähelepanu osutamist esines ka käsiteldavas «Hamleti» lavastuses.

Lähtudes Hamletist kui humanismi nimel võitlejast¹, kelle võitlus on suunatud feodaalajastu vägivallavõimu ja ebaõigluse vastu, taotles K. Jungholz selle allakriipsutamist eredama vormi kaudu. Selleks kasutas ta sümboolikat. K. Jungholz nägi seejuures Hamleti kui oma aja haritud inimese võitluses vaimu protesti usu vastu. Viimast esindas kuningakoda. «Hamlet ise ei olegi muud, kui risti viletsuse alt vabaneda tahtev vaim,»² võime lugeda K. Jungholzi enese märkust režiiraamatus. Vastavalt sellele oli terve lavastus läbi viidud n. ü. «risti all». Kogu lavastuse kestel püsis laval risti kuju. Lavapilt pidi toetama lavastuse sümboolikat, mille järgi kuningakoda kujutas ristiusu kantsi, kus usu variserliku katte all saadeti korda alatusi.

T. Altermanni asemel mängis nüüdses lavastuses Hamleti osa A. Lauter, kes oli kümme aastat tagasi debüteerinud Fortinbrase osas. Kui uskuda arvustust, siis andis A. Lauter oma tõlgitsuse «umbes samalt lähtelt»³ kui T. Altermann, s. o. lähtudes nooruki unistuste purunemisest nende pettumiste tagajärjel, mida talle toob elu⁴. Kuigi mõlema põhikonflikti võib pidada samaks, kujunes A. Lauteri Hamlet oma individuaalsete joonte poolest tunduvalt erinevaks.

Nagu Lauter on iseloomustanud, tahtis ta Hamletis eelkõige mõtlejat alla kriipsutada. Tema Hamlet tunnetas selgesti ümbritseva maailma ebaõiglust, kuid tal ei jätkunud jõudu oma mõtteid lõpuni mõtelda ja neid tegudeks muuta. Hamlet-Lauteris võttis maad konflikt mõtte ja teo vahel. «Mind kiskus tugevasti lüürilisse, traagilisse maailmavallu», mainib Lauter ise, jätkates: «Hamlet on üksik inimene ja ma püüdsin väljendada tema maailmavalu. Tal on terane mõistus, kuid ta kahtleb oma mõtete õigsuses ja see on, mis takistab teda otsustavalt tegutsemast. Teda juhivad intuitsioon ja mõistus ja sellest hakkabki hargnema tragöödia: «Aga vahest võib olla ka teisiti? Aga millist õigust ma oman?»⁵ Siit järgneski, et vastuolu tegelikkusega viis Hamleti filosoferimisse ja skeptitsismi. Sel-

¹ Ajakirjanduses avaldatud eelteates nimetati tragöödiat «inimest inimeseks saamise hüüdvaks «Hamletiks», milles «vaim minevikust kohustab noorust tegudele, mille läbi hävineks jõledust, salakavalust, kurjust edustav võim, mis risti abil ja nimel surmab aatelise inimese vaimu» — (Vt. «Kaja» 1924, 31. augustil).

² «Hamleti» 1923. a. lavastuse režiiraamat, lk. 4.

³ «Vaba Maa» 1923, 11. septembril (H. R./audsepp/).

⁴ Samas.

⁵ А. Лаутер, «Из воспоминаний», стен. нр. 2.

lisenä polnud skeptitsism mitte Hamleti kaasasündinud omaduseks, vaid oli pettumuste ja teda ümbritseva eluga vastuollu sattumise tagajärjeks.

Suhtumises emasse ja Opheliasse avaldus Hamlet-Lauteri sügav armastus kummagi vastu. Hamlet armastas oma ema niivõrd, et ta ei suutnud hukka mõista tema käitumist¹. Suhtumises Opheliasse püüdis Lauter, nagu ta ise ütleb, «väga armastada Opheliat»². Sellele vastavalt kujunes Hamleti lahkumine Opheliast (III vaatuse esimese pildi lõpus) väga valuliseks ja Hamleti sõnades «mine kloostri!» kajas sügavalt traagiline noot.

Lauteri osatäitmist Hamletina hindas kõrgesti-tunnustavalt H. Raudsepp. Ta kirjutas: «...Lauter esitas meile väliselt kujult, karakterilt ja hinge lüürikalt väga üleva, tervikliku ja klassikaliselt puhta Hamleti joonistuse, mis näitleja andest kui ka võimete küpsusest kaasakiskuva tunnistuse andis»³. Kahtlemata tuleb nõustuda H. Raudsepaga, et Hamlet oli suureks loominguks saavutuseks Lauteri töös. Kui Altermann haaras teatrikülastajaid oma noorusliku tundeküllusega, siis jäi Lauteri Hamlet pealtvaatajatele aastakümneiks meelde mõtliku, üksiku printsina.

Ophelia osas kordas E. Villmer «klassikalise ilu ja puhtusega oma endist Opheliat»⁴. E. Villmeri Ophelia oli — A. Üksipi kirjelduse järgi — «endiste aegade õrn luuleline olevus, enam ettekujutatav kui tõeline inimene, olevus, keda ei tohi silmist lasta ning kellel alati peavad olema hool-



E. Villmer Opheliana

¹ «Ma olin otse pisarais», ütleb A. Lauter, iseloomustades stseeni emaga. — A. Lauteri suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 3. märtsil 1946.

² Samas.

³ «Vaba Maa» 1923, 11. septembril.

⁴ Samas.

dajad kannul, isa, venna või abikaasa näol»¹. Eriti kaasakiskuvaks kujunes Villmeri mäng hullumeelsuse stseenis².

E. Villmeri kõrval mängis Ophelia osas veel Hilda Gleser. See oli oma mängulaadilt E. Villmerist põhiliselt erinev näitleja. Kui E. Villmerile oli iseloomulik «erilise hellusega hingestatud, kuid põhiliselt siiski realistlik mängulaad»³, siis oli H. Gleser oma mängulaadilt jõulisem, karmim ja dramaatilisem. Vastavalt sellele oli Gleseri Ophelia maisem, kaasaegsem. «Gleseri Ophelia oli meie aja iseseisev neid», nagu kirjutab A. Üksip, «tema repliikides hoolitsevale vennale ja isale kuuldusid tänapäeva iseseisva naise iroonilised noodid mehe ülemäärase ja ebaajakohase hoole vastu»⁴.

«Hamleti» lavastust tervikuna vaadates tuleb märkida, et siin kestis edasi orienteerumine kesketele kujudele. See ei ilmnenu enam küll nii silmanähtavalt kui eelmisel perioodil, kuna 20-ndate aastate alguses oli hakatud senisest hoopiski rohkem rõhku panema näitejuhtimisele. Põhiliselt püsis aga «staari»-süsteem edasi. Selle tagajärjeks oli, et Laertes, Horatio, Gūldenstern, Rosencranz jt. jäid «Hamleti» lavastuses ilmetuteks väljatöötamata kujudeks.

Kui me võime arvata 1923. a. «Hamletit» nende lavastuste hulka, mis vastasid teatri põhiliselt realistlikule olemusele, siis ei saa seda ütelda pool aastat hiljem — 1924. a. kevadel — lavale toodud «O t h e l l o» kohta. Viimase puhul on meil tegemist režissuuriga, milles väline vorm oli omaette eesmärgiks seatud.

Tragöödia lavastas A. Lauter, kes lähtus antud juhul sellest, et «kunst on väljendus»⁵. Vastavalt sellele määras eredate väljendusvahendite otsimine sisu tõlgendamise⁶, lähtumata seejuures elu tõepärasest kujutamisest. Selliste väljendusvahenditena kasutas Lauter kõigepealt stiliseeritud, puhtvälist laadi sümboolikat: must-kollase dekoratsiooni taustal, milles must omas traagika ja kollane reetlikkuse tähendust, liikusid üleni valgesse riietatud puhas ning õilis Othello ja must-rohelistes, nn. «ussivärvides» Jago. Näitlejate mängus omakorda taotles Lauter üksikute tunnete

¹ A. Üksip, «Hilda Gleser «Estonia» teatris», kogumikus «Hilda Gleser», Tallinn, 1934, lk. 36.

² «Kaja», 1924, 2. septembril (Rasmus Kangro-Pool).

³ H. Raudsepp, ««Estonia» draamanäitleja kutselise teatri esimesil aastakümneil» (käsikiri), lk. 15.

⁴ A. Üksip, samas.

⁵ «Kunst on väljendus» oli ekspressionismi lipukirjaks. Vt. Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1925/26, I Band, S. 336.

⁶ A. Lauteri kiri käesoleva töö autorile 2. maist 1957.



E. Villmer Desdemonana ja A. Lauter Othellona

ning karakterijoonte domineerivaks paisutamist ja nende ekspressiivset väljendamist, kasutades selleks teatraalseid žeste, miimikat, erilisi liikumismisrütme, jõurikast, raiutud ja sageli üksikuid sõnu äärmise pingega väljapaiskavat kõnet jne.

Lähtumine «väljast sisse»¹ — nagu Lauter ise on iseloomustanud oma lähenemist «Othellole» — ei viinud käesolevas lavastuses sisu eitamiseni. Lauter nägi Othello saatuses eelkõige usalduse ja üksinduse tragöödiat². «Suursugune ja ülev Othello»³ — nagu märgiti arvustuses — kujutledes, et ta mõistab õiglast kohut, sooritab tegelikult talle enesele kõige rängema kuriteo: ta surmab inimese, kes oli talle ainuke tema üksinduses. Selline kontseptsioon oleks võimaldanud Othello traagika sügavat avamist. Seda aga ei toimunud, kuna sisu jäi allutatuks välisele vormile. Mitte niivõrd Othello traagika kui see, milliste vahenditega näitleja oskas ja suutis Othello armastust ja armukadedust, tema usaldust ja usalduses pettumist edasi anda, pidi olema pealtvaataja teatrielamuse aluseks. Siia hulka tuleb arvata ka Othello-Lauteri eriline, vetruv-nõtkuv ja metslooma mee-

¹ A. Lauteri kiri 2. maist 1957.

² A. Лаутер, «Из воспоминаний», стен. нр. 3.

³ «Vaba Maa» 1924, 15. märtsil (H. R/audsepp/).

nutav käik, nn. «tiigrisamm», mille eesmärgiks oli alla kriipsutada Othello eksootilist päritolu, temas peituvat ürgset ning loomalikku»¹. Kõik see ei kasvanud välja niivõrd kujust enesest ja vajadusest seda iseloomustada, kui teenis puhtväliseid eesmärke.

Lavastaja ekspressionistlikud taotlused avaldusid ka Jago tõlgitsuses. Jago kõne, liikumine ja miimika rõhutasid tema erakordset julmust ja alatust. Eriti oli selleks kasutatud miimikat, mis kujunes paiguti, peamiselt monoloogides, omaette «võimsaks miimika mänguks, eriti suulihaste tarvitamises, mis andis sadistlik-vihase kaju»². Niisamuti oli taotletud ekspressiivseid efekte värvilise valgustuse (kollane, roheline) kasutamises ja misansteenide erakordsuses. Nii näiteks oli Jago-Laur paigutatud monoloogide esitamise ajaks eesriiete vahele lava keskele, kus ta nagu haudus välja oma septsusi. «Siia oli just nagu koondunud see paise, mille mürk valgus laiali kogu lavale ja nakatas kõiki»³ — märgib A. Lauter. Tõukejõuna, mis sunnib Jagot tegutsema Othello vastu, tõi Laur oma mängus esile au- ja varaahnusele põhineva kadeduse⁴, lähtudes sellest, et Jago pole «ürgkelm mitte jumala armust, vaid elukogemustest»⁵.

Lavastaja seisukohtadele «tuli järele» ka H. Gleser, kelle Emilia oli «ekspressiivne ja vormitaotlev»⁶. Vähem saab seda ütelda teiste osatäitjate kohta. Realistlikule pinnale jäi eelkõige E. Villmeri Desdemona. Tema Desdemona oli õrn ja habras, armastav ning usaldav naine. Kui Heine on võrrelnud Desdemonat päevaroosiga, mis sirutab oma palge pidevalt päikese poole⁷, siis seda sügavat, ennaotsalgavat kiindumust oli E. Willmeri tõlgitsuses. Lähtudes sellisest kontseptsioonist, viis E. Willmer oma osa ühtlaselt lõpuni. Eriti meelde jääv oli tema mäng viimases vaatuses⁸, kus domineeris rahulik, oma armastusele kindlaks jääv alistumine.

Põhiliselt realistlikeks jäid ka T. Tondu «selgejoonelise, lihtsa Cassiona»⁹ ja E. Kurnim Brabantiona. Realistlike momente leidis aga nendegi näitlejate mängus, kes olid rajanud oma tõlgitsused ekspressiivseile väljendusvahendeile. Lauteri, Lauri ja Gleseri realistlik näitlejaloomus ei lasknud neil järjekindel olla välise vormi rõhutamises. Mainigem näitena

¹ Lauteri kiri 2. maist 1957.

² «Päevaleht» 1924, 16. märtsil (N. A/ndresen/).

³ A. Лаутер, «Из воспоминаний», стен. нр. 3.

⁴ «Päevaleht», samas.

⁵ «Vaba Maa» 1924, 15. märtsil (H. R/audsepp/).

⁶ A. Lauteri kiri, samas.

⁷ H. Heine, «Shakespeares Mädchen und Frauen», i. H. Heine «Sämtliche Werke», Leipzig und Wien, s. a. S. 446.

⁸ «Vaba Maa», samas.

⁹ Samas.

Othello-Lauteri kõnet senatis, tema monoloogi viimases vaatuses¹, Emilia-Gleseri julget väljastumist tõe eest tragöödia lõpul jt. Lauteri enese seletuse järgi soodustas selliseid realismi läbimurdmisi «tunnete-ehitsuse» taotlemine, mida peeti silmas eriti E. Villmeri õhutusel.

Draamateatris lavastas «Macbethi» P. Sepp. Talle kui lavastajale iseloomulikud kalduused impressionismi ja sümbolismi avaldusid ka selles lavastuses.

Nagu arvustuses märgiti, oli «Macbeth» esitatud äärmiselt «üleskrüvitud traagilises põhitoonis»².

Kogu lavastust iseloomustas eriline sünguse ja raskuse pitser. Näis, et lavastaja oli seadnud omaette ülesandeks vapustada pealtvaatajat lavalt vastuhoo-va sünguse ja õudsusega, millesse segunes ebamaise müstika rõhutamist. Seoses sellega oli esile tõstetud kõrvalepisoodide (nõidade stseenid, Banquo vaimu ilmumine jt.), kusjuures Macbethi ja lady Macbethi «kurbloomus jäi liialt teisele plaanile»³.

«Macbethi» lavastuse puhul ilmnes vastuolu lavastaja impressionistlik-müstilise lähtekoha ja näitlejate — peamiselt Macbethi (E. Türk) ja lady Macbethi (L. Reiman) — tõlgitsuste vahel. Kui lavastaja Sepp nägi «Macbethis» üksnes «suure, metsiku kire» kasvu «kõikematvaks lavii- niks»⁴, et seda siis nagu suurendusklaasi all üksikasjaliselt lahata, siis lähtusid E. Türk ja L. Reiman Macbethist ja lady Macbethist kui konkreetsetes ajaloolistes tingimustes elanud inimeste traagilistest saatustest.



L. Reiman Lady Macbethi osas

¹ Monoloog «Nii nõuab süü...» (V v., 2. p.).

² «Vaba Maa» 1924, 29. märtsil (H. W./ellner/).

³ «Vaba Maa», samas.

⁴ «Päevaleht» 1924, 25. märtsil.

E. Türgi Macbeth oli jõuline ning mehine väepealik, kelle kogu ole-
muse, mõtted, tunded ja isegi südametunnistuse vallutas hukutav auahnus.
Ta polnud lihtsalt mõrvar ja seetõttu tunnetas ta ise oma teo jätkust, ala-
tust. Kuningakrooni oli aga liiga ahvatlev ja Macbethi auahnus osutus
tugevamaks südametunnistusest. Türk andis siin hästi edasi Macbethi
auahnuse muutumise kuritegelikuks jõuks. Märksa nõrgemini esitas Türk
neid momente, kus hakkas hargnema konflikt Macbethi tagakihutava
auahnuse ja tema südametunnistuse vahel¹. Stseenidena, kus see paremini
õnnestus, tõsteti arvustuses esile Macbethi kõnelust lady Macbethiga pä-
rast mõrva (II vaatus, 2. pilt) ja stseeni pidulauas, kui ilmub Banquo vaim
(III vaatus, 4. pilt). Kõige tugevamini olid Türgi poolt mängitud aga
tragöödia viimased pildid. «Too oli võitlev Prometheus, poolmeeletu, kuid
kindel»², märgiti arvustuses. Türgi Macbeth läks mehiselt vastu oma saa-
tusele.

Märksa tugevamini kui Türk Macbethina avas L. Reiman lady Mac-
bethi siseilma. L. Reiman lähtus lady Macbethi puhul armastavast, oma
mehesse kiindunud naisest³. Selletõttu on mõistetav, et kui arvustaja
H. V(isnapuu) otsis lady Macbethis «kuradiema» kangelaslikku kuju, suu-
rimat kurjategijat, kes ainult unes südametunnistuse piina tunneb⁴, siis
tuli tal pettuda L. Reimani osatäitmises. L. Reimani lady Macbethis puu-
dus julmus, selle asemel, nagu arvustus märkis, väljendas tema kuju eriti
«perenaiselikku pehmust»⁵. See oli eelkõige väga naiselik lady Macbeth.
Tema kirglik armastus mehe vastu tegi temast oma mehe kuritegude kaas-
teadja, kaasabistaja ja innustaja. Niipea aga kui avanes mõrv lady Mac-
bethi ees täies oma koleduses, kaotas ta oma jõu ja langes minestusse.
L. Reimani tõlgitsuses elas lady Macbeth sügavalt läbi kuriteo tagajärgi.
Eriti tugevaks kujunes näitleja mäng viimases vaatuses⁶. Selleks, et lady
Macbethi üleelamisi ning hingepiinu eredalt alla kriipsutada, oli siin
lavastusse sisse toodud nn. kätepesemise-stseen. Kuutõbisena ringi käies
asus lady Macbeth käsi pesema. Lavastaja Sepp taotles selle tegevusega
sümboolselt alla kriipsutada lady Macbethi süütunnet — lady Macbethi
südametunnistus püüdis endalt maha pesta veresüüd. Kuna L. Reiman täi-
tis stseeni väga sügavalt läbielatud ahastusega, siis ei tõusnud selline
sümboolika sissetoomine eraldi võttena esile.

¹ «Päevaleht» 1924, 30. märtsil (N. A./ndresen/); «Vaba Maa» 1924, 29. märtsil.

² «Päevaleht», samas.

³ L. Reimani kiri käesoleva töö autorile 16. jaanuarist 1956.

⁴ «Vaba Maa», samas.

⁵ «Päevaleht», samas.

⁶ «Revaler Bote» 1924, 29. märtsil (A. Kn-r).

Tunduvalt nõrgemini olid mängitud teised osad, «esine des kõrvaltege lastena»¹. Lavastaja omalt poolt polnud osutanud niivõrd tähelepanu üksikute kujude lahtimõtestamisele, kuivõrd oli silmas pidanud masside lavalist asetust ja nende liikumist. «... masside grupeeringud, liikumised jne. olid hästi välja töötatud, kuid stseenides, kus huvi ei olnud koondunud Macbethi ümber, tundus hõredust»², märgiti arvustuses. Seoses sümbolistlik-müstilise joone rõhutamisega olid eriti välja tõstetud nõidade stseenid. Nende ilmumine toimus muusika saatel (J. Zeigeri muusika) ja plastiliste, tantsu meenutavate liigutustega. Nõiad ise olid kujutatud saatuse sümboliseerijatena.

Kokkuvõttes võime ütelda, et käsiteldava etapi Shakespeare'i-lavastustes ilmnevad realismist kõrvalekaldunud kunstivoolude (impressionism, ekspressionism, sümbolism jt.) mõjud. Need avaldusid peamiselt režissuuris ja dekoratsioonis, kuna näitlejate poolt loodud kujud jäid enamikul juhtudel realistlikeks. Seda kinnitab terve rida silmapaistvaid kujusid; nagu Gleseri Puck, Lauteri Hamlet, Villmeri Desdemona, Reimani lady Macbeth jt. Seejuures on eelpoolsetele Shakespeare'i-lavastustele iseloomulik lavastaja töö osatähtsuse kasv ja ansamblinõude suurenemine. Niisamuti kõnelevad viimativaadeldud Shakespeare'i-lavastused sellest, et vastuolud realistliku lavakunsti ja mitmesuguste antirealistlike tendentside vahel avaldusid eesti teatris vägagi komplitseeritud kujul, tihtipeale ühes ja samas lavastuses («Othello», «Macbeth»), tihtipeale koguni ühe ja sama lavakunstniku loomingus (näit. Lauteri Hamlet ja Othello, Gleseri Puck ja Emilia jt.).

2. SHAKESPEARE'I-LAVASTUSED KODANLIK-NATSIONALISTLIKU DIKTATUURI SÜVENEMISE AASTAIL (1924—1934)

Eesti teatris 20-ndate aastate algul levinud impressionistlikud, ekspressionistlikud, sümbolistlikud jt. mõjud ei leidnud vastukõla teatrikülastajate hulgas. «Kõik oli põnev, aga põnev vaid kunstiusulisile», kirjutas R. Kangro-Pool, jätkates: «Ajakirjandus suhtus sellele kahesuguselt: kunstiringkonnad püüdsid neid nähteid elavalt toetada, aga vanem reaal-

¹ «Päevalähth» 1924, 30. märtsil (N. A/ndresen/).

² Samas.

sem ja harjumusilt ühiskondlikum põlv vaatas neile teatri taotlusile külmemalt, nagu see külmaks jättis kogu meie rahva enamiku.»¹ Teatrist hakkas eemale jääma ka sealt «lõbu» ning «silmailu» otsiv kodanlus. Selle kõige tagajärjeks oli, et teatrite küllastatavus langes tunduvalt ja teatrid sattusid majanduslikult raskesse olukorda².

Sellest oli tarvis leida väljapääs. Tõsis järjekordselt päevakorda «tõsisema» ja «kergema» repertuaari küsimus. Otsus langes viimase kasuks. «See oli taganemine, mil tuli raskel südamel maha jätta nii mõnigi eelmiste aastate töö ja vaevaga kättevõidetud positsioon. Ooperi aset tuli nii tööjaotuse kui ka kassahuvide pärast täita opereti ja komöödiaga³, vesistades sellega repertuaari ja alandades «Estonia» kui kunstiasutuse prestiiži»⁴, tunnistati avalikult «Estonia» teatri juhatuse 1924/25. a. tegevuse aruandes. Teatrite repertuaaris hakkas kasvama operettide osatähtsus⁵. Operett alustas võistlust sõnalavastusega, sõnalavastus vastas sellele konkurentsile omakorda pikantsete salongkomöödiate repertuaari võtmisega, «mille pinnalisus, erootilised maigud, mõningad sentimentaalsused ja operetlikud härrastegelased olid teatud seoses opereti vaimuga»⁶. Tõsisemate draamateoste, selle hulgas ka klassika lavastamine jäi tagaplaanile. Nii näiteks lavastas «Estonia» kümne hooaja kestel (1924—1934) üksnes tosina ümber klassikalisi teoseid, mille hulgas oli kolm Shakespeare'i-lavastust.

Kallak opereti kasuks ei mõjutanud mitte üksnes sõnalavastuse repertuaari, vaid avaldas mõju ka lavastustesse. Opereti üldine suund välise

¹ R. Kangro-Pool, «Ajavaimu kajastusi eesti teatrielu kujunemises», «Kakskümmend aastat Eesti iseseisvusaegset teatrit», Tallinn, 1938, lk. 106.

² Nagu märgib R. Kangro-Pool, jäi «eesti teater publiku jaoks võõraks ja publiku kriis kujunes nii suureks, et Draamateater likvideerus, Hommikteater suri koos oma vaimse juhi surmaga ja «Estonia» viidi sügavale ainelisele kriisile ning hädast väljapääsuks ka vaimsele kriisile mitmeks aastaks» (samas).

³ Nii näiteks oli 1927/28. a. hooajal «Estonia» repertuaaris 5 komöödiat ja 1 draama. Eelmiste hooegade kohta märkis arvustus, et «puhtdraama, tugevam draama üldse on «Estonias» välja surnud» (A. Adson «Tallinna teatrielu möödunud poolhooajal», «Looming» 1928, nr. 1, lk. 69).

⁴ «Estonia» teatri tegevuse aruanne 1924—25.

⁵ Kui eesti teatris lavastati hooajal 1926—27 29 operetti, siis hooajal 1933—34 kasvas see arv 38-le. «Vanemuises» näit. mängiti hooajadel 1925—26 6 ja 1926—27 7 sõnalavastust ja 6 operetti, kusjuures opereti etenduste ja küllastajate arv ületas tunduvalt sõnalavastusi.

⁶ R. Kangro-Pool, samas.



R. Ratasapp Shylockina

külje esiletõstmisele oli tõukejõuks niihästi «teaterliku teatri» nõude¹ süvenemisele kui mitmesuguste formalismi avaldumisvormide levimisele. Eriti kaugele oma taotlusis operetti üle trumbata väliste võtete ja lavastuslike trikkidega läks «Vanemuise» lavastaja V. Mettus.

¹ «Teaterliku teatri» nõude all tuleb mõista eesti teatris 20-ndate aastate keskel levinud seisukohta, mille järgi suhtuti lavakunsti kui täiesti iseseisvasse kunstiloomingusse, mis ei tarvitsenud arvestada ei kirjanikku ega lavateost, ei elulistest eeskujudest kinnipidamist ega muid «ettekirjutusi». Kõige suhtes oli määrav ainuüksi lavastaja ja näitlejate intuitsioon. «Repertuaari kirjanduslik kaal polnud enam otsustav, vaid nüüd otsiti sellised näidendid välja, millel polnud erilist sisulist tähtsust ja mis seega jättis näitejuhile vabad käed lavastamiseks, s. o. oma enese teatri tegemiseks», kirjutab H. Raudsepp («Estonia» draamanäitleja kutselise teatri esimesil aastakümneil», lk. 19).

Võrreldes «Estoniaga» leiame käsiteldaval perioodil «Vanemuise» repertuaaris märksa rohkem klassikalisi teoseid¹. Selle üldarvust langes umbes kolmandik Shakespeare'ile. Mettus lavastas nimelt Shakespeare'i kuuel korral, tuues üksteise järel lavale «Veneetsia kaupmehe» (1926), «Põikpea taltsutuse» (1927), «Hamleti» (1928), «Macbethi» (1930), «Suveöö unenäo» (1930) ja «Mida soovite» (1932). Sellest võiks järeldada, nagu oleks Mettusel olnud eriline sümpaatia Shakespeare'i vastu. Kahtlemata oli see olemas. Meie ei leia oma teatri ajaloos ühtki teist lavastajat, kes oleks nii üksteise järel lavastanud pooltosinat Shakespeare'i näidendeid. Kuid me ei leia ka ühtki teist lavastajat, kes oleks nii rängalt patustanud Shakespeare'i tõlgitsemise vastu kui Mettus.

Mettuse huvi Shakespeare'i vastu oli eelkõige lavastaja-formalisti huvi, kes mõötis näidendeid selle järgi, milliseid võimalusi nad pakkusid sensatsiooniliseks, oma erakordsusega teatrikülastajat rabavaiks lavastuksiks. Nagu Mettus ise on väljendanud, pidas ta oma lavastaja-uhkuseks ühendada Shakespeare'i «vananenud» sisu uue, kaasaegse kinoliku vormiga².

Esimesena tõi Mettus lavale «Veneetsia kaupmehe», milles, nagu arvustus märkis, oli kõik rakendatud «efekti saavutamise teenistusse»³. Lavastust iseloomustas kiire, eesmärgiks omaette kujunenud mängutempo. Kogu komöödia oli esitatud Porzia keeruliseks muutunud, kuid «happy end'iga» lõppeva kosjaloona. Seoses viimasega oli lavastaja osutanud erilist hoolt Porzia kosilaste ja nende eksootilise päritolu kujutamisele (arvustuses tõsteti eriti esile Arragoni printsi /R. Tarmo/ ja tema saatjate esinemist⁴).

Shylock oli jäetud lavastaja poolt kõrvaliseks kujuk, kriipsutades tema juures alla julmust, toorust ja rahaahnust. Tolleaegset arvustust lugedes võib järeldada, et R. Ratassepp ei tulnud järele V. Mettuse seisukohale, vaid lähtus Shylocki kui rõhutatud rahvuse üksikliikme traagikast. «Ratassepa Shylock polnud juudi heros, polnud määratsev tiiger»⁵, märgiti

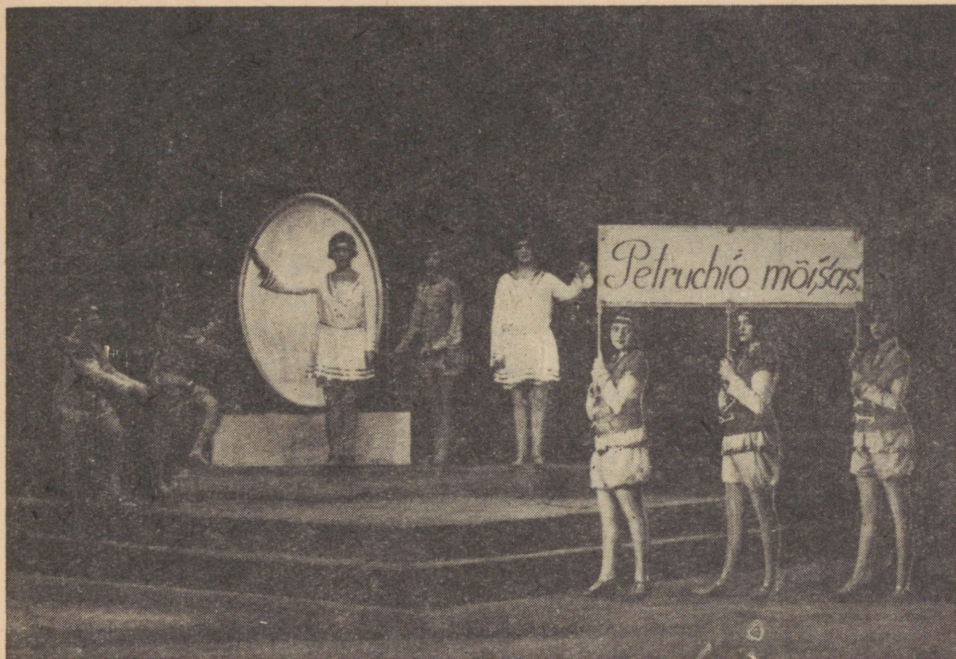
¹ «Vanemuises» mängiti aastail 1924—1934 ligi paarkümmend klassikalist lava-teost.

² Nn. kinolikku vormi taotles Mettus ka oma teistes laavstustes. Nii näiteks märgiti 1925/26. a. hooajal etendunud «Jörgeni püha» lavastuse kohta: «Sisu — avantüristlik, vorm — kinopildiline, lavastus — mehaaniline, reklaam — ameeri-kalik» (H. Raudsepp, «Teatrikunsti suundadest meie kutselisel laval», «Teater» 1936, nr. 6, lk. 179).

³ «Päevaleht» 1926, 7. novembril (L-d).

⁴ «Postimees» 1926, 6. novembril (J. P/ert/).

⁵ Samas.



Stseen «Põikpea taltsutuse» lavastusest «Vanemuises» 1927. a.

arvustuses. Ratassepa Shylock jäi inimlikuks¹, kusjuures näitlejal õnnestusid paremini traagilised kohad². Vähem veenvalt suutis Ratassepp edasi anda Shylocki kui liigkasuvõtjat iseloomustavaid jooni, mistõttu kujule heideti ette vähest «shylocklikkust»³.

Tuues juba järgmisel, 1927/28. a. hooajal lavale «Põikpea taltsutuse», nägi Mettus selles eelkõige materjali nn. «dekoratsioonituks» Shakespeare'i-lavastuseks⁴. Mettus tahtis üllatada ja rabada pealtvaatajat sellega, et dekoratsioonide — niipalju kui neid kasutati — vahetamine toimus teatrikülastaja silme ees. Lavapildi põhiliseks osaks oli tume foon ja poodiumid, kusjuures ühe või teise tegevuspaiga iseloomustamiseks

¹ «Postimees» 1926, 6. novembril (J. P/ert/).

² «Päevaleht» 1926, 7. novembril (L-d).

³ Samas.

⁴ Olgu tähendatud, et Shakespeare'i esitamine nn. «dekoratsioonitul» kujul ei tarvitse seotud olla lavastaja formalistlike taotlustega ja et ka sellises vormis esitatult, on loodud terve rida silmapaistvaid Shakespeare'i-lavastusi. Eelduseks on lähtumine Shakespeare'i sisust, mitte aga vormi eraldi eesmärgiks seadmine.

kasutati üksikuid esemeid¹. Lisaks sellele kanti lavale plakat, mis märkis kohta, kus tegevustik toimus. «Nähtavate» lavatöölistena liikusid laval paažid. Komöödia sisusse ja tegevustikku suhtus Mettus kui janti, mille sündmustik keerleb selle ümber, et Petruccio jõuaks «happy end'ini» oma tõrksa naise Katariina taltsutamisega.

Lavastaja formalistlikest lähtekohtadest ulatusid tunduvalt üle mitmete näitlejate tõlgitsused, nagu näiteks E. Türgi «mehine, kindel ja ise-teadev»² Petruccio, R. Ratassepä Grumio, M. Türgi Katariina jt., andes tõepäraseid, renessanslikke kujusid³. Sellest tingituna osutus lavastus sisukamaks, kui seda lubasid oletada lavastaja kavatsused, ja me võime hinnata «Põikpea taltsutust», vaatamata tema erakordsust ning sensatsiooni taotlevale välisele vormile, Mettuse üheks tõhusamaks Shakespeari-lavastuseks.

1928. a. lavastatud «Hamlet» oli V. Mettusele esimeseks Shakespeari tragöödia lavastuseks. Nagu komöödiate puhul, nii oli selgi korral pööratud V. Mettuse tähelepanu peamiselt välisele küljele. Lavastus ise kannatas aga tunduvalt ideelise vassimise all, mis tulenes niihästi V. Mettuse formalistlikest seisukohtadest kui J. Põdra ebaõnnestunud osatäitmisest Hamletina⁴. J. Põdra tõlgitsuse peamiseks puuduseks oli, et ta ei suutnud oma mängus avada Hamleti kui humanisti traagikat, vaid asendas selle elus pettunud inimese kujutamise, kelle passiivses, melanhoolses hoiakus jätkub tundeid veel üksnes salvavaks, teistele teravusi näkku paiskavaks sarkasmiks⁵. Tragöödia idee moofutamisele aitasid kaasa Horatio osa ilmetuseni kärpimine⁶ ja Laertese kuju nõrk esitamine. Niisamuti kuningas Claudiuse (E. Türk) ja Poloniuse (R. Ratassepä) osatõlgitsused: tahtejõuetule, pessimistlikule ja eluvõõrale Hamletile olid vastandatud teovõimas ja energiline kuningas Claudius ja riigimehelikku tarkust ilmutav Polonius. Selline tahtejõuliste teoinimeste ja tahtejõuetu mõtiskleja vastandamine viis otseselt tragöödia sisse vassimisele.

¹ «Päevalehes» 1927, 16. oktoobril (R. S/irge/) iseloomustati lavapilti: «Säärane äärmiselt napp dekoratsioon» — üks samm kas ketse lauda: tänav, kaks puud: maantee, õhku püstitatud uks: majaesine — tuletas meelde äärmiselt modernismi kalduvate lavastusviiside võtteid...»

² «Päevaleht», samas.

³ Vt. arvustused «Vaba Maa» 1927, 21. oktoobril (Hen. V/isnapuu/), «Postimees» 1927, 15. oktoobril, «Päevaleht», samas.

⁴ Erinevalt Altermanni ja Lauteri Hamletitest lähtus Põder keskealisest, umbes kolmekümneaastasest Hamletist.

⁵ Vt. «Postimees», samas.

⁶ J. Pert, ««Vanemuise» teater 1928. a. teisel poolel» — «Looming» 1929, nr. 2, lk. 254.



E. Türk Petruchio osas

Hamlet-Põderi hingeline tühjus ja sarkasm kujunes eriti häirivaks stseenides emaga. Liina Reimani kuninganna Gertrud kujutas ühelt poolt juba vananevat, kuid seda kirglikumalt Claudiusesse kiindunud naist, teiselt poolt aga sügavalt oma poega armastavat ema. Mõlemad tunded, mida L. Reiman väga tugevalt esile tõi, pörkasid kokku Gertrudi hinges, andes seal maad traagilisele konfliktile. Kuna Hamlet-Põderil polnud millegagi vastata kuninganna valulisele, kannatavale ema-armastusele, siis stseenid emaga aina süvendasid antipaatiat Hamleti vastu.

V. Mettuse formalistlikud lähtekohad vajutasid oma pitseri ka järg-

misele tragöödia-lavastusele — «Macbethile» (1930). Sellest, et lavastaja tähelepanu oli koondunud välisele, andsid tunnistust väga efekt-
sed stseenid nõidadega, kes ilmusid avapildis lavale laialisirutatud kätega
täis narmaid, nagu vanad puud, mis äkki elama hakkasid¹. Niisamuti
efektne oli noa-viirastus² ja osaliselt ka Banquo nägemus.

Välise külje kõrval oli V. Mettus ilmselt vähem rõhku pannud näitle-
jate mängule, mistõttu «tegelaskond, välja arvatud keskkujud, ei hakanud
elama»³ ja «kõrvaltegelaste ülesastumises oli momente, mis riisusid vaa-
tamishimu»⁴ (näit. stseen pidulauas, Macbethi kõnelus mõrtsukatega jt.).

Peaosalised E. Türk Macbethina ja L. Reiman lady Macbethina
kordasid põhiliselt oma varemait tõlgitsusi, jäädes, nagu Draamateatri
laval, nii ka siin solistideks, kes lahendasid oma osi iseseisvalt ja seisid tun-
duvalt kõrgemal lavastuse üldisest tasapinnast. Võrreldes varasemaga, oli
L. Reimani mäng süvenenud psühholoogilises sügavuses, mistõttu «lady
Macbethi nägemuslik unestseen jättis otse haarava mulje»⁵. E. Türk andis
seegi kord veenva kuju mehise, julgest ja tahtejõulisest väepealikust,
keda hukutab tema enese auahnus. Ühe parima stseenina tõstis arvustus
E. Türki mängus esile põueoda-stseeni⁶. Kuid nagu eelmises, nii jäi
seekordseski E. Türki tõlgitsuses nõrgalt avatuks Macbethi sisemine
konflikt — vastuolu tema auahnuse ja südametunnistuse vahel.

Kuna «Hamleti» ja «Macbethi» lavastused ei saavutanud oodatud
menu, siis pöördus V. Mettus uuesti tagasi Shakespeare'i komöödiade
juurde, nähes nendes tänulikumat materjali oma formalistlikule režissuu-
rile. Varsti pärast «Macbethi» tõi ta lavale «Suveöö unenäo». Mettus
taotles, et teatrikülastajad vaataksid komöödiat kui fan-
tastilist muinasjuttu, kui reaalsusest kõrgemal seisvat unenägu. «Suveöö
unenäo» lavastus pidi «rõõmustama» teatrikülastajaid eelkõige sellega,
et ta viib nende mõtted eemale igapäevase elu hallusest ja saadab
nad teatrist koju tundega, «nagu oleks kolm tundi und nähtud»⁷.
Eemale tegelikkusest ja selle probleemidest! — mis oli juhtnööriks opereti-
lavastustele, oli seda ka Mettuse «Suveöö unenäo» lavastusele.

Lavastuse üldise laadiga polnud kooskõlas näitlejate mäng. See oli
niivõrd ilmne, et sellele juhiti tähelepanu isegi arvustuses. «Dekoratsioo-

¹ «Päevaleht» 1930, 8. veebruaril (J. S/emper/).

² Samas.

³ Samas.

⁴ Samas.

⁵ «Postimees» 1930, 4. veebruaril (R. J/anno/).

⁶ «Kirjanduslik Orbiit» 1930, nr. 4, 15. veebruaril (Ants Oras).

⁷ «Postimees» 1930, 11. septembril (R. J/anno/).



Stseen 1930. a. «Macbethi» lavastusest «Vanemuises»

nide muinasjuttu lõikus näitlejaskonna kooskõlatus»¹, kirjutati «Postimehes». Mettus, keda võlus eelkõige väline raam², ei osutanud küllalt suurt tähelepanu näitlejate mängule ja ansambliühtsusele. R. Ratassepale (Pyramus), A. Vainole (Thisbe), E. Türgile (Theseus), J. Suverole (Puck), O. Teetsovile (Titania) jt. põhiliselt realistlikku mängu säilitanud näitlejaile oli aga omakorda võõras ja vastuvõtmatu see, mida taotles lavastaja.

Järgmise Shakespeare'i-lavastusega jõudis Mettus oma lavaliste eksperimentide äärmusse. Selleks osutus 1932. a. «Mida soovite» lavastus, mida mängiti moodsas riietuses, tegevustiku ülekandmisega kaasaega ja džässmuusika põimimisega sõnalise osa vahele. Selleks et «moderniseerimist» leidlikumalt läbi viia, lisas Mettus omalt poolt pantomiimilisi stseene. Nii näiteks oli lavastusse sisse toodud karnevali korraldamine mereäärses kuurordis, kus toimus iluduskuningannade, miss Mererandade, suveprintside jne. valimine. Orsino, Olivia, Malvolio, Viola jt. esinesid

¹ «Postimees» 1930, 11. septembril (R. J/anno/).

² Lavastuses kasutati projekteeritud lavapilte, mis said oma tehniliselt teostuselt hea tunnustuse osaliseks (vt. «Postimees», samas).

supelranna kireval taustal omavahel kokkupuutuvate härrade ja daamidena. Kuna kogu lavastus oli esitatud karnevali õhkkonnas, siis võimaldas see osaliste mitmesugust ümberriietumist (näit. riietumine keskaegseiks rüütleiks, et duellistseeni läbi viia jt.). Shakespeare'i kujude täielik muutmise (Malvolio oli esitatud karnevaliseltskonda kuuluva koomilise kujuna, Tobias ja Fabio XX sajandi lõbusate napsivendadena, Feste meeleolulauljana jne.) muutis «Mida soovite» jandiks, mille tegevus keerles kahe armastajate-paari ümber. Seoses «Mida soovite» moderniseerimisega oli toimunud komöödia sisu täielik vassimine. Viola võitlusest oma õnne eest oli saanud moodsa neiu põnev seiklusterida ja puritanismi väljanaermine oli asendatud labase naljaga karnevaliseltskonna ühe koomilise liikme üle.

Mettuse formalistlikud seisukohad olid vastuvõtmatud teatri realistlikele näitlejaile. Selle tagajärjeks oli, et suur osa neist lahkus juba pärast mõneaegset koostööd Mettusega¹. Mitmed vanemad realistlikud näitlejad (Konsa, Hansen)² vallandati Mettuse enese poolt. Asemele võeti operetinäitlejaid, nende hulgas üsnagi andetuid asjaarmastajaid. 30-ndaiks aastaks jõudis teater niikaugemale, et puudus eraldi draamatrupp, oli vaid segatrupp, mis esines niihästi operetis kui sõnalavastuses. «Vanemuise» kunstiline allakäik oli niivõrd ilmne, et sellele juhtis tähelepanu kodanlik arvustuski, märkides, et teatril puudub oma vaimne ilme ja puudub ansambel, et teater on ühepäevateater, millel puudub järelkasv ja kus lähtutakse vaid «kassatükkidest»³. See teatri allakäik tingis omakorda, et võitlus realistlike traditsioonide eest nõrgenes «Vanemuises» tunduvalt ja kui arvata maha üksikud osatäitmised (nagu E. Türgi Petruchio, R. Ratassepa Grumio, L. Reimani lady Macbeth jt.), siis ei saavutatud mainitud Shakespeare'i-lavastustes nimetamisväärsed kunstilisi võite. «Vanemuise» loominguulist allakäiku kinnitas ka aasta-aastalt vähenev teatri külalastatavus, mis langes 1931.—32. a. hooajal 36 000-le⁴.

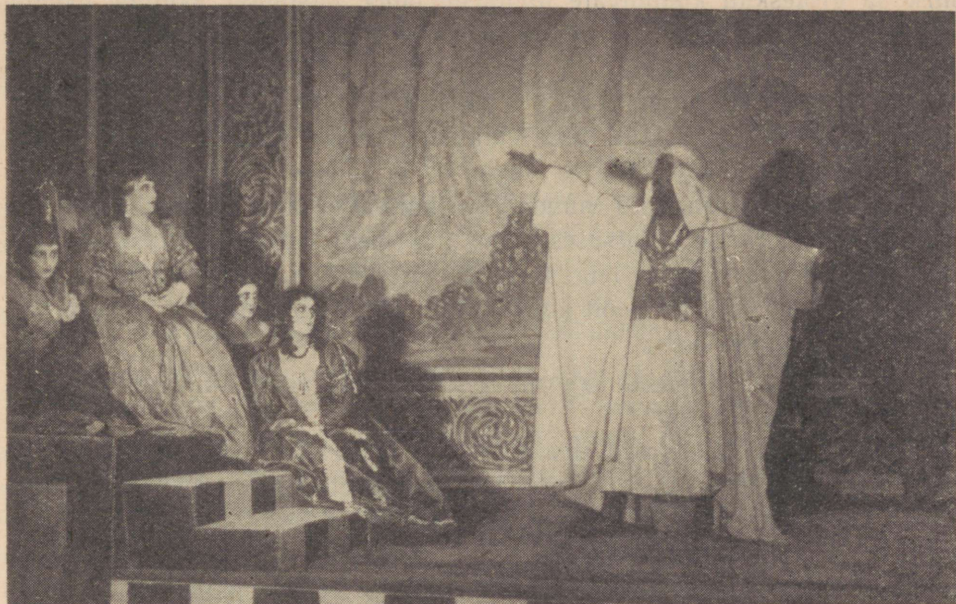
Samal ajal kui Mettus seadis oma eesmärgiks Shakespeare'i kaasajale lähemale tuua igasuguste formalistlike võtetega, küll «arhaiseerimise», küll «moderniseerimise» etiketi all, hakkas Tallinnas kuulduma üha rohkem hääli, mis tunnistasid Shakespeare'i «vananenuks». Arvustajad R. Kangro-Pool, L. Soonpää jt. jõudsid seisukohale, et Shakespeare'il on

¹ 1926. a. lahkus «Vanemuisest» peaaegu kogu end. Draamateatri trupp.

² Mõlemad vallandati kui «liiga vanad näitlejad», kusjuures L. Hansen oli vaid neljakümne kaheksa aastane.

³ Vt. H. Visnapuu, ««Vanemuise» draama 1932/1933 II hooajal» — «Looming» 1933, nr. 7, lk. 841.

⁴ Hooajal 1922—23 oli «Vanemuises» 62 000 teatrikülalastajat, 1927.—28. a. hooajaks aga vähenes nende arv juba 44 000-ni.



Stseen 1926. a. «Veneetsia kaupmehe» lavastusest «Estonias»

vähe või pole hoopiski midagi ütelda kaasaegsele teatrikülastajale ja et tema teoseid võib vaadata üksnes kui kunstiajalugu.

Eesti suurim teater «Estonia» loobus käsitledaval ajajärgul Shakespeare'i tragöödiate lavastamisest. Teatri juhtkond eelistas komöödiaid, arvestades ilmselt neid võimalusi, mida pakkusid Shakespeare'i komöödiad välise efektide rakendamiseks. Nagu «Vanemuises», nii ei puudunud siingi oma osa opereti mõjul, mis sammus neil aastail võidukäiku, kasvas nii lavastuste arvult kui väliselt säralt.

«Estonia» tõi ajavahemikul 1924—1934 lavale ainult kolm Shakespeare'i-lavastust: «Veneedigo kaupmees» (1926), «Armu- ja narrimäng» (1928) ja «Torm» (1929). Neist kahe esimese juures võime märkida ilmseid «teaterliku teatri» mõjusid, mis avaldusid niihästi lavastaja poolt kasutatud suuremas vabaduses näidendi tõlgitsemisel kui ka lavastuse välise külje erilises rõhutamises.

«Veneedigo kaupmehe» lavastas P. Sepp, kes asetas lavastuse raskuspunkti välisele kirevusele ja liikuvusele, lisades omalt poolt karnevalistseene ja kirjutades juurde proloogi. Välise külje rõhutamine oli niivõrd ilmne, et seda oli sunnitud märkima kaasaegne arvustuski, leides, et lavastaja püüdeks oli olnud «sensatsiooni teha välise, üleauruse liiku-

mise ja groteskini küündivate liialduste läbi», kusjuures «kujude loomist ei peetud nii tähtsaks kui nende ageerimist laval, kui nende liikumise läbi stseenide elustamist»¹.

Lavastusest ulatus tunduvalt üle näitleja H. Parise Shylock, keda kaas-aegsed näitlejad, niisamuti teatrikülastajad mäletavad kui suurepäraselt antud realistlikku kuju. Parise Shylockis ei tõusnud domineerivaks julm ja ahne liigkasuvõtja, vaid inimene, kes kannatab oma rahvusliku päritolu tõttu. Shylock Parise tõlgitsuses mõjus inimesena, kes otsib trotslikult oma õigust, kuid kes seda ei leia, kuna ta on juut². Shylocki kättemaks oli põhjendatud aga Parise poolt kui rõhutatud rahvusesse kuuluva inimese protest oma rõhujate vastu.

Õnnestunud kujudena paistsid teiste hulgast silma M. Lutsu Nerissa ja H. Gleseri Lanzelot³.

Kui P. Sepp laskis end «teaterlikkuse» taotlemisest peamiselt intuiitselt kaasa kiskuda, siis A. Lauter, kellele kuulub järgmine Shakespeare'i lavastus, oli valinud selle «võtte» päris teadlikult ja kaalutult. Lauter lähtus sellest, et sõnalavastusel oli tarvis võidelda oma olemasolu eest, ja kuna seda ei saanud teha otseselt, siis tuli valida kaudseid teid. Ja nimelt — sõnalavastus vajab eredat, huvitavat ja kunstiliselt viimistletud vormi, selleks et äratada enda vastu huvi. Kodanlikku publikut, kes nõudis teatrilt «lõbu» ja «silmailu», oli tarvis sõnalavastusele välise vormi esiletõstmise kaudu tagasi võita. Järelikult — kodanliku teatrina oli «Estoniale» peale surutud samasugune suund nagu «Vanemuiselegi». Eri-nevus avaldus aga lavastajates. Kui Mettusele kujunes vormiliste vahenditega menu taotlemine eesmärgiks omaette, siis Lauterile oli see vaid vahendiks, et säilitada sõnalavastuse osatähtsust repertuaaris⁴. Kui Mettus unustas seejuures näitleja ja suundus ühest lavalisest eksperimendist teise, siis koondas Lauter kogu oma tähelepanu lavalisele distsipliinile,

¹ E. Hubel, «Veneetsia kaupmees» — «Looming» 1926, nr. 7, lk. 796.

² A. Üksipi suusõnalisel andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 1. märtsil 1955.

³ E. Hubel, samas.

⁴ A. Lauter on ise väljendanud oma seisukohta tol ajal järgmiselt: «Kui inimesed on jahedaks jäänud sügavideeliste näidendite vastu ja sõnalavastustel ei ole väärilist kohta teatritegevuses, siis ei tähenda see veel, nagu oleks sügavideelisus, psühholoogilised huvid jne. üldse maha maetud koos sõnalavastusega, mis nende asjadega tegeleb. Meie peame selle ajutise jaheduse jälle kuumaks kütma. Meie ei saa aga kõike teha järsku. Meie algame sellega, mis on nähtav, meie selgitame näitlemise ja lavastamise väljatöötamise abil, et sõnalavastus pole ainult aseaine näidendite sisu teadasaamiseks lugemise asemel» (R. Kangro-Poel, pealkirjata käsikiri, 1946, lk. 4.).

ansambli ühtlusele, näitlejate leidlikkusele, lavapildi kujukusele, režissuuri uudsusele jne.

Eelpoolmainitu kajastub ka A. Lauteri 1928. a. «Arm- ja narrimängu» («Nagu teile meeldib») lavastuses. Lähtudes «teaterliku teatri» põhimõttest, suhtus Lauter niisamuti nagu Seppki üsna vabalt komöödiasse kui kirjandusteosesse. Komöödia «Nagu teile meeldib» ümbernimetamine «Arm- ja narrimänguks» ei piirdunud üksnes pealkirja muutmisega, vaid pealkiri pidi olema ühtlasi võtmeks kogu lavastusele: ei osalised ise ega publik ei pidanud midagi tõsiselt võtma¹. Peamine rõhk oli asetatud lavastuse tujuküllusele ja ülemeelikusele².

Selline lähtekoht oleks võinud olla aluseks formalistlikule lavastusele, kus sisu on kaotanud oma tähtsuse. Et seda ei toimunud, siis tuleb see kirjutada näitlejate realistliku mängu arvele. Märkigem siin eelkõige E. Villmeri teravmeelset, elurõõmsat ja energilist Rosalindi, keda näitleja mängis «intonatsiooni- ja miimikaküllaselt, andes palju mänglemist ja poisilikku tublidust — ühe sõnaga: ühe oma õnnestunuma kaju»³. Villmer tõi oma mängus tugevasti esile Rosalindi armastuse, mis kujunes keskseks komöödiat läbivaks teemaks. Villmeri kõrval andsid realistlikke kujusid H. Laur narr Proovikivina, H. Paris filosoofina, S. Lipp väljasaadetud hertsogina, A. Jõgi Corinnusena, M. Luts Katina jt. Õilsameelse Orlando vastandamine julmale, võimuahnele Oliverile ja Ardenni metsa pagendunule kui ka lihtsate taluinimeste kujutamine sooja sümpaatiaga pani lavastuses kõlama inimestevahelise võrdsuse teema.

Hea ansamblimäng, eredad karakterkujud, lavastuse üldine hoo- ja elurikkus oli see, mis kindlustas talle menu ja jättis ta meelde kodanliku perioodi ühe silmapaistvama Shakespeare'i komöödia-lavastusena. Nagu tolleaegne arvustus iseloomustas, oli «Arm- ja narrimäng» leidlik ja tuju sisaldav, stiililiselt ning meeoleuliselt, teisel jälle temporikkalt hästi läbi viidud, õnneliku osadejaotusega lavastus⁴.

Võttes 1929. a. kevadel repertuaari «Tormi», lähtus «Estonia» teatri juhatuse ilmselt kaalutlusest, et näidend oma eksootilise ja fantastilise ainekuga annab häid võimalusi välise külje esiletõstmiseks. Teatri seisukoha ütles otseselt välja «Rahva Sõna» arvustaja, kiites heaks «Estonia» valiku, kuna «Torm» olevat näidend, «kus võib talitada, nagu süda

¹ A. Lauteri suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 3. märtsil 1946.

² Ühes metsapildis oli toodud lavale heinasaad, milles hullati.

³ «Vaba Maa» 1928, 8. märtsil (Ar/thur/A/dson/).

⁴ «Vaba Maa» 1928, 13. märtsil (ArA).

kutsub» ja «kus sisu ei ole tähtis»¹. Teatri poolt avaldatud eelteates reklaamiti «Tormi» koguni revüütaolise ettekandena. Arvustus omalt poolt hindas lavastust kui meistersaavutust silmailu pakkumise alal, leides, et ««Estonia» lavastus oli suuresti välja ehitud: eriline orkestrimuusika, uhked ning ehtsaist materjalidest kostüümid, tantsurühma tihe kaastöö, dekoraatsioonides värvide lõkendus, efektid tormistseenis jm., ilusat fantastikat võlukujudes (nukud, loomad jt.)»².

Lavastaja A. Lauter käsitles «Tormi» kujusid (Prospero, Caliban, Ariel, Tipsutai, Stephano jt.) kui abstraheeritud olendeid, kelle ülesandeks oli kehasfäära inimlikke tundeid ja kirgi³. Kogu lavastus takerdus sealjuures irreaalsusse. «Tormi» filosoofiline mõte — mõistuse ja teaduse võit kurjuse ning alatuse üle, mille tagajärjel pääseb võimule inimestevaheline sõprus ja üksmeel — jäi välja toomata ja kogu lavastus osutus hõredaks, pinnaliseks fantastikaks⁴. Nagu märgib üks tolleaegsetest arvustajatest, ületas «välisuse toredus näitlemist», ehkki oleks pidanud olema ümberpöörduvalt⁵. Välise külje värviküllus ja luksuslikud kostüümid ei suutnud asendada ähmaseks jäänud sisu, mistõttu pealtvaatajad jäid külmaks, nagu istuksid nad igavavõitu lasteetendusel⁶. Osa arvustajaid⁷ tegi sellest omakorda järelduse, et Shakespeare on «iganenud», ja asus teda ründama kui «oma väärtuse kaotanud» autorit. Nii näiteks väitis R. Kangro-Pool koguni: «Usun kindlasti, et kui sellise teksti oleks uuena kirjutanud mõni väikekaliibrilise nimega kirjanik, ei oleks selle lavalevõtmine kaalutlemiselegi tulnud, ammu veel mängimisele»⁸.

Ajavahemikul 1924—1934 lavastasid Tallinna teatreist Shakespeare'i veel Draamastuudio ja Rändteater⁹. Neist Draamastuudios tuli ettekandele «Palju kära ei millestki» (1926) ja Rändteatris «Kuningas Lear» (1927).

¹ «Rahva Sõna» 1929, 24. septembril.

² «Vaba Maa» 1929, 24. septembril (ArA).

³ Nii näiteks olid Prospero ja Calibani kujudes vastandatud headus ja kurjus; Tipsutai ja Stephano kehasid joomakirge, Antonio ja tema kaaslased inimlikku ahnust ja võimuiha, Ariel fantaasiat jne.

⁴ «Postimees» 1929, 25. septembril (J. P/ert/).

⁵ «Vaba Maa», samas.

⁶ «Postimees», samas.

⁷ R. Kangro-Pool, B. Linde jt. vt. «Kaja» 1929, 24. septembril, (B. Linde), «Päevaleht» 1929, 24. septembril (R. K.-P.).

⁸ «Päevaleht», samas.

⁹ Rändteatri alaliseks asukohaks oli Tallinn, ehkki teater oli suurema osa ajast ringreisidel.



Stseen «Palju kõra ei millestki» lavastusest Draamastuudios 1926. a.

Komöödia «Palju kõra ei millestki» lavastas A. Lauter, kes — samuti nagu «Estonias» paar aastat hiljem lavastatud «Arm- ja narmängus» — oli asetanud ka siin rõhu ettekande välisele mänglevusele, ülemeelikusele ja lustakusele. Selle saavutamiseks oli maksimaalselt kiirendatud esitustempot. Puhttehniliselt oli see võimalik stiliseeritud lava kasutamise abil (kardinad ja üksikud tegevuspaika iseloomustavad esemed). Kogu komöödia mõte seisnes — lavastaja enese sõnade järgi¹ — kõikide nende sekelduste ja vahejuhtumiste väljanaanemises, mis tekkisid tühja laimujutu pärast ja mis olid takistuseks Hero ja Claudio armastusele.

Lavastus polnud vaba formalistlikest mõjudest, millest kõneleb välise ereduse omaette eesmärgiks seadmine mitmete kujude juures, erilise laulev-pateetilise esitusviisi kasutamine² jne. Kuid sellele vaatamata kujunes «Palju kõra ei millestki», kus põhiline rõhk oli asetatud renessansiajastu elurõõmsale ja elujaatavale inimesele, kaasakiskuvaks ja menukaks lavastuseks. Seda tingisid eelkõige mitmete näitlejate õnnestunud tõlgitsused,

¹ A. Lauteri suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 3. märtsil 1946.

² Samas.

nagu L. Lasneri sarmikas ja hoogne Beatrice¹, J. Nerepi Benedict, «varem edev, sõprade nockkimise all seisev kergats, hiljem armastuses ümber sündinud tubli mees ja rüütel»², eriti aga R. Engelbergi Ühtepuhku ja A. Meringu Vastumuhku, keda tõsteti arvustuses esile kui «ehtsat shakespeare'ilikult üle aisa löövat paari»³.

1927. a. asutatud Rändteater, mille põhikaadri moodustasid Mettusega vastuollu sattunud ja «Vanemuisest» lahkunud näitlejad, seadis endale eesmärgiks «levitada väärtuslikumat ja sisukamat teatrikirjandust» ja teha seda kättesaadavaks kõige laiematele rahvahulkadele, kusjuures tuli eriti arvesse maaelanikkond⁴. Selle «väärtuslikuma ja sisukama teatrikirjanduse» hulgas võetigi Rändteatri teise ringreisi repertuaari «Kuningas Lear».

P. Sepp lavastas «Kuningas Leari» isa ja tütarde vahelise perekonnadraamana, nagu see oli varemalt toimunud «Estonia» laval. Lavastuse väärtust vähendas asjaolu, et arvestades väikelavade tingimusi, oli Sepp üle kolmandiku kogu tekstist kärpinud, mille all kannatasid eriti Glosteri, Edgari ja Kenti kuju. Sellele vaatamata mängiti «Kuningas Leari» ringreisil suure menuga⁵. Lavastuse tugevamateks osatäitmisteks olid R. Ratasepa Lear, kelle mängus oli suure veenvusega edasi antud Leari kui isa traagika, A. Sunne Kent ja R. Kleini (Tarmo) Edmund. Elav osavõtt «Kuningas Leari» etendusest kinnitas omakorda, et maaelanikkonnas, niisamuti alevikkudes ja väikelinnades, tunti hoopiski suu-remat huvi draamateoste kui kergete komöödiate vastu⁶.

Perioodil 1924—1934 leidis Shakespeare esmakordselt tee ka provintsi lavadele. Pärnu «Endlas» tuli 1926. a. ettekandele «Hamlet» ja Narva teatris «Othello».

«Hamlet» võeti «Endla» repertuaari A. Lauteri ettepanekul, kes töötas hooajal 1926/27 «Endlas» ja asus tragöödiat lavastama. Mängides ise Hamletit, kordas Lauter põhiliselt 1923. a. Jungholzi lavastuses antud kuju. Lavastajana kasutas Lauter — nagu Jungholzi — oma

¹ «Päevaleht» 1926, 2. novembril (R. K.-P.).

² Samas.

³ «Vaba Maa» 1926, 3. novembril.

⁴ Vt. Lavakunsti Ühingu «Rändteater» põhikiri.

⁵ «Kuningas Leari» etendati 20 korda.

⁶ «Rahvaleht» 1927, 22. märtsil märgib näiteks: «Nagu arvud näitavad, on «Rändteatri» draamaetendustest osavõtt hulga suurem kui komöödiatendustest». Kui A. Adson soovitas teatrikriisi lahendamiseks «ehitada ja loota rohkem rahvale kui seltskonnale, kes põgeneb draamast» (A. Adson «Pilk meie teatri ajalukku ja draama tänapäevasse», «Looming» 1929, nr. 6, lk. 720), siis tundub see täiesti põhjendatuna!

lavastuses sümbolikat. Kui Jungholz andis oma lavastuse «risti tähe all», siis Lauter lähtus sellest, et «möök tungib kuningakotta». See tähendas, et kuningakotta, kus saadetakse korda alatuid tegusid, tungib õiglusenõudmine. Õiglusenõudjana esines Hamlet. Mõõga kuju, mis pidi sümboliseerima õiglusenõudmist, oli rakendatud lavakujundusse ja püsis sellisena läbi kogu ettekande laval. Sellisel sümbolistlikul taustal astus esile Hamlet, mõtiskleja ja avara silmaringiga inimene, kes oli vastuollu sattunud kuningakoja ja selles pesitseva ebaõigluse ja julmusega. Nagu arvustuses märgiti, oli kogu lavastuses järjekindlalt läbi viidud saatuslikkuse ja raskuse joon, mida rõhutasid tumedad stiliseeritud dekoratsioonid¹.

A. Lauteri Hamleti kõrval olid õnnestunumateks osatäitmisteks A. Teetsovi Claudius ja I. Suvero Ophelia².

Narva teatris toodi «Othello» lavale E. Lemmiste algatusel, kes nägi tragöödia lavastamises ennekõike «kasulikku õppetundi» näitlejaile. «Kõnelused näitlejatega, vaidlused, otsingud, teoste ja osade tõlgitsuste uurimine ja kuulsate lavakunstnike käsitlusviis kirjanduses, — see rikastab tegelaskonda enam kui töö kümnekonna tänapäeva lavateosega,»³ mainis E. Lemmiste tema poolt 1931. a. Narva teatris lavastatud «Othello» puhul. Kahjuks ei võrdunud lugupidamine Shakespeare'i dramaturgiast aga selle mõistmisega. Tagajärjeks oli, et Lemmiste püüdis lavastada «Othellot» kui saatusetragöödiat. «Tüki ideeliseks aluseks seadsin saatuse, temaatiliseks armukadeduse,»⁴ märkis Lemmiste, põhjendades oma lähte kohta naiivse seletusega, et Shakespeare olevat uskunud saatusesse ja seetõttu olevat see kujunenud aineks tema tragöödiatele.

Lavastus ebaõnnestus ja kui uskuda toleaeget arvustust, siis oli «Othello» lavastuses näitlejate mäng «märksa alla tavalist ja üllatavalt diletantlik»⁵. Oma osaga tuli enam-vähem rahuldavalt toime üksnes F. Malmsten Othellona⁶, kelle tõlgitsuses oli armukadedus tihedalt läbi põimitud sügava armastusega Desdemona vastu.

Aastaile 1924—1934 on iseloomulik formalismi süvenemine ja opereti osatähtsuse tõus. See avaldus ka Shakespeare'i-lavastustes. «Vanemuises», kust paljud realistlikud näitlejad olid kas lahkunud või vallandatud, langesid Shakespeare'i-lavastused suurelt osalt V. Mettuse formalistlike eks-

¹ «Pärnu Postimees» 1926, 23. novembril (M. L.).

² Samas.

³ E. Lemmiste, «Töö Shakespeare'iga provintsiteatri laval». — «Teater», 1939, nr. 4, lk. 200.

⁴ Samas.

⁵ «Põhja Eesti» 1931, 10. septembril (Amicus).

⁶ Samas.

perimentide ohvriks. Ka «Estonias» süvenes sel etapil lõivu maksmine välisele hiilgusele ja efektiivlusele. Kuna aga «Estonia» näitetruppi kuulus terve rida tugeva realistliku kooliga näitlejaid, siis löid viimased sellest välisest silmailust hoolimata meeldejäävaid ja Shakespeare'i sügavast mõistmisest kõnelevaid kujusid (nagu Parise Shylock, Lauteri Hamlet, Villmeri Rosalind, Lutsu Nerissa, Gleseri Lancelot jt.), mis omakorda ei jätnud mõju avaldamata lavastuse üldmuljesse.

3. SHAKESPEARE'I-LAVASTUSED FAŠISTLIKU DIKTATUURI PÄEVI (1934—1940)

Fašistliku diktatuuri kehtestamine tõi kaasa ühtlasi muutuse kodanluse kunstipoliitikasse. Kui teatri ülesannet nähti seni lõbustavas ajaviites, mille eesmärgiks oli teatrikülastaja tähelepanu eemalekiskumine klassivastuoludest ja ühiskondlikest probleemidest¹, siis aastail 1934—1940 mindi üle publiku otsesele ja aktiivsele kasvatamisele rahvustervikluse vaimus. «Internatsionalistlikult ja klassiteadlikult meelestatud tööliskonna asemel vajame rahvustervikuga koostööd pooldavat tööliskonda ning sellele peab suunduma haridustöö ja propaganda tööliskonnas»², tunnistas kodanlus avalikult oma häälekandjas «ERK». Sama seisukohta konkreitseeris 1935. a. toimunud teatripäevadel tolelaegne Propaganda Valitsuse ülem, märkides, et «teater tuleb rakendada loovrahvuslikuks propagandaks», mistõttu teatrites tuleb hakata rõhku panema tõsisele «kasvatavale» repertuaarile. Propaganda Valitsuse kaudu teostatud teatrite suunamise tagajärjeks oli, et käsitledaval perioodil ilmusid teatrite repertuaari kodanlik-natsionalistlikust vaimust kantud sõnalavastused, nagu seda olid «vabadussõja»-temaatilised «Nimed marmortahvilil», «Lipud tormis», «Kolmas kompanii» jt. Rohkem ja sihiteadlikumalt kui kunagi enne püüdis kodanlus kasutada teatrit oma ideoloogilise võitlusvahendina.

Teatrite juhtkondade³ huvi koondus «kasvatavatele» algupärastele näidenditele, mille kõrval — ehk küll arvuliselt piiratumas ulatuses eelne-

¹ Nii näiteks märkis riigivanem Päts veel 1935. a. peetud kõnes, et «inimese elu oleks raske, kui tal puuduksid kaks omadust — omadus vastu võtta ja omadus — unustada. Seepärast kogume endale rõõmu, kus see on võimalik. Teater annab meile fantaasia väljaspool tegelikkust» (vt. «Teater» 1935, nr. 5, lk. 185).

² «ERK» 1938, nr. 1, lk. 125.

³ Meenutagem siin, et teatrite juhtkonnad olid allutatud seltside juhatustele. «Estonia» seltsi juhatusesse kuulusid 1938. a. näiteks K. Selter, L. Sepp, riigisekretär Terras, kolme juhtiva panga direktorid jt.



Stseen 1935. a. «Mida soovite» lavastusest «Estonias»

nud etapiga võrreldes — jäi hiilgama «elu halle päevi rõõmustav» ja «fantaasiat väljaspool tegelikkust»¹ pakkuv operett. Huvi Shakespeare'i lavastamise vastu langes «juhtivates» teatrites «Estonia» ja «Vanemuine» aastail 1934—1940 veelgi. Kodanlik arvustus omalt poolt püüdis aga veenda, et Shakespeare on «vananenud» ja on kaotanud väärtuse kaasaegse teatriküllastaja silmis. Nii näiteks kirjutas R. Kangro-Pool, et «enamik Shakespeare'i komöödiad on meie jaoks muinasjutuliselt naiivsed, ehituselt venivad kombineeringud, nii et meie ammuigi teisiti talitame» ja et Shakespeare'i «aeg ja ta ise oma hiilguses on minevikku vajunud»², mistõttu tema lavateostel pole midagi pakkuda kaasaegsele teatriküllastajale.

Nagu eelmisel etapil, nii loobus «Estonia» ka nüüd Shakespeare'i tragöödiate lavastamisest. Mängiti üldse nelja komöödiat, millest «Mida soovite» (1935) tuli lavale kui näidend, mis võimaldas hästi demonstreerida uut pöörldlava, «Veneetsia kaupmees» (1937) aga kui P. Pinna juubelilavastus. «Palju kära ei millestki» (1936) ja «Suveöö unenägu» (1937) võeti repertuaari ühelt poolt selleks, et säilitada «Estonia» kui kodanluse esindusteatri mängukava välist «soliidsust», teiselt poolt aga

¹ Riigivanem Pätsi eelpool tsiteeritud sõnavõtus avaldatud nõue lavakunstile.

² «Postimees» 1937, 21. septembril (R. K.-P.).

arvestades neid võimalusi, mida kumbki komöödia pakkus «konkureerimiseks» opereti välise efektirikkusega.

Kuna «Mida soovite» võeti repertuaari komöödia piltiderohkuse ja tegevuskohtade vaheldumise tõttu, siis kujunes pöördlava rakendamine etenduse kestel niivõrd intensiivseks, et kaasaegne arvustuski oli sunnitud sellele tähelepanu juhtima, nimetades pöördlava rakendamist sajabrot-sendiliseks¹. Selle vabandamiseks lisati aga, et «Shakespeare võimaldab teha endaga eksperimente, ilma et ta just selle all eriti kannataks»².

Vaatamata nendele mitmesugustele kaalutlustele, mida «Estonia» juhtkond arvestas «Mida soovite» repertuaari võtmisel, võimaldas Shakespeare'i komöödia saavutada näitlejail ja lavastajal (P. Põldroos) terve rea häid kunstilisi tulemusi. ««Mida soovite» oli «Estonias» lavastatud ja mängiti realistlikult, ühtlaselt, puhtalt, kohati väikeste liialdustega»³, iseloomustas lavastust Ed. Hubel. Toredate ehtseikspiirlike kujudena paistsid teiste hulgas silma A. Vaino sir Andreas ja H. Lauri sir Tobias, kelle «elurõõm oli loomulik ja tühjaks ammutamata»⁴. Huvitava ja ereda kuju andis A. Lauter rumal-upsaka Malvoliona, kelle «hiilgekohaks kujunes kirja lugemise stseen»⁵. Meeldejäävateks saavutusteks olid samuti M. Parika vilgas ja kena paaž Cesario-Viola⁶, E. Villmeri suursugune Olivia, K. Karmi Orsino jt.

«Veneetsia kaupmees» (lavastaja P. Põldroos) tuli ettekandele 2,5-nädalase ettevalmistusajaga (samal ajal kui «Lipud tormis» ettevalmistusajaks kulus 7 nädalat), mis juba ise kõneleb selget keelt sellest, millist tähtsust omistas teater «Veneetsia kaupmehe» lavastusele. Selles nähti eelkõige Pinna juubelitükki, mida lavastati n. ü. muu seas. Lühikesest ettevalmistusajast tingituna ei suutnud ei lavastaja ega juubilar (Shylockina) oma loomungulisi kavatsusi realiseerida. Shylocki «üldinimlikud kannatused, vihkamine ja muud inimlikud instinktid»⁷, millest P. Pinna oli püüdnud lähtuda, ei ulatunud pealtvaatajani. «Hra. Pinna ei pannud sel korral kedagi uskuma oma ülesandesse. Ta tehnikas, tegi miimikat, aga süda tundus mujal»⁸, märgiti arvustuses. Lavastus ebaõnnestus. Seda soo-

¹ «Vaba Maa» 1935, 16. septembril (H. W/ellner/).

² Samas.

³ «Uus Eesti» 1935, 25. septembril (Ed. Hubel).

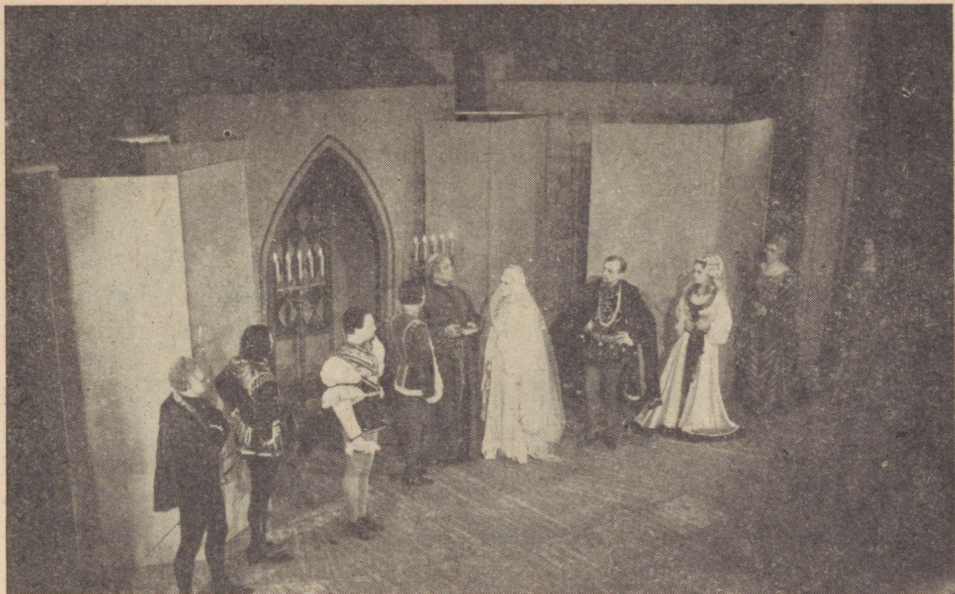
⁴ «Päevaleht», 1935, 16. septembril (ArA).

⁵ «Uudisleht» 1935, 17. septembril (Leo /Soonberg/).

⁶ Samas.

⁷ P. Pinna, «Shylock lavakujuna» — «Teater» 1939, nr. 4, lk. 181.

⁸ «Postimees» 1937, 12. aprillil (R. K.-P.); põhiliselt kinnitavad sama ka «Uus Eesti» 1937, 10. aprillil (Leo Soonberg) ja «Päevalehe» 1937, 10. aprillil (W. Mettus) arvustused.



Stseen 1936. a. «Palju kära ei millestki» lavastusest

dustas omakorda tinglik, üksnes foonina kujutatud dekoratsioon (Adamson-Eric), mille «impressionistlikud visandid olid mittemidagiütlevad ja mõjusid segavalt»¹. Pinna ei leidnud seetõttu kontakti teiste osalistega ega õiget kohta pooltühjal laval².

Välise efektiivsuse ja toreduse rõhutamine muutus käsiteldaval aja- ja järgul (1934—1940) veelgi ilmsemaks, kui see oli olnud eelnenud etapil. Aastast aastasse kasvasid kulutused opereti luksuslikeks lavastusiks. Kui kodanliku aja lõpul lavastatud operetid kujunesid sageli kostüümide paradiks, siis sama nähtust tuleb märkida ülekantuna Shakespeare'i-lavastustesse. Nii näiteks juhtis arvustus 1936. a. kevadel lavastatud «Palju kära ei millestki» puhul tähelepanu sellele, et kostüümid on muutunud riietuse ja rätsepakunsti demonstratsiooniks, kusjuures «naisosaliste tuimuse kattis kinni nende tualettide ilu»³. 1937. a. lavastatud «Suveöö unenäo» puhul avaldas teater ise eelteate, milles tõsteti esile lavastuse peamise väärtusena tema välist külge. ««Suveöö unenägu» on ilus luule erilise sügavuseta,» kirjutati eelteates. «Sellepärast on «Estoniagi» pannud väga suurt rõhku

¹ «Vaba Maa» 1937, 10. aprillil (H. W.).

² P. Pinna, «Shylock lavakujuna» — «Teater» 1939, nr. 4, lk. 181.

³ «Vaba Maa», samas.

lavastuslikule küljele. Nii uhket ja kallist sõnalavastust¹ on siin varemalt vaevalt nähtud. Terve tükk on väga dekoratiivne ja efektiivne. On rakendatud kogu tehniline aparatuur: pöördlava, projektsiooniaparatuurid jne.»². «Estonia» teatri juhatus võttis seega ise omaks, et ajakirjanduses «vananenuks» tunnistatud Shakespeare'i oli võimalik teatriküllastajale vastuvõetavaks teha üksnes välise hiilguse ja luksusega.

Niihästi «Palju kára ei millestki» kui «Suveöö unenäo» puhul ei ilmnenu lavastaja (esimese lavastas P. Põldroos, teise A. Lauter) töös sügavamat süvenemist Shakespeare'i sisusse. Lavastustes oli peamine tähelepanu koondunud armusuhete keerdumisele ja nende lahtisõlmimisele.

«Palju kára ei millestki» kujunes selliselt intriigipõnevusele ja teksti teravmeelsusele tuginevaks, salonglikus laadis esitatud lavastuseks. Kui hooaja algul etendunud «Mida soovite» lavastuses oli terve rida häid näitlejate saavutusi, siis «Palju kára ei millestki» ei küündinud selle tasemeni³. Arvustuses tehti koguni etteheiteid, et komöödia oleks tulnud lavastada «hulga realistlikumalt» kui seda tehti «Estonias»⁴.

Lavastuse õnnestunumaks osatäitmiseks oli M. Parika Beatrice, kes oli «läbi ja läbi elav inimene, usutav ja kena»⁵.

«Suveöö unenäo» lavastuses kadus komöödia põhiline teema — armastuse võit feodaalsete eelarvamuste üle — dekoratsioonide ja kostüümide luksuse ning «ilusate armastajate» varju. Lavastuses oli rõhutatud eriti selle unenäolikkust. Avamänguga lavale ilmunud Puck nagu nõidus esitle kogu sündmustiku.

Võrreldes varasema (1919. a.) «Suveöö unenäo» lavastusega, olid seekord tunduvat tugevamad käsitöölised (A. Vaino, A. Eskola, A. Jõgi, S. Lipp, J. Tõnopa) stseenid. Eeslistseen, mis läks eelmises lavastuses kaduma, kujunes nüüd teise vaatuses keskseks numbriks ja A. Vaino Muhkan oli — arvustuse sõnade järgi — «valitsevaks kujuks kogu komöödias»⁶.

Teises eesti suuremas teatris — «Vanemuises» — leiame ajavahemikul 1934—1940 ainult üheainsa Shakespeare'i-lavastuse. Seegi võeti repertuaari R. Ratassepa initsiatiivil, kes tähistas «Kuningas Leari»

¹ Sõna «sõnalavastus» sõrendamine eelteates kinnitab erilise tähelepanu juhtimist sellele, et «Suveöö unenägu» kui sõnalavastus taotles oma «uhkuse» ja «kallidusega» kõrvuti seista operetiga.

² «Uus Eesti» 1937, 16. septembril (Leo Soonberg).

³ «Vaba Maa» 1936, 18. mail (H. W.).

⁴ Samas.

⁵ «Uus Eesti» 1936, 18. mail (Leo Soonberg).

⁶ «Vaba Maa». 1937, 18. septembril (H. W.).



A. Särev *Othellona*

lavastusega oma juubelit. Teater omalt poolt ei ilmutanud mingit huvi Shakespeare'i kui autori vastu. Seda kinnitasid niihästi «Kuningas Leari» lühike ettevalmistusaeg kui ka lavastusele määratud piiratud summad.

R. Ratassepp valis «Kuningas Leari» oma juubelitükiks nähtavasti Rändteatri lavastuse (1927) mõjul, kus Ratassepp oli mänginud nimiosa. Ka oma tõlgitsuselt kordas Ratassepp üldjoontes varem loodud kuju. «Kuningas Lear» mõjus selgi korral perekonnatragöödiana, kus vanadusest nõdraks jäänud valitseja ja pehmeloomuline isa teeb saatusliku vea, jagades oma varanduse tütarde vahel. Lühike ettevalmistusaeg ja sellest tingitud tragöödia ülemäärane kärpimine¹ ei võimaldanud anda täisväärtuslikku etendust. «Kuningas Leari» lavastus langes varsti pärast juubeli-etendust mängukavast välja ja Shakespeare ei leidnud enam teed kodanliku «Vanemuise» lavale.

Samal ajal kui suuremate teatrite «Estonia» ja «Vanemuise» juhtkonnad olid kaotamas huvi Shakespeare'i kui draamakirjaniku vastu, hakkas ulatuma Eestisse järjest uusi feateid nõukogude teatriteadlaste ja lavakunstnike silmapaistvast tööst Shakespeare'i tõlgitsemisel. See kutsus

¹ Täiesti oli kärbitud Glosteri tragöödia ja kogu viies vaatus. Tragöödia lõppes Cordelia ja Leari õnneliku kokkusaamisega.

esile kahesuguse suhtumise: ühelt poolt reaktsiooniliste ringkondade sihilikult halvustava ja mahategeva hinnangu, vastavalt valitseva kodanluse üldisele nõukogudevastasele orientatsioonile¹, teiselt poolt aga äratasid nõukogude teatri saavutused Shakespeare'i lavastamisel ilmset huvi eesti demokraatlike lavakunstnike hulgas. Viimast tuleb eriti alla kriipsutada Ostuževi Othello puhul, mis innustas ja julgustas eesti lavakunstnikke uuesti tagasi pöörduma Shakespeare'i tragöödiate juurde. Otsustava sammu tegi siin Tallinna Töölister, tuues ligistikku teineteise järel lavale «Othello» (1936) ja «Romeo ja Julia» (1938).²

«Othello» lavastas Tallinna Töölisteris Andres Särev, kes mängis ühtlasi nimiosa. A. Särev lähtus Ostuževi tõlgitsusest, kasutades abimaterjalina tragöödia lahtimõtestamisel nõukogude lavastajate ja teatri-teadlaste analüüsi ning uurimistöid Shakespeare'i kohta³.

A. Särev avas oma lavastuses eelmistega võrreldes sügavamini Othello mõttemaailma. Kui varemates lavastustes tõusis Othello usaldus esile peamiselt iseloomujoonena, siis A. Särevi tõlgitsuses osutus Othello usaldus järelduseks tema suurele, veendunud usule inimesse. Iseloomustades Othellot, kirjutati lavastuse kavalehel: «Othello on väga õilis, optimistlikult usaldav ja ausameelne armastaja ning abielumees, niikaua kuni ta meeli pole juhitud vale teele. Othello armastus Desdemona vastu põhjendab suurele ning ehtsale usaldusele ja tasakaalu kaotab ta alles siis, kui talle geniaalselt ette valetatakse, et tema usaldust on tarvitatud kurjasti»⁴, lisades, et «armukadedus ei ole Othellol mitte ta karakteri põhijoon, vaid võõras tunne, mis teda hetkeks vallutab ja just selletõttu seda tugevamini mõjub, et Othello omas põhiolemuses inimesi kõrgeimal määral usaldab»⁵.

Särevi Othello ilmus pealtvaatajate ette äärmiselt tasakaaluka inimesena. Ta pole enam nooruk. Aeg on kirjutanud oma jooned talle näkku. Othellol on seljataga rohkeid elukogemusi, kergeid ja raskeid päevi. Ta on kohanud mitmesuguseid inimesi, häid ning halbu, ausaid ja petiseid. Talle pole võõras valgete tsiviliseeritud võimukandjate üleolev suhtumine

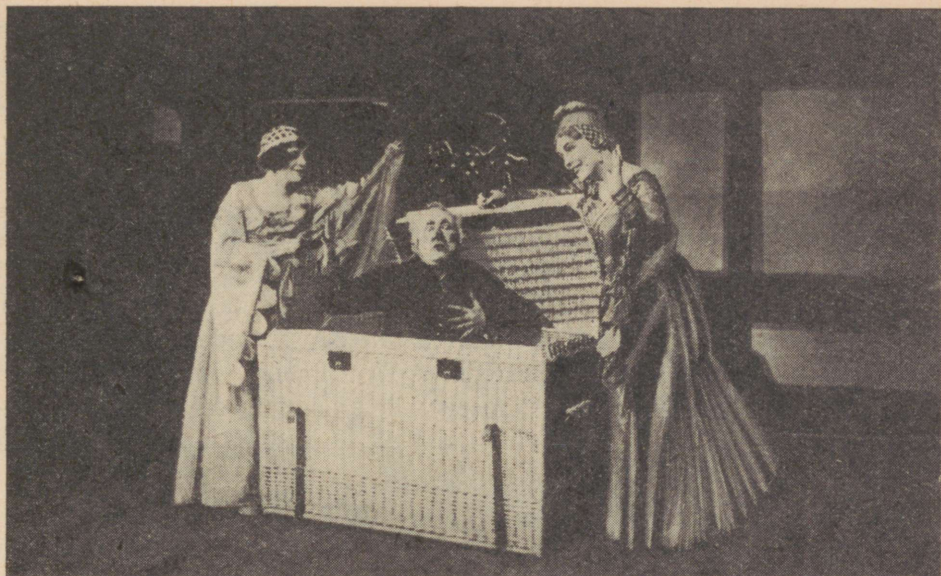
¹ Vt. näiteks W. Mettuse artikkel «Moskva tegi Shakespeare'ist «enamlaste»», «Päevalehe» lisa «Kunst ja Kirjandus» 1935, nr. 49.

² Seda tunnistab avameelselt ka «Päevalehe» arvustaja W. Mettus, kirjutades: «Tallinna Töölister on praegu meie ainus teater, kes julgeb mängida Shakespeare'i tragöödiad» («Päevaleht» 1938, 25. veebruaril).

³ A. Смирнов «Творчество Шекспира», И. Аксенов. «Лица и характеры Шекспира», С. Радлов «Шекспир и проблемы режиссуры», А. Гвоздев «Сценическая история Шекспира на западе».

⁴ Tallinna Töölisteri kavaleht 1936. a.

⁵ Samas.



Stseen «Windsori lõbusate naiste» lavastusest Tallinna Töölisteris 1939. a. Keskel — Falstaff (A. Teetsov), paremal mrs. Ford (L. Lindau) ja vasakul mrs. Page (H. Sooper)

temasse ja teda ei üllata ka Brabantio solvavad sõnad. Kõigele sellele vastab Othello-Särevi ausa ja puhta südametunnistusega inimese üleolekuga.

Kui võrrelda Särevi Othellot kolme esimese meie teatrilava Othelloga (Altermann, Lauter, Malmsten), siis selgub, et erinevused mainitute vahel on kõige vähem silmatorkavad esimestes vaatustes ja muutuvad üha ilmsemaks, mida kaugemale areneb edasi sündmuste käik. Niisamuti nagu Särevi Othello, astusid ka varasemad Othellod teatrikülastaja ette põhiliselt usaldavate inimestena, suursuguseina käitumises ja siiraina tundeis. Kõik nad elasid sügavalt läbi oma õnne, mida tõi kaasa abielu Desdemonaga. Erinevused hakkasid aga teravamini esile tungima kolmandas ja neljandas vaatuses, kus Jago püüab kõigi vahenditega kõigutada Othello usaldust ja kutsuda temas esile armukadedust. Othello-Särevi usaldus Desdemonaga vastu avaldas siin palju tugevamat vastupanu kui tema eelkäijate oma. Sest selleks, et äratada kahtlus Othello-Särevi südames, oli tarvis ühtlasi kõikuma lüüa Othello usk inimesse, tema paremaisema omadusse. See aga ei võinud toimuda niisama lihtsalt. Kuid kui Othello-Särevi hinges sai lõpuks siiski võimuse kohutav, kõiki ta seniseid tundeid ja tõekspidamisi segi paiskav kahtlus, siis ei tõusnud see kõike haaravaks hävitavaks armukadeduse leegiks (mida andis oma mängus kõige tugevamini A. Lauter ja kõige tagasihoidlikumalt T. Altermann), vaid avaldus

eelkõige suures sisemises valus ja kannatuses. «Andres Särev mängis Othello osa pehme distsipliiniga, inimlikult enese tundeid valitsevana, käratsemata ka valusaimil hetkil»¹, märgiti «Postimehes». Särevi mängus oli haaravalt edasj antud Othello kannatuste sügav traagika. Sellele juhtis tähelepanu ka arvustus, leides, et Särevil «tulid eriti hästi välja kannatamisstseenid»².

Tunduvalt erinev varematest tõlgitsustest oli Särevi mäng viimases vaatuses. Othello-Särev tõusis siin kohtumõistjaks, kes ei mõista kohut mitte üksnes Desdemona kui truudusetu naise, vaid ka kui inimese üle, kes on Othello silmis kõige rängemini eksinud. Armukadeduseraevu vältimine ja asendamine kindla otsusega, et Desdemonal pole enam õigust elada, oli Särevi mängus niivõrd ilmselt esile toodud, et see põhjustas etteheiteid kaasaegselt arvustuselt. Leiti nimelt, et «metsikuks saanud kirg tapab mõistetavamalt, kui sarnane loogika»³.

Erinev oli ka tragöödia lõpu tõlgitsemine. Kui varemates lavastustes lõppes tragöödia Othello traagilise surmaga, kes pole enam suuteline elu jätkama peale nii raske eksituse selgumist, siis püüdis Särev, järgides ka siin Ostuževi eeskju, panna optimistlikult kõlama tragöödia lõppu. Tragöödia optimistlikku lõppu kriipsutati alla ka kavalehel: «Othellot» peetakse optimistlikuks tragöödiaks ja seda täiesti õigusega. Teose lõpul tuleb tõe päevavalgele, alatu ja ebaaus Jago saab oma karistuse ja usk inimese aususse ning õiglusse pääseb võidule»⁴. Kahjuks ei õnnestunud Särevil aga seda optimistlikku lõppkordi sellise jõuga esile tuua, et see oleks ulatunud pealtvaatajateni.

Usaldava ja õiglase Othello kõrval olid uutest lähtekohtadest antud ka Jago (O. Põlla) ja Desdemona (L. Reial). Kui Othello polnud oma loomult armukade, siis selleks et viia Othello tasakaalust välja, oli tarvis tema kõrvale arukat, kavalat ja tahtejõulist Jagot. Kavalehel märgiti: «Othello juures ei ole tähtis näidata, kui kergesti temas süttib armukadedus, vaid kui raske on Jagol sellesse ausasse inimesse istutada inetut mõtet. Jago on omamoodi suur ja otse geniaalne inimene, kes oma suure andekuse rakendab kättemaksu ja karjääri teenistusse»⁵. Neid lavastajapoolseid lähtekohti ei realiseerinud kahjuks aga Jago osatäitja Oskar Põlla. O. Põllal ei õnnestunud luua kju andekast ja arukast inimesest,

¹ «Postimees» 1936, 28. novembril (R. K.-P.).

² «Uus Eesti» 1936, 27. novembril (L. Soonberg).

³ «Postimees», samas.

⁴ Tallinna Töölisteatri kavaleht 1936. a.

⁵ Samas.



Stseen «Suveöö unenäo» lavastusest «Endlas» 1938. a.

kes rakendab kõik võimed oma egoistlike eesmärkide saavutamiseks, vaid ta kordas peamiselt varasematest lavastustest tuttavat intrigaani kuju.

Võrreldes varasemate lavastustega ilmnes uusi jooni Desdemona (L. Reial) tõlgitsemises. L. Reiali Desdemona mõjus julge ja iseteadva naisena, kes ei abiellunud Othelloga mitte pimedast armastusest, vaid seetõttu, et ta hindas Othellos suurt ja õilsameelset inimest. Sellise iseisvalt otsustava ja sügavalt armastava naisena andis L. Reial Desdemonana veenva kuju. Reiali erinevus varematest passiivsetest-alistuvatest Desdemonadest avaldus eriti senatistseenis, kus pealtvaataja ette ilmus õrn ja sügavalt armastav, samal ajal aga enesekindel ja julgelt oma õnne eest võitlev Desdemona¹.

Lavastus tervikuna köitis oma «lihtsuse ja loomulikkusega mängus»², nagu märgiti arvustuses. Niisamuti oli lavastusele iseloomulik tugev ansamblimäng³, mille tõttu kujunes meelde jäävaks terve rida kõrvalisemaidki kujusid, nagu Cassio (T. Koppel), Lodovico (H. Malmre), Montano (A. Rebane) jt.

¹ A. Särevi suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 8. augustil 1955.

² «Vaba Maa» 1936, 27. novembril (H. W.).

³ «Postimees», 1936, 28. novembril (R. K.-P.).

Rääkides Moskva Väikese Teatri lavastuse mõjust Tallinna Töölis-teatri lavastusse, tuleb aga märkida, et see avaldus peamiselt karakterite sügavamas avamises ja põhjendamises ega ulatunud kahe erisuguse elu-tunnetuse kokkupõrkeni.

Töölis-teatri «Othello» sai menuka vastuvõtu osaliseks, mis nähtavasti tiivustaski teatrit katsetama peatselt uue Shakespeare'i-lavastusega — «Romeo ja Juliaga».

Tragöödia «Romeo ja Julia» lavastas samuti A. Särev, kes tutvus selgi korral vastavate nõukogude teatrikirjanduses ilmunud kirjutustega¹. A. Särev lähtus sellest, et «Romeo ja Julia» põhiliseks konfliktiks pole mitte tüli kahe perekonna vahel, vaid kokkupõrge kahe erisuguse ellusuh-tumise — feodaalajastu kivinenud eelarvamuste ja renessansliku elujaa-tuse, humanismi vahel. ««Romeo ja Julia» ei ole mitte ainult lüüriline tra-göödia igavesest armastusest, vaid tugevast sotsiaalsest maailmavaatest ja revolteerivast võitlustahtest kantud teos armastusevabadusest, õigusest armastusele tollaegse feodaalse ühiskonna kivinenud pärimuste kiuste», märgiti «Romeo ja Julia» kavalehel, lisades: ««Romeos ja Julias» on kaks võitlevat maailma niivõrd selgelt üksteise vastu seatud, et teose sotsiaalne tagapõhi ei jäta mingit kahtlust»².

Sellele vaatamata et A. Särev lähenes tragöödiiale põhiliselt õigest lähtekohast, ei õnnestunud lavastus tervikuna. Lavastaja kavatsusele ei jõudnud järele kunstiline teostus, eelkõige Romeo (H. Malmsten) ja Julia (H. Raa) tõlgitsused.

H. Raa mängis Juliat seitsmeteistkümnepäevase (Shakespeare'i neljateistkümnepäevase Julia asemel). Lavastaja põhjendas sellist «kor-rektuuri» asjaoluga, et Julia esitamise 17-aastasena on mõistetavam eest-lasest teatrikõlastajale, kes on harjunud nägema 14-aastases tütarlapses veel ainult last. H. Raa andis tragöödia alguses üsnagi veenva kaju noo-rest, päikesepaistelise hingega tütarlapses. Tema Julias oli palju õrnust ja puhtust. Näitleja küündimatus hakkas avalduma aga seal, kus Julia hinges võtavad maad sügavad läbielamused. Armumine Romeosse, Julia armastuse ohjeldamatus, kokkupõrked vanematega, õnne ja valu, rõõmu ja ahastuse vaheldumine — see kõik ei leidnud H. Raa mängus veenvat kujutamist. «Helle Raa Julia andis armastuse õnne muutust veenvamalt nukrusest»³, kuid «kõik kurvastuse, ahastuse, hirmu ning lootusetuse aval-

¹ Särev oli tuttav järgmiste kirjutustega: В. Млечин «Ромео и Джульетта» в Театре Революции», «Ромео и Джульетта» в театре-студии под руководством С. Радлова» — сборник «Наша работа над классиками».

² Tallinna Töölis-teatri kavaleht 1938. a.

³ «Postimees» 1938, 26. veebruaril (R. K.-P.).



E. Tinn Othellona

dused tundusid teeselduina, mitte läbituntuina»¹. Selle tagajärjeks oli, et Julia sisemine kasv «pooltäiskasvanud lapsest» «kõigi vahenditega oma armastuse eest võitlevaks naiseks»² — nagu märgiti kavalehel — jäi näitleja mängus välja toomata.

H. Malmsten Romeona «oli kõigiti kena ja nooruslik armastaja»³,

¹ «Vaba Maa» 1938, 26. veebruaril (ArA).

² Tallinna Töölisteatri kavaleht 1938. a.

³ «Uus Eesti» 1938, 25. veebruaril (Leo Soonberg).

võluvate lakkidega ja pehme häälega¹. Temas oli hingelist soojust ja siirust, mida Malmsten esitas tagasihoidliku lihtsusega². Kuid nagu H. Raa Juliana, nii ka H. Malmsten Romeona andis nõrgalt edasi kuju sisemist kasvu. Arvustuses kirjutati, et H. Malmsten mängis Romeod «korrektselt, lihtsalt ja intelligentset», kuid tema osatõlgitsuses jäi puudu sügavast tundest, mis muudab äsjase nooruki oma õnne eest võitlevaks meheks. Romeo-Malmsteni «väljenduslik-elamuslik külg oli pinnaline, ühetooniline, ilma isikupärata»³.

Romeo ja Julia kujude pinnapealsus ja sisemise kasvu nõrk esitamine oli põhjuseks, miks nende armastus ei küündinud protestini feodaalsetele eelarvamustele. Vähemalt mitte sellisel kujul, nagu see oleks vastanud lavastaja lähtekohale.

Kunstiliselt õnnestusid märksa paremini mitmed kõrvalosad. Nii näiteks tõstis arvustus esile suurepärase, ehtseikspiirliku kujuna noore näitleja E. Kivilo Peetri, kelle «omalaadne koomika paari pisiilme ja tegumoe uudšuse läbi kujunes meistersaavutuseks»⁴ Niisamuti olid õnnestunud kujudeks K. Välbe elutark ning südamlilik amm ja A. Mägi munk Lorenzo, kelle erakurüü alt koorus esile sügavalt humaanne inimene.

Tunduvalt nõrgemini olid lavastuses kujutatud Capuletid ja Montague'id kui keskaegse feodaalse moraali kehastajad. See omakorda vähendas lavastaja põhilise lähtekoha — «kahe võitleva maailma teineteisele vastandamise» — mõjulepääsu. Et aga lavastaja lähtekoht, kõigile kunstilistele puudustele vaatamata, siiski pealtvaatajani ulatus, seda kinnitab arvustuses avaldatud märkus, et «Shakespeare ei jää siin mitte ainult armastuse lüürika pinnale, vaid on ühtlasi sotsiaalsete nähete käsitajaks ja mõistaandjaks»⁵.

Lavatehniliselt oli huvitavalt läbi viidud lavastaja kavatsus esitada tragöödia pidevas ja kiires piltide vahelduses. A. Särev oli selle saavutamiseks jaotanud osa pilte kaheks, nii et 24-st pildist sai nelikümmend, esitades neid kordamööda ees- ja tagalaval. «Andres Särev oli selle tüki väga leidlikult lavale toonud», märgiti arvustuses. «Tegevuse jagamine piltidesse eesriide ees mängu abil andis asjale tempot ja voolavust»⁶.

Kolmanda lavastusena tõi Särev Töölisteatri lavale «Windsori

¹ «Postimees» 1938, 26. veebruaril (R. K.-P.).

² E. Reining, «Tallinna teatrielu 1937/38. a. hooaja II pool» — «Looming» 1939, nr. 6, lk. 714.

³ «Vaba Maa» 1938, 26. veebruaril (ArA).

⁴ «Postimees», samas.

⁵ Samas.

⁶ «Uus Eesti» 1938, 25. veebruaril (L. Soonberg).

lõbusad naised», jälgides nüüdki nõukogude teatri seisukohti.¹ Lavastaja enese seletuse järgi võttis ta juhtmotiiviks mrs. Page'i ütle-
mise, et «naised võivad lõbusad olla, kaotamata seejuures oma ausust». «Teose peakujudeks on kaks tüüpiliselt Shakespeare'ilikku naist —
mrs. Ford ja mrs. Page», võime täiendavalt lugeda kavalehelt. «Need on
targad, huumoriküllased ja tugeva kõlbelise sisetundega naised, kes samuti
on varustatud nii ehtsate inimlikkude joontega, et need kuidagi ei tundu
idealiseerituina. Nad on komöödias esinevatest meestest vaimliselt siiski
niivõrd kõrgemal, et suudavad neid panna oma pilli järgi tantsima, nii
kuidas süda kutsub»². «Windsori lõbusate naiste» lavastuses kujunes see-
juures keskseks «ühest küljest maise egoistliku iha ja teiselt poolt pimedaja
mõistusetu armukadeduse väljanaermine»³.

Lavastust iseloomustas värskus ja hoog⁴, saades üksmeelse hea tun-
nustuse osaliseks nii arvustuse kui ka publiku poolt. Märgiti koguni,
et sel korral peaks «kriitika Shakespeare'i-vaenulikul osal olema raske
selle esietenduse puhul teha maha autorit»⁵. Lavastuses tõsis esile terve
rida toredaid renessanslikke kujusid, nagu L. Lindau mrs. Ford, H. Soo-
peri mrs. Page, K. Välbe mrs. Quickly, A. Rebase mr. Ford ja lõpuks
lavastuse keskne kuju, A. Teetsovi Falstaff ise. Neist viimane mõjus eel-
kõige mugava ja teiste kulul elust mõnu tundva, tohutult apla, kuid seal-
juures siiski heasüdamliku inimesena, kes «ujus igati veenvalt niihästi
oma füüsilises kui moraalses liigrasvas»⁶. Vähem pääses A. Teetsovi
Falstaff mõjule hoopleva ja praaliva rüütlina, mistõttu tema vastu suuna-
tud naer tabas peamiselt tema inimlikke «nõrkusi» ega ulatunud feodalist-
like igandite piitsutamiseni.

«Windsori lõbusate naiste» lavastus oma eredate ja elavate kujudega
teenis ära menuka vastuvõtu ja kujunes etenduste arvult (27) kodanliku
perioodi kõige mängitavamaks Shakespeare'i komöödiaks.

Provintsiteatreist katsetasid ajavahemikul 1934—1940 Shakes-
peare'i teoste lavastamisega kaks teatrit — Pärnu «Endla» ja Viljandi
«Ugala».

Neist «Endla» võttis 1938. a. sügisel repertuaari «Suveöö une-
näo», järgides ilmselt «Estonia» eeskujuga, kus komöödia oli tulnud ette-

¹ A. Särev oli tuttav Gortšakovi analüüsiga «Windsori lõbusate naiste» kohta, mis oli ilmunud «Iskusstvos» 1937.

² Tallinna Töölisteatri kavaleht 1939. a.

³ Samas.

⁴ «Rahvaleht» 1939, 8. detsembril (ArA).

⁵ «Postimees» 1939, 10. detsembril (H. Paukson).

⁶ «Päevaleht» 1939, 8. detsembril (W. Mettus).

kandele eelmisel hooajal. Analoogiliselt «Estonia» lavastusele taotleti ka «Endlas» (lavastaja E. Lemmiste) pakkuda välisele hiilgusele rajatud muinasjuttu. Võrreldes «Estoniaga» puudusid «Endlal» aga vastavad materiaalsed võimalused (mida ka lavastaja ise kahetsedes märkis¹). Paremini õnnestunud kujud osutus A. Mältoni Muhkam, kes suutis oma lihtsuse ja naiivsusega kõita rohkem teatrikülastajate tähelepanu kui muinasjutulinikusse mähitud armastajatepaarid.

«Endla» kõrval omas hoopiski suuremat kaalu Shakespeare'i lavastamisel «Ugala» teatri «Othello» (1939. a.). Tragöödia lavastas E. Tinn, kes lähtus, samuti nagu Särevgi, nõukogude teatri eeskujust. Jälgides pidevalt nõukogude teatrikirjandust, sai E. Tinn tiivustuse «Othello» lavastamiseks Ostuževi suurepärasest mängust. Tutvunud Moskva Väikese Teatri lavastuse lähtekohtadega, kujunesid need aluseks ka Tinni enese lavastusele ja osatäitmisele Othellona.

Nii nagu A. Särev Tallinna Töölisteatri, nii püüdis ka E. Tinn lavastajana ja peaosatäitjana anda Othello usaldusele sügavamalt tõlgitsust, näidates selle põhinemist tema ellusuhtumisel. Selle tulemuseks oli kuju, mis — nagu tunnistas avalikult tolealegne arvustus — erines tunduvalt neist Othellodest, keda oldi harjunud nägema või kujutlema².

E. Tinn mängis oma Othellot inimesena, keda iseloomustas väga tugev õiglusenõue. Ta pidas ausust ja siirust inimesele kõige loomulikemaks omadusiks, nende vastu eksimist aga rängalt taunitavaks. See oligi, mis viis Othello-Tinni vastu saatuslikule eksitusele — Jago ausaks pidamisele ja Desdemona kui aususe mõiste vastu eksinu raskele karistamisele.

«Tinni Othello oli loodud suure endadistsipliiniga, lihtsalt ja loomulikult, rõhutades seesmiselt õilsust ja inimlikkust»³, iseloomustati Tinni Othellot ajakirjanduses. Võrreldes Särevi tõlgitsusega võiks ütelda, et kui Särevi Othello jäi meelde mehise ja karastatud sõjamehena, kelle käed on osavamad relva käsitsema kui hellitama ja kaisutama, siis Tinni Othellos oli rohkem romantilist armastajat, hingelist õrnust ja isegi unistajat. See avaldus eriti stseenides Desdemonaga, mida arvustus hindas nähtavasti põhjendatult lavastuse paremateks stseenideks⁴. Othello-Tinni suhtumises Desdemonasse oli tohutut õrnust. Nagu Tinn ise on mär-

¹ E. Lemmiste, «Töö Shakespeare'iga provintsi laval» — «Teater» 1939, nr. 4, lk. 200.

² «Päevaleht» 1939, 7. veebruaril.

³ «Oma Maa» 1939, 7. veebruaril (V. Köpp).

⁴ Samas.

kinud, oli Desdemona armastus talle nagu «örn õiekene, mida kardad puudutada, et sealt tolmukübetki kaduma ei läheks»¹. Othello-Tinni suhtumises Desdemonasse oli seetõttu lõpmatu palju hellust, mis varieerus üha uuel ja uuel kujul.

Nii nagu Särevi Othello, nii elas ka Tinni Othello valusalt läbi pettumise Desdemonas. Kui Othello-Särev surus leegitseva tunde endas alla karastatud sõjamehe jõu ja karmusega, siis Tinni Othello puhul avaldusid kahtlustuse piinad suurema temperamendi ja dramaatilisusega.

Othello-Tinni õiglusenõue sundis teda karmi kohut mõistma Desdemona üle. Niipea aga kui ta sai teada oma raskest ja parandamatust eksitusest, tõusis ta kohtumõistjaks iseene üle. Nagu Tinn ise on väitnud, «sooritas tema Othello enesetapmise selle teadmise, et tema «mina» ei oma enam sellist väärtust, et ta võiks püstipäi elust läbi minna»². Kui Särev Ostuževi eeskujul püüdis tragöödia lõpus kõlama panna optimistlikku nooti, et Othello usk inimesse oli siiski võitjaks jäänud, siis selle motiivi esiletoomist taotles ka Tinn. Othello-Tinn võttis surma vastu nagu teenitud karistuse ja naeratusega läbi pisarate lõpetas ta oma kurva elutee pistoda löögiga südamesse³.

Teistest osatäitmistest õnnestusid suhteliselt paremini J. Otsa Jago ja T. Kuke Desdemona. J. Ots «lõi hea tüübi»⁴ Jagost kui salakavalast intriiganist. Otsa Jago ei tõusnud aga Othellole vääriliseks vastaseks kui inimene, kelle elutunnetus viib ta vastuollu Othelloga. T. Kuke Desdemona oli antud tütarlapselikult naiivse ja puhtana, mida näitleja tõi esile «üle ootuste hästi»⁵. Vähem õnnestus näitlejataril aga avada Desdemona sügavat kiindumust Othellosse ja seda põhjendada.

Kõnelusest E. Tinniga selgub, et «Ugala» lavastuses oli üsna teadlikult püütud lähtuda kahe erisuguse ellusuhtumise vastandamisest. Kahjuks ei ulatunud see aga pealtvaatajani terve rea puudujääkide tõttu näitlejate mängus. Rääkides Moskva Väikese Teatri mõjust «Ugala» lavastuses, tuleb selle all seega mõista peamiselt Othello kuju sügavamast avamist.

¹ E. Tinni suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 8. septembril 1948.

² Samas.

³ Samas.

⁴ «Oma Maa» 1939, 7. veebruaril (V. Kõpp).

⁵ Samas.

Kokkuvõttes võib ütelda, et aastaile 1934—1940 on iseloomulik Shakespeare'i «vananenuks» tunnistamine, niisamuti mitmete teatrite (Draamateater, «Vanemuine») loobumine Shakespeare'i lavastamisest või piirdumine üksnes komöödia-lavastustega, arvestades seejuures võimalusi, mida viimased pakkusid konkureerimiseks operetiga («Estonia»). Vastukaaluks Shakespeare'i «vananenuks» tunnistamisele ilmnis aastail 1934—1940 aga tugevamini kui kunagi varem realistlike lavakunstnike vastupanu sellele seisukohale. Selliseña tuleb hinnata Tallinna Töölis-teatri ja Viljandi «Ugala» lavastusi. Tuginemine nõukogude teatri eeskujule ja tähelepanu koondumine lavateoste sisulisele lahtimõtestamisele võimaldas luua siin terve rea häid osatõlgitsusi, nagu Särevi ja Tinni Othellod, Reiali Désdemona, Lindau mrs. Ford, Sooperi mrs. Page, Teetsovi Falstaff jt.

Niihästi Tallinna Töölis-teatri kui ka «Ugala» lavastusi tuleb käsitleda kui teerajajaid Shakespeare'i nõukogulikule tõlgitsemisele eesti teatris.

III. SHAKESPEARE'I-LAVASTUSED NÕUKOGUDE EESTI TEATRILAVAL

1. ESIMESEL NÕUKOGUDE AASTAL

Nõukogude korra taaskehtestamine 1940. a. tõi kaasa põhilise murrangu eesti kultuuriellu. Kunst ja kirjandus vabanesid nüüdsest peale kodanliku kunstipoliitika survest. Avanesid kõik võimalused realistliku kunsti ja kirjanduse täisjõulisele arengule ja õitsengule. «Kunsti, kirjanduse ning meie kultuuritegelaste ülesanne on nüüd vaid tõe teenida, tõe tuua heledasse valgusse, tõe kanda ilusana, puhtana kõige laiematesse rahvahulkadesse, kõiki nakatada austama tõe, et kõiki õpetada põlgama inimese kurnamist teise poolt, et kõiki juhtida ilu, aususe ja inimarmastava lätte juurde, et kõiki viia võitlusse parima ühiskonna — sotsialismi — teostamise eest,»¹ kirjutab J. Lauristin. Selle tõe teenimine sai ka eesti kirjanduse ja kunsti, sealhulgas ka teatrikunsti kõrgeks ülesandeks.

Nõukogude korra kehtestamisega kaasunud murrang eesti teatrielus avaldus eelkõige repertuaaris. Eesti teatrite repertuaarist kustutati tegelikkust moonutavad näidendid, tühised jandid ja pikantsed salongkomöödiad. Selle asemel pääsesid esmakordselt eesti teatrilavale sellised nõukogude dramaturgia väärtteosed, nagu Gorki «Vassa Želesnova» ja «Ema», Lavrenjovi «Murrang», Trenjovi «Ljubov Jarovaja», Korneitšuki «Laevastiku hukk», Furmanov-Lunini «Tšapajev», Rahmanovi «Rahutu vanadus» jt.

Teatrite repertuaari koostamine kõrgelt ideelistest, realistlikest lavateostest esitas ühtlasi uusi nõudeid näitlejaile. Kui eesti näitlejaskonna paremik oli aastakümnete kestel visalt kinni pidanud realistlikest traditsioonidest, siis moodustasid need realistliku kooliga näitlejad nüüd uue,

¹ «Viisnurk» 1940, nr. 1, lk. 7.

nõukogude teatri kollektiivi tuumiku. Selleks aga, et kujuneda täisväärtuslikuks nõukogude teatri kollektiiviks, oli tarvis omandada sotsialistliku realismi meetod. Oli tarvis muutuda «tagasihoidlikest näitlejaist nõukogude kodanikeks» — nagu iseloomustas Moskvini omal ajal vene teatris toimunud tsaariaegsete näitlejate-kaadrite ümberkasvamist nõukogude näitlejaks.

Kõik see ei saanud toimuda üleöö, vaid arenes pidevas ja pingerikkas töös marksistliku esteetika omandamisel ja sotsialistliku realismi meetodi rakendamisel praktilisse lavatöösse, lakkamatus võitluses formalistlike ja naturalistlike kunstiigandite vastu.

Alates esimesest nõukogude aastast (1940) on eesti teatrilaval olnud kaasaegse dramaturgia kõrval oluline koht klassikalisel pärandil. Klassikuist omakorda on olnud nõukogude eesti teatris üheks mängitavamaks autoriks Shakespeare. Erinevalt kodanlikul perioodil Shakespeare'ile osaks saanud halvustavast suhtumisest näeme nõukogude eesti teatrite lavastustes väsimatut ja pidevat püüet kõlama panna Shakespeare'i lavateoste humanistlikku sisu. Suurt abi on siin osutanud nõukogude teatriteadlaste uurimistööd ja vanemate liiduvabariikide näitlejate ja lavastajate eeskujud. Niisamuti on eesti näitlejate ja lavastajate tulemused Shakespeare'i lavastamisel vahelult seotud meie näitlejaskonna üldise arengu ja kasvuga. Eesti nõukogude teatri pingutused formalistlikest ja naturalistlikest igandeist vabanemiseks, järkjärguline sotsialistliku realismi meetodi üha teadlikum ja süvenenum omandamine kajastuvad suurelt osalt ka Shakespeare'i-lavastuste õnnestumistes.

Esimeseks Shakespeare'i-lavastuseks nõukogude eesti teatris oli 1940-ndal aastal «Estonias» lavale toodud «Tõrkosa taltsutus». Komöödia lavastas A. Särev, kes oli ajakirjanduse kaudu tuttav A. Popovi suurepärase «Tõrkosa taltsutuse» lavastusega (1935. a.) Moskva Punaarmee Keskteatris. Viimase mõjust A. Särevi lavastusse saab rääkida vaid väga piiratult. See avaldub peamiselt Katariina ja Petruccio vastastikuse armastuse esiletõstmises ja kummagi karakteri sügavamas avamises. Kui varemalt oli eesti teatris mängitud «Tõrkosa taltsutust» kui janti, mille sisuks oli kahe riiaka ja kangekaelse iseloomu «jõukatsumine», siis lähtus A. Särev oma lavastuses vastastikusest süvenevast armastusest. See kõlas alltekstina kõigis Katariina ja Petruccio vahelistes sõnalahingutes ja selle tõttu toimus muutus kummagi karakteris. Kuid märkigem ka põhilist erinevust A. Popovi ja A. Särevi kontseptsioonides. Ja nimelt — kui A. Popov lähtus sellest, et Katariina tõrkus ja Petruccio isekus pole tingitud nende karaktereid, vaid on kummaski esile kutsutud kaitsevahen-

dina ümbritseva keskkonna omakasupüüdlikkuse ja teeskluse vastu, siis lähtus A. Särev «Tõrksa taltsutusest» kui karakterikomöödiast. Kui A. Popovi lavastuse Katariinas ja Petruchios toimus näilikkuse asendumine tegelikkusega, siis «Estonia» lavastuses elasid nii Katariina kui Petruchio kumbki läbi ümbersünni.

Näitlejad K. Karm (Petruchio) ja M. Parikas (Katariina) töid «Estonia» lavastuses õnnestunult esile armastuse mõjul toimuva ümbersünni. Petruchio-Karm armus Katariinasse esimesest hetkest ja siitpeale oli Petruchio kõikide kõneluste, kärkimiste ja järeleandmatuste tõeliseks sisuks tema armastus Katariina vastu¹. «Petruchiot mängis Kaarel Karm ulja tarmukuse, meeldiva, peagu ürginimesliku mehisusega, mille varjul peitusid soojad südamlilikud jooned»², märgiti arvustuses. Nähes Petruchios inimest, kes erineb teistest oma julguse ja tahtekindluse poolest, armus Petruchiosse omakorda tõrges Katariina, keda mängis Marje Parikas väga temperamentselt ja sügava sisemise pingega «kokkupõrkeis Petruchioga ja... iseendaga»³. M. Parika Katariina tõrges iseloom ja taltsutamatu temperament kujunesid ilmselt ümber tema armastuse mõjul. «Marje Parikas tõi selle karakteri ümberkujunemise kõigiti märkimisväärse oskusega esile»⁴, märgiti arvustuses.

Lavastust iseloomustas hea ansamblimäng ja «otse imesteldav ja paljudele lava-autoritele kadestatav elurõõm, tükitegemise ettevõtlikkus, leidlikkus ja järjest uutesse vallatustesse sööstuv lust, mis hoovab sellest komöödiast»⁵. Häid osatäitmisi andsid veel P. Pinna Baptistana, H. Laur Grumiona, A. Eskola Lucentiona, A. Üksip Gremiona jt. Kriitikas tõsteti ühtlasi esile, et «realistliku mängulaadi rõhutamine oli lavastaja poolt teostatud täie kunstilise mõõdutundega...»⁶.

Hästi õnnestus M. Parikal Katariina kõne naise alandlikkusest viimases pildis. «Parika suus kõlas see tekst väga ilusasti, kuna tema Katariinas ei olnud orjastatud olekut ega enesealandamist. Seevastu säras ta silmis ennast ise taltsutanud ja end leidnud naise armastus, mis andis ta sõnadele kuldse sära»⁷.

¹ «Kommunist» 1940, 25. detsembril (W. Mettus).

² «Sirp ja Vasar» 1940, 22. detsembril.

³ «Kommunist», samas.

⁴ «Noorte Hääl» 1940, 24. detsembril.

⁵ «Rahva Hääl» 1940, 23. detsembril (ArA).

⁶ «Noorte Hääl», samas.

⁷ «Kommunist», samas.

«Tõrkosa taltsutusele» ei jõudnud järgneda teisi Shakespeare'i-lavastusi. Eesti NSV vallutamine fašistlike okupantide poolt tõi kaasa siinse kultuurielu halvamise. Sellest ei jäänud puutumata ka teater. Reper tuaari tungis taas läänest imporditud tühine ning labane jant. Teatri ülesandeks seati uuesti «lõbustada» pealtvaatajaid ja juhtida nende tähelepanu eemale tegeliku elu sündmustest ja teravatest vastuoludest.

Kui me aga leiame sellele vaatamata okupatsiooniaegsete teatrite repertuaaris terve rea klassikalavastusi, siis tuleb seda põhjendada eelkõige näitlejaskonna enese vastava initsiatiiviga. Nii näiteks tulid ka mõlemad Shakespeare'i komöödiad — «Nagu teile meeldib» (1942) ja «Kolmekuninga õhtu» e. «Mida soovite» (1943) — «Estonias» lavastamisele¹ A. Särevi ettepanekul. Selles klassika poole pöördumises avaldus meie lavakunstnike püüe mitte teenindada fašismi oma kunstiga.

2. SHAKESPEARE'I-LAVASTUSED PÄRAST SUURT ISAMAASÖDA

Eesti teatri areng võis jätkuda täie hooga alles 1944. a. sügisel, mil ENSV territoorium vabastati fašistlikest anastajaist. Väsimatu energiaga asusid nõukogude inimesed taastama sõjas hävinud teatrihooneid,

¹ Mainitud Shakespeare'i-lavastustest osutus õnnestunumaks «Nagu teile meeldib» (lavastaja A. Särev). Võrreldes seda aga komöödia varasema lavastusega «Estonias» — 1928. a. «Arm- ja narrimänguga» — osutub võrdlus viimatinimetatu kasuks. Nii näiteks märgiti arvustuses, et A. Särevil «ei olnud sellist küpset ja aastate jooksul kokkumänginud tähtsamais rolle kandvat kogumikku nagu toona Lauteril» («Maa Sõna» 1942, 3. novembril /ArA/). Kuid nagu Lauteri tollekordses lavastuses, nii oli ka A. Särevi peamine tähelepanu suunatud lavastuse hoogsusele ja tujuküllusele, tema renessanslikule elurõõmule ja idüllilisele armastusloole. Lavastuse parimateks osatäitmisteks olid M. Parika Rosalind, H. Lauri Proovikivi, A. Üksipi hertsog ja A. Randviiru, R. Nuude ja A. Lepa lamburitrio.

Põhiliselt samast lähtekohast kui «Nagu teile meeldib» oli antud ka teine Shakespeare'i-lavastus — «Kolmekuninga õhtu» (lavastaja A. Särev) —, jäädes eelmisest maha oma kunstiliselt teostuselt. Suurepärase kolmiku löid siin H. Laur sir Tobiasena, A. Üksip Fabianina ja M. Luts Mariana, korrates üldjoontes oma 1935. a. osatõlgitsusi. Neile liitus lavastuse ühe eredama kujuna R. Nuude sir Andreas.

uue innuga hakati rakendama sotsialistliku realismi meetodit loomingulises töös. Eesti teatrilaval kujunes uuesti keskseks kaasaegne nõukogude dramaturgia, kajastades nõukogude töötajatele lähedasi probleeme ja teemasid. Kaasaegse dramaturgia kõrval hakati osutama taas erilist tähelepanu klassikaliste teoste lavastamisele. Võtta üle kõik see väärtuslik, mida on loonud eelnenud ühiskondlikud formatsioonid, ja rakendada see nõukogude kunsti edasiehitamisele — nagu õpetab Lenin —, sai aluseks ka Shakespeare'i kui realistliku draamameistri kõrgele hindamisele ja korduvale lavastamisele nõukogude eesti teatrilaval. «Nõukogude aastail oleme võinud näha, et ei ole iganenud Shakespeare'i, Molière'i ega Goldonit, tuleb vaid lavastuses läheneda õigesti nende elutunnuse allikaile,»¹ rõhutati ajalehes «Sirp ja Vasar». Juba esimesel sõjajärgsel hooajal võtsid Shakespeare'i repertuaari kaks eesti suuremat teatrit — Riiklik Teater «Estonia» ja Riiklik Teater «Vanemuine».

Esimesena etendus komöödia «Tõrksa taltsutus» (1945), mille lavastas «Vanemuises» K. Aluoja. Lavastus ei õnnestunud, kuna lavastaja — otsides uusi teid Shakespeare'i sisu edasiandmiseks — kaldus vulgariseerimisse. See avaldus eelkõige Petruccio kuju tõlgitsemises. Nähes Petruccio areneva kapitalismi esindajat, kujutas lavastaja teda varaahne inimesena, kes näeb Katariinas üksnes rikat pruuti ja püüab end viimase üle maksma panna. Lavastaja kavatsus oli näidata Petruccio ebasümpaatse, egoistliku inimesena. Selleks oli rõhutatud Petruccio toorest suhtumist teenreisse. Teenrite sõbralik suhtumine Petrucciole oli tõlgitsetud aga, lavastaja enese sõnade järgi², nende pugemisenä isanda ees. Niisamuti olid eriti esile tõstetud ja alla kriipsutatud need repliigid, kus Petruccio räägib rikkusest. Tema närudes pulmatulek oli kujutatud poosina, selleks et end huvitavaks teha.

Lavastaja ekslikku tõlgitsust Petruccio kuju lahendamisel tasandas mõnevõrra näitleja I. Tammuri mäng. «Petruccio kujunes Tammuri tõlgenduses väga uljaks, väga kainelt maakamaras kindlalt kinni noormeheks, kelle taltsutamismeetodite ürgsus vallandas saalis naeruprahvatusi»³, iseloomustati Petruccio arvustuses. Lavastaja enese hinnangu järgi mõjus Tammuri Petruccio sümpaatsemalt, kui see oli mõeldud lavastaja poolt.

¹ «Sirp ja Vasar» 1947, 15. veebruaril. R. Rannes.

² K. Aluoja suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 11. novembril 1948.

³ «Sirp ja Vasar» 1945, 20. oktoobril.

Sest vaatamata praalimistele, isekusele ja paigutisele toorusele, mõjus Tammuri Petruccio pigem energilise ning ettevõtliku noormehena, kes katsub meeeldi jõudu raskustega, kui rahaahnusest rikutud inimesega. Kuid kõigest hoolimata ei suutnud näitleja tõlgitsus vältida lavastuse põhilist viltuminekut.

Vähem pretensioone oli Katariina tõlgitsemise puhul, keda L. Aru mängis «ilusasti riakana, jonnakana ja salvavana»¹. Katariina oli kujutatud siira, ausa ning tahtekindla inimesena, kelle tõrksus on esile kutsutud kaitsevahendina isa omavoli vastu. Põhiliselt õiged olid ka Baptista (A. Toiger) ja Bianca (E. Vahur) kujud. Baptista oli tõlgitsetud raha- ja varanduseahne inimesena, kes on valmis oma tütreid rikastele kosilastele maha kupeldama. Bianca teeseldud leebuse tagant, vastu pidiselt Katariinale, tuli esile «valitsemishimuline ja oma mehele kuulmata»² naine.

Hoopiski õnnestunumaks kui «Vanemuise» «Tõrkosa taltsutus» osutus samal aastal (1945) «Estonias» ettekandele tulnud «Hamlet» (lavastaja A. Särev). Loominguliste saavutustena tuleb eriti esile tõsta K. Karmi Hamletit ja H. Lauri Poloniust.

Erinevalt Altermanni romantilisest, oma nooruseideaalidest unistavast Hamletist ja Lauteri erksa mõistusega, juurdlevast noorukist, astus Hamlet-Karm lavale elujõulise ja ettevõtliku inimesena. Ta pole enam nooruk (Karm mängis Hamletit keskealisena), ta on näinud elus nii mõndagi ja see on teda sügavalt mõtlema pannud. Ta on kohanud sulisid ausate rüüs, on õppinud maski maha kiskuma ebaõigluselt ja sellele näkku vaatama. Aja jooksul on temas kristalliseerunud kaks põhilist tunnet — armastus ausa, lihtsa inimese vastu ja põlgus teda ümbritseva valelikkuse, julmuse ja alatuse vastu. Hamlet-Karm mõistab, et midagi on mäda teda ümbritsevas keskkonnas. See sunnib teda väljapääsu otsima, äratav Hamletis tõe ja õigluse eest võitleja ning kujundab tema humanistliku maailmavaate.

Kui Altermanni iseloomustas nooruseägedus ja äärmine tundlikkus, Lauterit terane, juurdlev mõistus ja skeptitsismi langemine, Põtra pessimism ja sarkasm, siis Karmi Hamletit tuleks iseloomustada kõigepealt kui elujaatavat ja teovõimelist inimest. Kui meenutada, et Buttertoni³ Ham-

¹ «Sirp ja Vasar» 1945, 20. oktoobril.

² Samas.

³ Thomas Butterton (1635—1710) oli omaaegne kuulus inglise näitleja, kes jätkas oma mängus Shakespeare'i-aegse «Globuse» teatri traditsioone.

letit iseloomustati kui «paljutõttavat elavaloomulist ja ettevõtlikku noorukit»¹, siis kahtlemata on eesti Hamletitest sellele kõige lähem Karmi Hamlet.

Hamlet-Karmi ei hoidnud tegutsemast tagasi tahtejõuetus, vaid tema arutlev mõistus. Armastus kadunud isa vastu sundis teda mõõka haarama, kuid küsimus — kas ma toimin õieti? — hoidis teda tagasi. Süüdlast oli tarvis õiglaselt karistada. Selleks oli Hamlet-Karmil vaja kinnitust isa sõnadele, oli tarvis korraldada «hiirelõksu»-stseen. Ta elas iga ergukiuga kaasa «hiirelõksu» ettekandele ja võttis juubeldushüüdega vastu kuningat reetva etenduse katkestamise. Tõde oli selgunud!

Pärast «hiirelõksu»-stseeni käitus Hamlet-Karm väga otsusekindlalt. «Hamlet-Karm tõuseb võitlejaks», kirjutab arvustaja S. Levin, jätkates: «Tema eesmärk on selge. Mitte kättemaks surma eest, vaid kurjategija karistamine, tõe ja õigluse taas jaluleseadmine kujuneb tema ülesandeks»². Hamlet-Karmi võitlus laienes isa surma karistamiselt võitluseks parema inimese ja õiglasema ellusuhtumise eest üldse. Hamleti kui humanismi nimel võitleja teema kõlas seetõttu Karmi tõlgitsuses väga tugevalt.

Karmi Hamleti puhul vajab eriti esiletõstmist tragöödia lõpu mängimine. Tema surm oli teovõimsa, mehise ja suure südamega inimese surm. Kui Hamlet-Karm palus Horatit jutustada sündinud kurvast juhtumist järeltulevatele põlvedele, siis kajas selles suur usk tulevikku. Usk sellesse, et kord viiakse lõpule tema poolelijäänud võitlus. Hamlet-Karm suri võitjana, pilk suunatud kaugesse tulevikku.



I. Tammur Petruchiona ja L. Aru Katariinana

¹ «История английской литературы», Москва-Ленинград, 1954, стр. 41.

² «Советская Эстония» 1945, 9. декабря (С. Левин).

Karmi mängus domineeris eelkõige siiras ning jõuline tunne, avaldu- des kõige hea ning ausa kirglikus pooldamises ja ümbritseva ülekohtu halastamatus hukkamõistmises. Suhteliselt vähem õnnestus Karmil Ham- leti kui humanisti-mõtleva, kui oma aja haritud, suurte vaimsete võime- tega inimese kujutamine.

Karmi Hamleti kõrval oli üheks õnnestunumaks kujuk Hugo Lauri Polonius. «See kaval ja sahkerdaja kojaülem oli näitleja poolt välja joo- nistatud suure inimliku soojusega ja usutavusega»¹, märkis arvustaja H. Lumet. Me tunnetasime Lauri Poloniuses inimest, kes on liikunud aastakümneid õukonnas ja on omandanud elutarkuse, mis õpetab, et elus edasijõudmiseks tuleb osata inimeste meelepäralt olla. Laur andis väga ilmekalt edasi seda Poloniuse «oskust» inimestesse suhtuda. Lauri Polonius oli oma aja laps, kes teab, et «elus on olemas rikkus, austus, kuulsus, mait- sev söögilaud, pehme voodi, rahulik uni, sohielu, võrgutamine»², kuid kes ei tea, et on olemas südametunnistus, ausus ja õiglus. See ongi põhjuseks, miks see muidu auväärne ja elutark õukondlane ei oska leida ühist keelt Hamletiga ja satub naeruväärsesse olukorda.

Karmi ja Lauri silmapaistvate osatäitmiste kõrval jäid suhteliselt nõrgemaks ülejäänud kujude tõlgitsused. Niisamuti ei läinud lavastajal korda küllaldase selgusega iseloomustada ja elavaks muuta seda kesk- konda, mille vastu on suunatud Hamleti võitlus.

Väärtusliku tulemusena tuleb aga käesolevas lavastuses esile tõsta kunstnike V. Haasi (dekoratsioonid) ja N. Mei (kostüümid) tööd. Tragöö- dia oli siin esmakordselt meie laval üle viidud Taanisse, mille tegevus- paigad ja riietus olid kunstnike poolt tabavalt edasi antud.

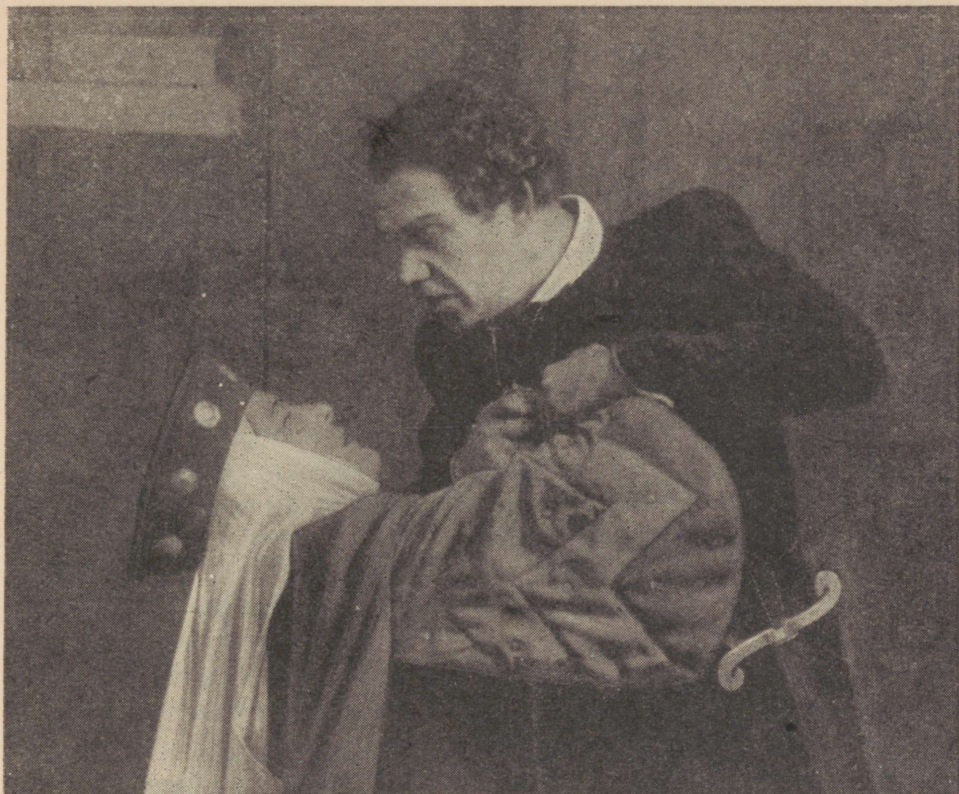
Paralleelselt Riikliku Teatri «Estoniaga» oli asunud Shakespeare'i lavastama Tallinna Riiklik Draamateater, kes tõi mõni nädal pärast «Hamleti» esietendust lavale «Kuningas Leari» (1945).

Lavastaja L. Kalmet oli püüdnud siin lahti ütelda tragöödia lavasta- misest perekonnatragöödiana. Ta lähtus sellest, et «Lear algab tragöödiat mitte kui mingisugune muinasjutu-kuningas olematust riigist, vaid kui täiesti reaalne keskaegne valitseja»³. Süнге keskaeg on see, mis põhjustab Leari tragöödia, mitte aga juhuslikud perekondlikud vahekorrad. Tragöödia idee avaldub seejuures Leari kui keskaegse kuninga ümbersünni teemas.

¹ «Õhtuleht» 1945, 5. detsembril (H. Lumet).

² В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Москва, 1948, стр. 341.

³ Riikliku Draamateatri kavaleht 1945. a.



M. Luts Gertrudina ja K. Karm Hamletina

«Leari teema on — kuninga surm ja inimese sünd»¹, märgib L. Kalmet oma lavastuse lähtekohta².

Lähtudes põhiliselt õigest kontseptsioonist, ei suutnud lavastaja kõiki oma kavatsusi edukalt realiseerida. Kuigi Kalmeti taotluseks oli kujutada Learis «täiesti reaalselt keskaegset valitsejat», osutus lavastuse üheks nõrgemaks küljeks nii Leari kui ka teiste osaliste vähene seos ajaloolise olustikuga. Lavastuses ei tõusnud küllaldaselt esile aeg ning ühiskond, mis oli kivistanud inimeste südamed ja muutnud nad võimuahneteks. Selle tagajärjeks oli, et lavastus mõjus peamiselt oma loomult heade ning halbade inimeste vastandamisena, ilma et pealtvaatajani oleks ulatunud sünge ning julm keskaeg.

¹ Riikliku Draamateatri kavaleht 1945. a.

² L. Kalmet jälgis G. Kozintsevi lavastuse seisukohti (Gorki nim. Süures Draamateatris 1941. a.).

Seoses eelnevaga ei õnnestunud J. Kaljola luua veenvat kuju kesk-aegsest kuningast, mistõttu «kuninga surma ja inimese sünni» teema ei hakanud kõlama. J. Kaljola mängus oli pearõhk pööratud õnnetu, oma tütreis pettunud isa draamale. «Isa ja inimese kannatused, tema jõuetu, kuid tormine protest — kõik see oli leidnud Kaljola mängus meisterliku interpreteerimise»¹, kirjutab oma arvustuses S. Kulap. Kuid Lear-Kaljola kannatused ja pettumused ei ulatunud vanade tõekspidamiste kokkuvarisemiseni ja uue maailmatunnetamise tekkimiseni. Sellele aitas kaasa Leari tähtsama monoloogi väljakärpimine (IV vaatuses, 6. pildis), kus ta ütleb: «Katkiste räbalate läbi paistab välja väiksemgi patt. Riided ja karusnahad katavad kõik. Riieta patt kullasse ja seaduse tugev piik murdub selle vastu, riieta ta räbalaisse — kääbus torkab ta läbi õlekõrrega.»

Lavastuse õnnestunumate kujude hulka võib arvata V. Ratassepa Kenti, O. Ungvere Cordeliat ja O. Põlla Edmundit. Lavastuse üldist kaalu vähendas aga narri kuju ebaõnnestumine. A. Meringu narr piirdus peamiselt ülesandega lõbustada oma käskijat, jättes seejuures avamata selle Shakespeare'i «kibeda narri» mõttemaailma.

«Shakespeare'i «Leari» teema on sügavam kui Draamateatri «Leari» oma»², kirjutab S. Kulap oma arvustuses. Kahtlemata on tal seda väites õigus. Tallinna Riikliku Draamateatri lavastuses ei kõlanud tragöödia sügavalt-humanistlik mõte sellise täiejõulisusega, nagu seda oleks võinud oodata vastavalt lavastaja poolt antud kontseptsioonile.

Võrreldes varemate, kodanlikul perioodil ja enne seda toimunud «Kuningas Leari» lavastustega, on 1945. a. lavastus vaieldamatuks edusammuks. Kuid pole ka kahtlust, et «Kuningas Leari» täisväärtuslik lavastus on nõukogude eesti teatris veel tulemata.

Nii oma ideeliselt lahtimõtestuselt kui kunstiliselt teostuselt olid nõrgemad kolm järgmist Shakespeare'i lavastust: «Vanemuises» lavastatud «Suveöö unenägu» (1947) ja «Windsori lõbusad naised» (1948) ning Viljandi «Ugalas» lavastatud «Windsori lõbusad naised» (1947).

I. Tammur, kes lavastas «S u v e ö ö u n e n ä o», ei lähtunud komöödia põhilisest teemast, vaid seadis keskseks jumalate väljanaermise Pucki vempude kaudu. I. Tammur käsitles kogu komöödiat kui unenägu ja oli selle allakriipsutamiseks lisanud proloogi ja epilooigi. Vastavalt sellele algas lavastus stseeniga Mühkami kodus. «Vallatuste meister Puck tuleb siit sellal valitseva rahvakombe kohaselt talle varutud koorekaussi otsima ning uinutab Mühkami magama, et viia ta kaasa unenäoriiki, kust

¹ «Noorte Hääl» 1945, 26. detsembril (S. Kulap).

² Samas.



A. Mering Narrina ja J. Kaljola kuningas Learina

ta Mühkami lavateose lõppedes jällegi reaalmailma tagasi toob»¹, kommenteeritakse kavalehel. Lavastuste unenäolisust oli püütud edasi anda ka näitlejate mängus ja dekoratsioonis, mis viis komöödia eemale realistlikust tõlgitsusest. «Selle asemel, et teost realistlikult lahti mõtestada, õigustasin ma vääriti värsilist paatost, formalistlikku lavapilti (Ateena kujutamisel — lage lava ja suur sammas keset seda) ja unenäolisuse erilist allakriipsutamist,»² on I. Tammur ise hiljem kriitiliselt hinnanud oma lavastust. Lavastaja poolt antud põhiliselt väär tõlgitsus tingis lavastuse ebaõnnestumise.

Kummagi «Windsori lõbusate naiste» lavastuse puuduseks oli vähene side ajaloolis-konkreetses keskkonnaga, milles toimub komöödia tegevus. Falstaffi kui ka teiste Windsori elanike kujudes domineerisid peamiselt üksikud iseloomujooned. Nii näiteks oli «Ugala» Falstaffis (A. Niine) rõhutatud rahaahnust ja omakasupüüdlikkust, mis oli ühtlasi aluseks tema «armastuse» ärkamisele Windsori naiste vastu. «Vanemuise»

¹ «Vanemuise» kavaleht, 1947. a.

² I. Tammuri suusõnalisil andmeil, üles kirjutatud käesoleva töö autori poolt 2. aprillil 1947.

laval mõjus Falstaff (A. Mälton) mugava, nii söögi kui naiste suhtes apla veidrikuna. Falstaffile kui ühelt poolt manduvale feodaalile ja teiselt poolt renessansiajastusse kuuluvale inimesele iseloomulikud jooned olid aga nõrgalt välja toodud.

Viljandi «Ugala» «Windsori lõbusad naised» omab tähtsust kui esimene vabaõhuetendusena ettekantud Shakespeare'i-lavastus. «Windsori lõbusad naised» kanti nimelt ette Viljandis maakondlikul laulupäeval, mida jälgis üle 6000 inimese. Rohket pealtvaatajaskonda leidis komöödia samuti järgmistel vabaõhuetendustel Viljandis ja Põltsamaal¹. Vabaõhuetenduste kõrval mängiti komöödiat ka «Ugala» teatrimajas.

A. Särevi kui Shakespeare'i lavastaja töös oli ilmseks sammuks edasi 1949. a. RT «Estonias» lavastatud «Othello». Nagu oma varemases lavastuses, nii lähtus A. Särev selgi korral «Othellost» kui petetud usalduse tragöödiast. Põhiline erinevus seisnes aga selles, et kui 1936. a. lavastuses oli näidatud Othello usalduse kurjasti tarvitamist Jago poolt kitsalt isiklikul pinnal, siis oma 1949. a. lavastuses püüdis A. Särev põhjendada seda kahe erineva ellusuhtumise kokkupõrkega. Ühele poole asetus aus ning õilsameelne Othello, teisele poole oma «kaasaja laps», makjavellistlik Jago, niisamuti aga Veneetsia omakasupüüdlik ning võimuahne valitsejaskond. Kahjuks ei läinud lavastajal korda oma kavatsust täielikult teostada. See oli tingitud üksikute osatäitjate mitteküllaldasest õnnestumisest.

Seda tuleb ütelda eelkõige K. Karmi Othello kohta. Karm ei suutnud avada oma mängus Othello mõttemaailma, näidata teda suure südame ja targa mõistusega inimesena. Nagu Hamleti puhul, nii domineeris ka tema Othellos jõuline ja ohjeldamatu tunne. Õnnestunumaiks õsutusid need etteasted, kus Othello-Karmi mängu kandis suur ning kõike endasse mattev armastus Desdemona vastu (näiteks teise vaatuse algus). Kuna aga Karmi Othellos jäi puudu avara mõttemaailmaga inimesest, kelle usk inimesse ja sellest tulenev tohutu usaldus põhinevad tema elutunnetusel, siis ei tekkinud Othello-Karmis sügavat konflikti tema veendumuse ja ärkava kiivuse vahel. Othello üle tõusis kiiresti võitjaks mässav ning lee-gitsev armukadedus. Selle tagajärjeks oli, et Karmi mängus taandus usalduse tragöödia ja võttis maad armukadeduse tragöödia.

Oma lahenduselt lähem targale, õilsale ja usaldavale Othellole oli A. Lauteri tõlgitsus. Võrreldes Othelloga, mille Lauter oli loonud veerand

¹ Põltsamaal anti etendus päise päeva ajal. Näitlejate mäng kujuteldavas pimeduses (viimases vaatuses) leidis pealtvaatajaskonna poolt elavat reageerimist. Lavale oli tegevusaja märkimiseks üles riputatud plakat «kottpime öö».

sajandit tagasi (1924. a.), oli see täiesti uus kuju. See oli suursugune väejuht, kes seisab nii moraalselt kui südametunnistuselt teistest peajao võrra kõrgemal. Võrreldes K. Karmi Othelloga oli A. Lauteri Othello tagasihoidlikum ja tasakaalukam. Lauteri Othello pole elus üksnes palju näinud, vaid ta on ka palju mõtelnud. Kui Karmi Othello senati-monoloogis domineeris näiteks sõjamehe karmus, kes vaatab halletsusetat tagasi kõigile läbielatud raskustele, siis kõlas Lauteri Othello jutustus senatis pigem kõnelusena iseendaga. Tundus, nagu kerkiksid Othellol uuesti silme ette läbielatud raskused: alatus, ülekohus ja vägivald, millega tal oli tulnud elus kokku puutuda. Erinevalt Karmi tõlgitusest tõi Lauter algusest peale kaasa Othello üksinduse motiivi: mustanahaline, õilsameelne Othello ei sobi Veneetsia võimukandjate hulka ei oma nahavärvuse ega oma ausa ellusuhtumise poolest. Armastades Desdemonat nägi Othello temas ühtlasi oma parimat sõpra, inimest, keda ta asetab teistest kõrgemale.



K. Karm Othellona

Othello-Lauter oli hoopis vähem vastuvõtlik Jago mürgile kui Othello-Karm. Lauteri Othello usk inimesesse ja lootus, et Jago eksib, andsid talle jõudu viimasele vastu panna kuni taskurätiku-stseenini. Tundes enda käes Desdemonat taskurätikut, valdas Othello-Lauterit hetkeks piiritu, kõiki tema piinavaid kõhklusid lõpetav rõõm. Ta hingas sügavalt, kuid — juba järgmisel hetkel purunes kõik tema ümber. Sellest peale kandis järgnevat stseeni sügav valu, mida Lauter tõi esile jõulise tragismiga. Suure meisterlikkusega oli Lauteri poolt esitatud viimase vaatuse etteaste küünlaga. Othello-Lauteri nägu näis küünlavalgel värvituna ja vanana. Tema käik oli väsinud, raske. Süda tõrgub, kuid südametunnistus käsib. Ja dialoogina südametunnistuse ja südametunnistuse vahel kõlaski Othello monoloog: «Nii nõuab süü...»

Võib ütelda, et Lauteril õnnestus hästi avada Othello mõttemaailma. Võrreldes Karmi osatõlgitsusega, ei saavutanud Lauter aga sellist tunnete gigantsust, nagu see oli omane Karmile nii tema armuõnnes kui armukadeduseraevus.

Lavastuse üheks õnnestunumaks kujukaks oli A. Eskola Jago. See oli ennekõike arukas, osava mõistusega, koguni andekas inimene. Raha- ja võimuahnus, makjavellism ja kapitalistliku ühiskonna arenguga kaasuv hundimoraal oli see, mille teenistusse rakendas Jago-Eskola nii oma füüsilised kui vaimsed võimed. Jago-Eskola eesmärgiks oli kõrvaldada Othello ja tõusta ise tema asemele. Othello polnud Jago-Eskolale mitte üksnes lihtsalt karjääril eesseisvaks isikuks, vaid ta tunnetas Othellos inimest, kes oli talle vastane nii oma ellusuhtumiselt kui moraalilt. Jago-Eskola mõistis, et pole kerge tasakaalust välja viia ausat ja usaldavat Othellot, kellele on võõrad kergesti leekivõtvad armukadedusepuhangud. Seepärast töötas Jago-Eskola mõte väga pingeliselt, järjekindlalt, selleks et Othellot oma püünistesse saada. Jago-Eskola monoloogid kõlasid nagu sõnastatud mõtted. Väga tugevalt mängis Eskola III vaatuses, 3. pildis, kus ta pani mängu kogu oma osavuse ja mõistusejõu, selleks et Othellot tasakaalust välja viia.

Lavastuse teine Jago — R. Tarmo — andis üldiselt õnnestunud tõlgitsuse, kuid ei toonud niivõrd selgelt esile Jago elutunnetuslikku külge.

Othello ja Jago kujude kõrval oli ka Desdemona osal kaks tõlgitsejat — A. Talvi ja H. Viisimaa. A. Talvi tõlgitsuse tugevamaks küljeks oli oma armastusele ja usaldusele kuni lõpuni truuks jääv, H. Viisimaa mängus aga õnnelikult armastav ja julgelt Othelloga saatust jagav Desdemona. Kui A. Talvi andis oma parima stseenis Emiliaga enne magaminekut (V v., 3. pilt), siis oli H. Viisimaa eriti meeldejääv senatistseenis ja Othelloga Küprosel kohtumise stseenis.

Teistest osalistest tuleks märkida K. Välbe Emiliat ja H. Lauri Brabantiot. Neist K. Välbe mängis väga jõuliselt viimase vaatuse viimases pildis. Brabantio oli kujutatud Lauri poolt lugupeetud ja iseenesest lugupeetava senaatorina, kes on harjunud, et tema korraldused on teistele käsuks. Rassilised eelarvamused, jõukus, võimuiha on need, mis on kalgistanud Brabantio südame.

Kahe erisuguse elutunnetuse, kahesuguse mõttemaailma kokkupõrget vähendas lavastuses oluliselt Veneetsia keskkonna ebaõnnestunud kujutamine. Seda tuleb ütelda eelkõige senatistseeni kohta. Siin polnud tunda istungi erakordsust, sõjaärevust ja õist aega, mis kõik aitab motiveerida senaatorite ja doodži suhtumist Othellosse. Senaatorid ja doodž olid ilmetud ning väheveenvad.



A. Eskola Jagona

Kuigi 1949. a. lavastust ei saa pidada tervenisti õnnestunuks, oli siin ometigi terve rida õigesti mõistetud ja kõrgel kunstilisel tasemel esitatud kujusid, mis õigustavad meid seda hindama eesti teatri parimaks «Othello»-lavastuseks.

Samal aastal (1949) lavastas Pärnu «Endla» teater «Tõrksa taltsutuse» ja Eesti Riikliku Teatriinstituudi lõpetajad esitasid oma lõputööna «Mida soovite»¹.

«Tõrksa taltsutuse» lavastas I. Tammur, kes oli mänginud «Vanemuise» 1945. a. lavastuses Petruccio osa. Suhtudes kriitiliselt varemisse «Tõrksa taltsutuse» lavastusse kui ka oma katsetusse «Suveöö».

¹ Teatriinstituudi lõpetajad suunati tööle Lõuna-Eesti teatrisse, kus nad kordasid oma repertuaaris mainitud lavastust.

unenäoga», andis I. Tammur sel korral üksikasjaliselt läbimõeldud, ter-
vikliku lavastuse. Juhtmõttena kõlas siin — inimesi ei tule hinnata selle
järgi, millistena nad meile esimesel hetkel näivad, vaid selle järgi, milli-
sed nad tegelikult on. Tõrksast ja kapriisest Katariinast, keda mängis
hoogsalt, temperamentselt ja leidlikult L. Laats, koorus tegevustiku kes-
tel esile oma tundeis aus, sügavalt armastav naine. I. Tammuri mehise
Petruccio karmuse ja isekuse varjus peitus aga nii teos kui tundeis tõtt
hindav inimene.

Katariina tõrksus ei mõjunud Laatsi tõlgitsuses üksnes karakterijoo-
nena, vaid selles oli tunda ühtlasi tütre enesekaitset isa vastu, kes tahtis
teda võimalikult soodsamalt mehele panna. Petruccio äratas Katariinas
enda vastu huvi kui seniseist täiesti erinev kosilane. Katariina-Laats tun-
netas temas inimest, kellele on samuti vastumeelne ja vastik teda ümbrit-
sev teesklus, rahaahnus ja toredusjanu. Väga ilmekalt andis L. Laats
edasi Katariina armumise kohtumisel Petruccioga (II v., 1. p.). Armu-
mine oli vastastikune ja süvenes igas uues etteastes, kõlades põhitoonina
kaasa kõigis jõukatsumistes ja riidudes.

Nii Katariina-Laats kui Petruccio-Tammur olid kujutatud inimestena,
kes võitlevad siira tunde ning ausa käitumise eest. Eriti teravalt tõi selle
esile Tammur pulmastseenis. Petruccio räbalates pulma ilmumine ei olnud
siin rakendatud niivõrd Katariina «taltsutamise» teenistusse, kuivõrd
sellest kajas protest keskkonnale, milles kasuahnus, autus ja libekeelsus
varjasid end välise uhkuse ja toreduse taha. Petruccio-Tammuri ütlemine,
et Katariina tuli talle, mitte tema riietele, kujunes kogu selle etteaste
tegelikuks sisuks ja kinnitas lavastuse juhtmõtet, et inimest saab
hinnata ainult tema sisemiste väärtuste, mitte riiete ega välimuse
järgi.

Veenvalt kõlas Katariina-Laatsi lõpumonoloog. See oli kõneldud
sügava armastusega Petruccio vastu. Katariina-Laats mõjus siin aruka
ning teistest peajagu kõrgemal seisva naisena. Monoloog kujunes
tema armastuse kinnituseks ja oli sellisena siira inimliku tunde trium-
fiks.

Katariina ja Petruccio põhiliselt õnnestunud kujude kõrval tuleb hin-
davalt alla kriipsutada lavastaja hoolikat ning tähelepanelikku tööd kõr-
valkujudega. I. Tammur oli lähtunud siin seisukohast, et Shakespeare'il
pole esimese- ega teisejärgulise tähtsusega kujusid, vaid et Shakespeare'i
kujud on kõik võrdselt elavad inimesed, erinedes omavahel üksnes selle
poolest, et autor näitab ühtesid rohkem ja teisi vähem. Selline lähtekoht
(suurepäraseks eeskujuks oli siin A. Popovi lavastus Moskva Punaarmee

I. Taarna Violana ja
H. Haravee Orsinona



Keskteatris) andis lavastuses terve rea huvitavaid teenrite kujusid (näit. Petruccio teenrid). Nende lihtsate inimeste elurõõm hõlmas kogu lavastust.

Kuna «Tõrksa taltsutuse» osalisteks olid enamasti noored näitlejad, siis tulenesid lavastuse puudused peamiselt vajakajäämistest kunsti-meisterlikkuses. Õigesti mõistetud sisu ei leidnud alati küllalt õnnestunud vormi.

Värskeks ja terviklikuks lavastuseks kujunes Riikliku Teatriinstituudi lõpetajate poolt ette kantud «Mida soovite» (1949. a. kevadel). Lavastuse (P. Põldroos) üheks tugevamaks küljeks oli hästi tabatud renessanslik elurõõm, mille pinnal toimus puritaanluse väljanaermine. Toreda kolmiku löid siin J. Järvet sir Andreasena, P. Kannuluik sir Tobiasena ja G. Kilgas Fabianina. Sir Tobias ja sir Andreas olid kujutatud aadlikena, kelles on surnud seisuslikest eelarvamusist kinnipidav feodaal ja on ärganud uue ajastu ülemeelik ja elu nautiv inimene. Oma ülbuses lühinägeliku, iseenesest kramplikult lugupidava ja vagatseva puritaanlase — Malvolio — kuju andis veenvalt V. Himbeck. Üheks lavastuse silmapaistvamaks stseeniks oli kirjalugemise-stseen. Siin pörkasid vastamisi kaks erisugust elutunnetust — ühelt poolt renessanss oma elujäätuse ja elujanuga, teiselt poolt kõike elavat halvav, sageli ise võltskestas esinev puritaanlus.

Viola võitlus oma õnne eest liitus üldisse, lavastuses hästi tabatud renessansiõhkkonda. Tubli saavutusena väärib siin esiletõstmist I. Taarna energiline ja vapper Cesario-Viola.

Nagu eelmises lavastuses, nii avaldusid sellegi lavastuse peamised puudused kunstimeisterlikkuse mitteküllaldases valdamises.

1949. a. suvel oli märkimisväärseks sündmuseks «Hamleti» esitamine vabaõhuetendusena Kadrioru laululaval. «Hamlet» kanti ette «Estonia» teatri 1945. a. lavastuses (ka samas koosseisus), mis oli kohandatud vabaõhulavale. Tähelepanelikult ja sügava huviga elasid tuhanded pealtvaatajad (kahel etendusõhtul oli kokku üle viie tuhande pealtvaataja) kaasa Hamleti traagilisele saatusele.

Sõjajärgse perioodi esimese viie aasta (1945—1950) kestel etendunud Shakespeare'i-lavastused kõnelevad meile niihästi edusammudest ning õnnestumistest kui ka tehtud vigadest ning eksikäikudest. Võrreldes kodanliku perioodi lavastustega süvenes Shakespeare'i lavateoste ideeline lahtimõtestamine, elulise ja kunstilise tõe kõrvale tuli sotsiaalne tõde. Selle eelduseks omakorda oli, et meie näitlejad hakkasid osutama hoopiski suuremat tähelepanu selle ühiskondlik-ajaloolise keskkonna tundmaõppimisele, milles elavad ning tegutsevad Shakespeare'i inimesed. Pidurdavalt mõjus Shakespeare'i lavastamisse aga ühelt poolt formalistlike, teiselt poolt vulgaarsotsioloogiliste tendentside esinemine meie kunstis ja kirjanduses, mis ei jätnud puutumata ka suure draamameistri lavateoste esitamisi. Kui kodanlikust teatrist ebasoovitava pärandina kaasa toodud formalistlikud mõjud olid peamiselt tõkestuseks lavateose sotsiaalse tõe avamisel, siis vulgaarsotsioloogiliste tendentside «teeneks» tuleb pidada Shakespeare'i lavastamisega seotud vormiküsimuste peaaegu täielikku ignoreerimist. Kui pärast 1949. aastat ei lavastatud kolme aasta kestel ühtki Shakespeare'i lavateost, siis, kahtlemata, oli siingi oma osa vulgaarsetel seisukohtadel, mis levisid neil aastail eriti intensiivselt ja mille järgi omistati Shakespeare'i lavastamisele vaid mitmendajärgulist tähtsust.

Järgmine Shakespeare'i-lavastus leidis aset 1952. a. kevadel. Tallinna Riikliku Draamateatri kollektiiv tõi P. Põldroosi juhtimisel lavale komöödia «Nagu teile meeldib». Lavastus ei õnnestunud tervikuna, kuid sisaldas mitmeid häid osatäitmisi. Silmapaistvaks saavutuseks oli ennekõike H. Lauri «täiesti šekspiirlik narr Proovikivi, kes parodeerib ja naerab välja oma ajastut»¹. Noore näitleja loomunguna oli hinnatav I. Taarna Rosalind, renessansiajastu haritud ja arukas naine, kelle teravad naljad ja torked olid suunatud vana aja, vana maailma, vana elu-

¹ G. Kozintsevi sõnavõtt ENSV Teatriühingu arutluskoosolekul, 1952, protokoll nr. 3.



Steen 1952. a. «Nagu teile meeldib» lavastusest V. Kingissepa nimelises TR Draamateatris

tunnetuse vastu¹. Lavastuses oli hästi korda läinud tabada komöödia poeetilist mõtet, lürismi, teatava piirini muinasjutupärast unistuslikkust, humanismi-illuusione².

Lavastuse üheks oluliseks puuduseks oli pagulaste väheveenev kujutamine metsapiltides. «Me ei taju, et Ardenni metsa kogunenud ja ühte kasvav pagulaste pere ei kavatse eluajaks jääda metsa, vaid kogub jõudu otsustavaks võitluseks elu ümberkorraldamise eest hertsogiriigis. Seega muutub lavastuse teine osa vaid jutustuseks Rosalindi ja Orlando armastusest»³, kirjutati arvustuses. Nõrgalt pääses lavastuses mõjule ka kontrast lossi ja metsa vahel. Hertsogi loss peaks hoopis rohkem tekitama sünguse, aheldatuse, elu ebaloomulikkuse tunnet, kuna loss on kõige halva keskuseks otse vastandina metsale — märgiti ENSV Teatriühingus toimunud arutluskoosolekul.

¹ G. Kozintsevi sõnavõtt ENSV Teatriühing arutluskoosolekul, 1952, protokoll nr. 3.

² Samas.

³ «Õhtuleht» 1952, 24. aprillil (V. Kaints ja M. Elling).

Tuleb nõustuda S. Leviniga, et «Nagu teile meeldib» lavastuses oli suudetud vältida lavalist hallust ja oli loodud mitmeid eredaid kujusid, kuid tervikuna ei saavutanud lavastus siiski vajalikku tulemust, jättes välja toomata etenduse sotsiaalse mõtte — inimesed on loodud võrdseiks, kuid seda rikuvad inimeste eneste vahelised vahekorrad.¹

Silmapaistvateks sündmusteks eesti teatrielus kujunesid aga kaks järgnevat Shakespeare'i-lavastust: «Mõõt mõõdu vastu» RT «Vanemuises» (1954) ja «Antonius ja Kleopatra» V. Kingissepa nim. Tallinna Riiklikus Draamateatris (1955).

Võttes 1954. a. sügisel repertuaari «Mõõt mõõdu vastu», seadis «Vanemuine» enda ette raske ülesande — see tähendas asuda nõukogude laval vähemängitud komöödia lavastamisele, mille kohta puudusid nõukogude teatri praktikas varem väljakujunenud kontseptsioonid. Teatril tuli lahendada siin täiesti iseseisvalt komöödia ideeline lahtimõtestamine.

Erinevalt kodanlikel lavadel antud tõlgitsusest, mille järgi «Mõõt mõõdu vastu» on üksnes silmakirjalikkuse paljastamine seksuaalse moraali küsimustes, lähtus «Vanemuine» komöödiast kui sügavalt ühiskondlike probleemidega seotud teosest. «Vanemuine» võttis oma tõlgitsuse lähtekohaks hertsogi sõnad (1. pildis), et voorustel ja talentidel on väärtust ainult sel määral, kui võrd nad teenivad ühiskonna heaolu. «Inimväärtuse määrab inimese ühiskondlik otstarve,» rõhutatakse lavastust kommenteerivas brošüüris, jätkates: «Kõige hiilgavamad omadused ei saa inimest muuta väärtuslikuks, kui nad ei kiirga väljapoole»². Sellest välja minnes ei piitsutanud teater oma lavastuses Angelot mitte kui variseri üldse, vaid kui halba valitsejat. «Teatril oli selles näidendis kallis Shakespeare'i kirglik väide, et õigust võimule ja kohtumõistmisele inimeste üle ei anna mitte endasse sulgunud voores, vaid aktiivne voores, mida elustab «kauni otstarbe» — rahva heaolu — teenimine»³, kirjutab arvustaja S. Levin. Vastavalt sellele toimus Angelo karmi voores kokkuvarisemine seetõttu, et see polnud rajatud tõelisele armastusele inimeste, rahva vastu, vaid põhines kunstlikul, väljamõeldud tundel, mille tegelikult sisuks oli Angelo püüe teistest kõrgemal seista.

Angelo osa mängis «Vanemuises» L. Mägedi. Näitleja jälgis oma tõlgitsuses hoolsasti lavastaja kontseptsiooni. «Näitleja ei püüa milleski

¹ S. Levini sõnavõtt ENSV Teatriühingu arutluskoosolekul, 1952, protokoll nr. 3.

² RT «Vanemuise» brošüür «Mõõt mõõdu vastu», Tartu, 1954, lk. 17.

³ «Sirp ja Vasar» 1955, 18. veebruaril (S. Levin).



Stseen «Mõõt mõõdu vastu» lavastusest RT «Vanemuises» 1952. a.

rõhutada Angelo kurikuulsat silmakirjalikkust. Vastupidi, tema Angelo on etenduse alguses haruldaselt sirgjooneline. Elav mitmepalgeline elu, inimesed nende mitmekesise materiaalse ja vaimse eluga, — kõik see Angelot ei huvita. Ta on kiindunud ainult seadustesse, mida ta põiklematult täidab¹, iseloomustab S. Levin Mägedi Angelot. See oli dogmaatiku kuju, kes vaatas inimestele ja kõigele inimlikule kõrgelt ning kalgilt alla. Kahjuks ei leidnud L. Mägedi aga küllaldaselt vahendeid ega värvitoone selle renessansiajastu dogmaatiku elustamiseks, mistõttu tema Angelo jäi skeematiliseks ja ühepinnaliseks.

Märksa õnnestunum oli A. Kasuka hertsog Vincentio, kes tõusis lavastuses keskseks kujuk. Tema hertsog ei kao rahva hulka mitte selleks, et näidendi lõpus intriigiotsi kokku sõlmida — nagu see sünnib tihtipeale kodanlikel lavadel —, vaid ta teeb rahva hulgas liikudes läbi sügava filosoofilis-poliitilise kasvu. Rännates ümberrietatuna Viini tänavail, õpib ta

¹ «Sirp ja Vasar» 1955, 18. veebruaril (S. Levin).

tundma rahva hädasid ja muresid, õpib kaitsma õiglust ebaõigluse eest ja ausust vägivalda vastu. A. Kasuka hertsog polnud komöödia lõpul enam see, kes ta oli alguses. Hertsogi kuju oli lavastuses Shakespeare'i humanistliku mõtte kandjaks, õpetades armastama inimest ja tõustes võimsalt esile Angelo vastandkujuna. «Ta on inimlik — see ongi peamine ja väärtuslikem saadud muljes»¹, kirjutab T. Batšelis oma arvustuses, märkides, et A. Kasukal õnnestus hästi avada hertsogi sisemaailma. «Me usume, et Vincentio on vääriline inimesi valitsema või vähemalt oskab ta leida tee nende juurde, olgu see tark ja tahtekindel Isabella, lihtsameelne vangivalvur või kergemeelne aadlik Lucio»².

Suhteliselt vähem õnnestus Isabella (H. Viisimaa) kuju, kelles jäi puudu renessansliku kirglikkusega oma tõekspidamisi kaitsvast naisest. See oli põhjuseks, miks Angelo ja Isabella kuulus dialoog (II v., 4 p.) ei kujunenud tõeliseks kokkupõrkeks kahe erisuguse ellusuhtumise vahel. Nagu märgib T. Batšelis, tuli Mägedil mängida siin «soolot», kuna tema mõtted, tunded ja sõnad, mida ta esitas suure dramaatilisusega, ei leidnud vastulööki Isabella-Viisimaalt.

Meeldejäävaid renessanslikke kujusid andsid lavastuses A. Laar Luciona, B. Mikkal Pompejusena, E. Kivilo Künarnukina, E. Simmermann Bernardinona jt. Üldiselt oli aga komöödia koomiline plaan nõrgemini õnnestunud kui kesksed kujud. Siin jäi puudu ajaloolisest konkreetisusest, mistõttu kujud osutusid tihtipeale karakteriteks «üldse».

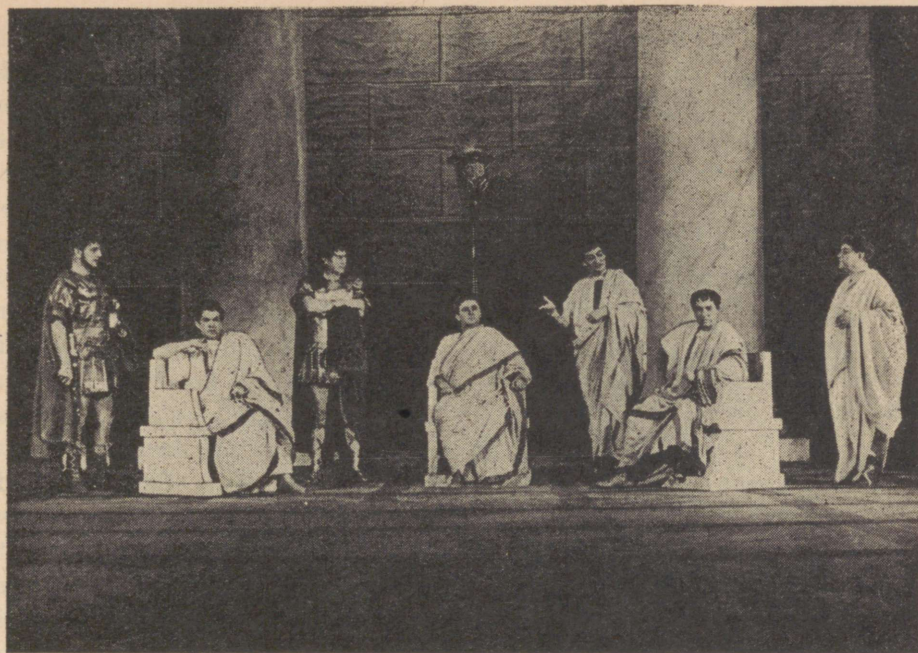
RT «Vanemuise» «Mõõt mõõdu vastu» lavastus ei oma üksnes tähtsust oma esmakordsuse tõttu eesti teatrilaval, vaid ühtlasi kui lavastus, millel oli ütelda uus sõna selle komöödia tõlgitsemises nõukogude teatris.

Niisamuti nagu «Vanemuise» «Mõõt mõõdu vastu» lavastuse puhul, nii puudusid ka V. Kingissepa nim. TR Draamateatril eeskujud teatripraktikas tragöödia «Antonius ja Kleopatra» lavastamisele asudes. Lavastaja I. Tammur lähtus siin sellest, et tragöödia põhiteemaks on suurte inimtunnete saatus antagonistlikus ühiskonnas³. Lavastaja kavatsuseks polnud seejuures mitte Rooma ja Egiptuse vastandamine, mida on ekslikult püütud lavastusest välja lugeda, vaid nii ühe kui teise taustal on lavastaja taotlenud kõlama panna õilsate ja sügavate inimtunnete konflikti neid ümbritseva keskkonna kasuahnete, kalkide ja julmade normidega. Konflikt ei piirdu seejuures mitte üksnes kokkupõrkega välise, ümbritseva suhtes, vaid haarab Shakespeare'i kangelasi endidki, avaldudes

¹ «Театр», 1956 нр. 1, стр. 94 (Т. Бачелис).

² Samas.

³ Vt. G. Meri käsikiri «Трагедия бессмертных чайний», Tallinn, 1957, lk. 11.



Stseen «Antonius ja Kleopatra» lavastusest V. Kingissepa nimelises TR Draamateatris

nende tundeis ning mõtteis hargnevates vastuoludes. Jälgides Riikliku Draamateatri lavastust me tunnetame Antoniuuse ja Kleopatra armastuse vastuolu neid ümbritseva võimuahne välismaailmaga. Samuti tunnetame me aga ka vastuolu Antoniuuse kui auahne väejuhi ja Antoniuuse kui armastaja vahel, Kleopatra kui arvestava kuninganna ja kui sügavast kiindumusest haaratud naise vahel. Kumbki neist, nii Antonius kui Kleopatra, ületab tragöödia käigu kestel sisemise vastuolu. Kummaski neist jääb võitjaks nende armastus, mille mõjul toimub kõigi väärtuste ümberhindamine. Selle tagajärjel omakorda teravneb konflikt keskkonnaga. Vastuolu muudab paratamatuks traagilise lahenduse. See osutub kahesuguseks: väline ja materiaalne võit jääb egoistlikule maailmale, kuid sisemiselt ja moraalselt jäävad kangelased võitmatuks ja traagiline lõpp ainult kinnitab sügavate inimtunnete väärtust¹.

Lavastuse raames tõusid esile mitmete näitlejate silmapaistvad saavutused. Eelkõige tuleb seda märkida Kleopatra osatäitja Aino Talvi kohta. Tema Kleopatras põimuvad tihedalt teineteisest läbi majesteetlik

¹ G. Meri käsikirja «Трагедия бессмертных чаяний», Tallinn, 1957, lk. 11.

ning iseteadlik valitsejanna ja armastav naine. See on tohutult vastuolu- line, samas aga ka võrratult rikas kuju. Kleopatra-Talvi vastuoluli- sus avaldub juba tema karakteris, milles «liituvad puhtšeikspiirlikult õrnus jõhkusega, teesklus otsekohesusega, aasialik julmus lahkusega, reetlik- kus avameelsusega, lapselik naiivsus kavala arvestusega, meeliuimastav koketsus tundelihtsusega, tungide madalus tõelise inimliku suurusega»¹, iseloomustab A. Talvi Kleoparat V. Kommisarževski. A. Talvi mängus on terve rida silmapaistvaid stseene (nagu näiteks lahkumine Antoniusest 3. pildis, Antoniuse abiellumise teate saamine 11. pildis, Antoniuse lahingusse saatmine 22. pildis jt.), kuid tippsaavutuseks on Kleopatra surma- mineku stseen. Me näeme siin enda ees uut Kleoparat, kes on läbi käinud pika katsumusterohke tee. Endise vastuolulise ja tujuka valitsejanna ase- mel seisab meie ees inimene, kes on saavutanud sisemise tasakaalu. Vaa- dates nüüd enne surmaminekut tagasi möödunud elule, hindab ta seda uut meeleolu. Esmakordselt kõneleb ta siin inimestevahelisest võrdsusest, esmakordselt meenutab ta õrnusega kodumaad ja esmakordselt räägib ta kui võrdne võrdsega oma kodumaa lihtsa talupojaga, kes on temale too- nud kohutava, kuid tema jaoks päästva kingi². Õnnelik naeratus levib Kleopatra näol, kui ta tuletab meelde Antoniust. Uhkena ja püstipäisena lahkub ta elust, minnes surmale vastu nagu võidule.

A. Talvi Kleopatra kõrval on lavastuses veel terve rida tugevaid osa- täitmiisi. Mainigem siin eelkõige A. Eskola Caesarit ja K. Karmi Antoniust.

A. Eskola Caesar on antud aruka ja kainelt kaalutleva inimesena, kelle tegude mõõdupuuks on: kõik on lubatud, mis kindlustab Rooma impeeriumi ühtsust ning vägevust. Sellepärast ei maksa talle midagi tappa reeturlikult Pompejus, heita vanglasse Lepidus ja kuulutada Rooma vaenlaseks Antonius. Kuid kõige selle juures ei ole Caesar — nii nagu teda mängib A. Eskola — oma loomult kurjategija, vaid «lihtsalt Rooma anastuslike tendentside ideaalne teostaja»³.

K. Karmi Antonius astub meie ette tahtejõulise ja võitlustes karasta- tud väejuhina. Caesari võistlejana, riigimehena ja väejuhina, seisab ta võrdsena Caesari kõrval ja on sunnitud kasutama viimasega samu võtteid ning vahendeid. See on Antonius-valitseja. Selle kõrval avab K. Karm oma mängus aga sügavalt ka selle poole Antoniusest, mis tutvustab teda meile kui suurt inimest. See on Antonius, kes on jaganud oma sõjamees-

¹ «Rahva Hääl» 1955, 1. juulil (V. Kommisarževski).

² Samas.

³ «Известия» 1956, 25. декабрь (Б. Емельянов).



A. Talvi Kleopatrana

tega ühiselt häid ja halbu päevi, kellele pole vōoras sõprus, seltsimehelikkus. Palju siirust ja südamlikkust on Antonius-Karmi pōrdumistes oma lahingusōprade poole (näit. 20. pildis). Karmi üheks tugevaimaks stseeniks on aga stseen Erosegaga. Mehisena ja alistumatuna müüdavale Roomale lõpetab Antonius oma elu.

Suhteliselt vähem õnnestuvad Antonius-Karmil armastusestseenid Kleopatraga. Näitlejal jääb vajaka kujule omasest inimlikust mitmepalgelisusest, iseloomu avarusest ja armastuse sügavusest¹. Antonius-epikuur-

¹ «Rahva Hääl» 1955, 1. juulil (V. Kommissarževski).

lane, ilusse armunud, kunstnikuhingega inimene kaob Antonius-väejuhi varju¹.

Tragöödia kesksete kujude kõrval on lavastuse üheks silmapaistvaks osatäitmiseks O. Eskola Enobarbus. Põhiteema, millest on lähtunud Riikl. Draamateatri lavastuses, kajab tugevasti ka Enobarbuse saatuses. O. Eskola toob oma mängus sügava tragismiga esile vastuolu Enobarbuse egoistlike kaalutluste ja tema südametunnistuse vahel. Enobarbus-Eskola lunastab oma reetlikkuse vabatahtliku surmaga. Aus ning õilis tunne jääb võitjaks ka Erose (E. Jaansoo), Charmiani (E. Liiger) ja Irase (A. Lott) kujudes, kes valivad surma kui ainukese võimaliku pääsetee. Näitlejate mäng on siin siiras ja veenev.

Lavastuse õnnestunumate osatäitmiste hulka kuuluvad samuti H. Lauri maamees, I. Tammuri Sextus Pompejus, A. Rebase Lepidus, V. Ratasepa Agrippa jt.

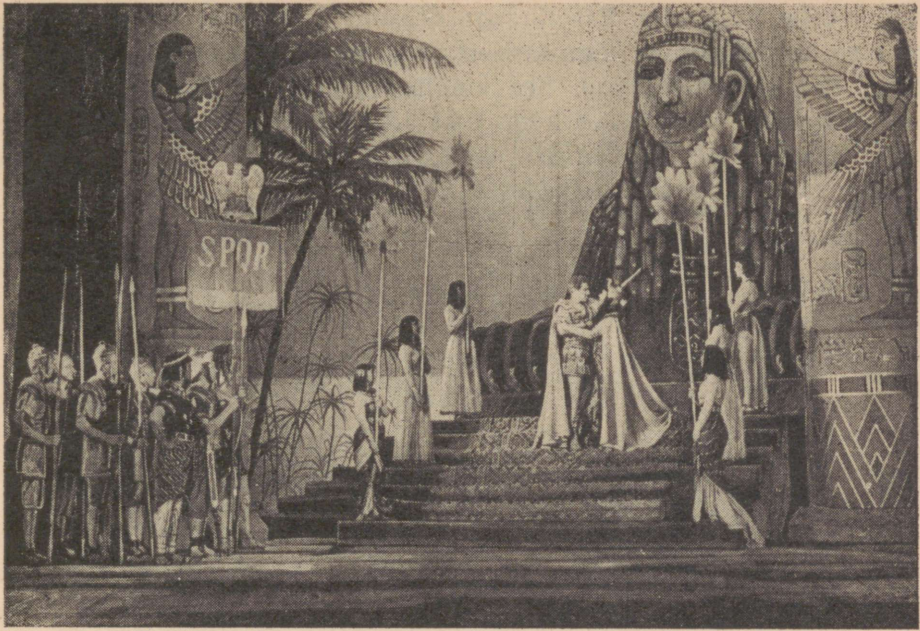
Hästi on õnnestunud I. Tammuril (koostöös dekoraator E. Rente-riga) lahendada lavatehniline külg. Kiiresti vahelduvad üksteise järel pildid Egiptuses ja Roomas. See on saavutatud ees- ja tagalava printsiibi rakendamise teel, kusjuures on ära kasutatud kaasaegse lava tehnilisi võimalusi (valgustus, muusika, väljaehitused jm.).

«Antonius ja Kleopatra» lavastus ei kujunenud üksnes suursündmuseks meie vabariigi kunstielus, vaid sai üksmeelse tunnustuse osaliseks ka Moskvas eesti kirjanduse ja kunsti dekaadi lavastusena. Nii näiteks märkis tuntud šekspiroloog A. Annikst V. Kingissepa nim. TR Draamateatri dekaadilavastuste arutelul, et «Antonius ja Kleopatra» on tähelepanuväärseks saavutuseks kogu Nõukogude Liidu Shakespeare'i-lavastuste hulgas.

Võrreldes sõjajärgsete Shakespeare'i-lavastustega toovad 50-ndate aastate lavastused endaga kaasa uut Shakespeare'i tõlgitsemises. See avaldub kõigepealt suuremas loomingulises julguses ja initsiatiivis, millega asuti lavastama Shakespeare'i vähemärgitud teoseid («Mõõt mõõdu vastu», «Antonius ja Kleopatra»). Lavastajate ning näitlejate pingsa koostööna, millele lisandusid šekspiroloog G. Meri² väärtuslikud kommentaarid ja nõuanded, valmisid meie lavakunstnikel uued, iseseisvalt läbitöötatud kontseptsioonid. Uus ilmneb aga samuti suuremas süvenemises Shakespeare'i dramaturgia vormiküsimustesse. Kui «Nagu teile meel-

¹ «Sirp ja Vasar» 1956, 28. detsembril (A. Anniksti hinnangu kokkuvõte).

² G. Meri on ühtlasi nii «Mõõt mõõdu vastu» kui «Antonius ja Kleopatra» eestikeelse tõlke autoriks.



Stseen «Antonius ja Kleopatra» lavastusest V. Kingissepa nimelises TR Draamateatris

dib» puhul piirdus see peamiselt renessansliku elutempo taotlemisega, siis kahes viimases lavastuses leiame lavastajate teadlikku lähtumist Shakespeare'i lavateoste stseenilisest ülesehitusest ja sellega seotud tegevuspidevusest.

Kokkuvõttes võime ütelda, et võrreldes kodanliku perioodi lavastustega, on nõukogude korra tingimuses toimunud murrang Shakespeare'i tõlgitsemises. See avaldub niihästi suhtumises Shakespeare'isse kui tema lavateoste esitamises. Kui kodanlikul ajal püüti Shakespeare'i «vananuks» kuulutamisega õigustada ühelt poolt Shakespeare'i repertuaarist väljajätmist, teiselt poolt aga Shakespeare'i moonutamisi mitmesuguste formalistlike katsetuste ja «moderniseerimiste» kujul, siis on nõukogude teatris kõrvaldatud need tegurid, mis võiksid olla takistuseks Shakespeare'i loomingu kättesaadavaks tegemisele ja õigele mõistmisele. Sotsialistliku realismi meetodi omandamine, vanemate liiduvabariikide kogemused Shakespeare'i lavastamisel ja nõukogude šekspiroloogia uurimiste tulemused on aidanud eesti näitlejail ja lavastajail jõuda Shakespeare'i sügava mõistmiseni. Selle tulemusena on saavutatud terve rida kõrgetasemelisi lavastusi ja osatäitmisi (Karmi Hamlet, Lauri Polonius, Tammuri Pet-

SISUKORD

Saateks	5
I. Esimesed Shakespeare'i-lavastused eesti teatris	
1. Wiera teatris	7
2. Esimesed Shakespeare'i-lavastused eesti kutselises teatris	12
II. Shakespeare'i lavastamine kodanlik-natsionalistliku diktatuuri perioodil	
1. Kodanlik-natsionalistliku diktatuuri algaastail (1920—1924)	22
2. Shakespeare'i-lavastused kodanlik-natsionalistliku diktatuuri süvenemise aastail (1924—1934)	33
3. Shakespeare'i-lavastused fašistliku diktatuuri päevil (1934—1940)	50
III. Shakespeare'i-lavastused nõukogude eesti teatrilaval	
1. Esimesel nõukogude aastal	67
2. Shakespeare'i-lavastused pärast Suurt Isamaasõda	71

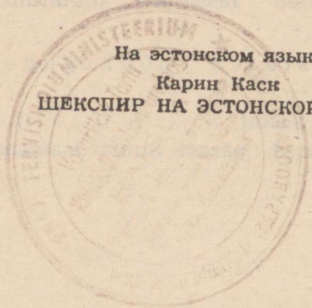
Каанекujundus: K. Puust
(Pildil Kaarel Karm Hamletina)

Toimetaja K. Uibo
Tehniline toimetaja A. Heintare

Ladumisele antud 19. XII 1957. Trükkimisele
antud 11. II 1958. Trükipoognaid 6,0. Arvutus-
poognaid 7,23. Trükiarv 1000. MB-01580. Telli-
mise nr. 7896.

Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

На эстонском языке
Карин Каск
ШЕКСПИР НА ЭСТОНСКОЙ СЦЕНЕ



Hind 5 rbl. — 0.50