

Noor eesti teater ja Noor-Eesti

Katri Aaslav-Tepandi

Eesti teatri ja Noor-Eesti sidemete, seoste ja mõjude teemat on eesti teatriloos korduvalt käsitletud. Ja ühine on seisukoht, et nooreestilik teatrimõte on avaldanud eesti teatrile suurt mõju, on olnud teedrajav ja et 1913. aastal nooreestlaste poolt välja antud „Teatri-raamat” on „õieti meie esimeseks heatasemeliseks teatriteoreetiliseks väljaandeks” (Tormis 1978: 18). Nigol Andresen kirjutab: „Noor-Eesti tegevuse ajal ei jõudnud nad küll vahetusse kontakti näitelavalise loominguga ega suutnud teostada oma teoreetilisi nõudeid näitekunsti tegelikus arengus. Kuid teatriteoreetiliste küsimuste harimisel ja uute sihtide asetamisel oli märgatav mõju eesti teatri hilisemas arengus.” (Andresen 1982: 42.) Sarnase hoiakuga lähenevad eesti teatri ja Noor-Eesti suhetele ning vastastikustele mõjutustele ka teatriloolased Lea Tormis ja Jaak Rähesoo. Analüüsides nooreestlaste euroopalikke modernseid teatriideaale eesti kultuuri kontekstis, vaatlevad nad Noor-Eesti tähendust ja mõju eesti teatris pikemas ajaperspektiivis.

Rähesoo leiab nagu Tormiski ühiseid jooni nooreestlaste modernse teatrimõtte ning 1970. aastate Tartuteatriuudenduse vahel. „Teatri-raamatu” sõnumonsamaühenejatulevikkusuunatud kui 1970. aastatel teatriuudenduse almanahhi „Thespis” autoritel Vaino Vahingul, Mati Undil, Evald Hermakülal, Jaak Rähesool ja Paul-Eerik Rummol: oleviku teater on kriisis, teater peab uuenema, muutuma, on vaja murrangut, „teater vabastagu end kirjanduse orjusest; naturalistliku ja mõistusliku tõetruuduse asemele tulgu tundmustega, meeltega, intuiivselt tabatav kunstitruudus [---]” (Rähesoo 1997: 13.)

Mismoodi saaksin tänases hetkes lisada uue vaatenurga Noor-Eesti ja eesti teatri teemale? Peamine erinevus senistest uurimustest võiks olla selles, et olles elukutselt lavastaja, vaatan Noor-Eesti ja teatri suhteid-mõjutusi teatritegija kogemusest lähtudes. Mälestustest, arhiivmaterjalidest, teadaolevatest dokumentidest ja teatriuurimustest ilmneb, et kuigi ühel ajal elanud ja loonud, n-õ ühte õhku hinganud, ei olnud teatritegijatel – s.t näitejuhtidel ja näitlejatel – ning nooreestlastel siiski tihedaid isiklikke ja loomingulisi sidemeid. Küll aga oli nende vahel kaudseid ning mõjusaid seoseid, mida püüab avada ja teatripraktiku seisukohalt mõtestada käesolev kirjutis.

Eesmärgiks on minna ajas tagasi eesti kutselise teatri ja Noor-Eesti algusaegadesse ja vaadata taas kord üle teatritegijate ja nooreestlaste püüdlused, ideaalid, teadaolevad mõjud ja vastumõjud, et uuesti sõnastada ja uuesti kirjutada teatriloos üks vana peatükk. Püüan vastata küsimusele, mis eristas ja mis oli sarnane toonaste teatritegijate ja nooreestlaste püüdlustes, otsingutes, ideaalides, tegudes? Miks oli teatritegijate ja nooreestlaste vahel nii vähe isiklikke ja loomingulisi kontakte? Ja kui sügavalt järele mõelda, kahtlen, kas neid kontakte ikka oli nii vähe, ehk pole jõudnud vaid märke neist tänasesse päeva. Millised neist vähestest teadaolevatest kokkupuutepunktidest enamjaolt pragmaatiliste teatripraktikute ning teatriidealidest teoreetikute, st nooreestlaste vahel olid olulisemad? Millised ideed, teod, sündmused, pingeväljad sündisid nooreestlasliku teatrimõtte ja praktilise igapäevase teatritöö kokkupuudetest?

Rühmituse Noor-Eesti ja eesti kutselise teatri sünd langeb ajaliselt ühte. 1905 – „Noor-Eesti” I album, 1906 – kutseliste teatrite Vanemuise ja Estonia asutamine. See on loogiline, aga ka omamoodi sümbolne ja tähenduslik ühtesattumus. Kutselise eesti teatri sünd oli kahtlemata murrang eesti kultuuris, vaimse hoiaku muutumine eesti „kulturalises seltskonnas”. Asjaarmastajatest koosnevate näitetruppide kutseliseks nimetamine oli siiski kui ettemaks sellele, et eesti noor kultuur suudab luua oma professionaalset teatrikunsti. Tegelikult tähendas kutselisuus esimesil aastail eelkõige muutust seltside praktilistes majandusküsimustes, teatritrupi majandamises seltsi sees. Sest kuidas 1906. aastal teatritegemise mõttes ikka rohkem professionaalne ja kutseline oldi kui sama näiteseltskonnaga 1904. aastal? Vahe vaid selles, et kui enne olid needsamad näitlejad ja näitejuhid näitemänguseltside asjaarmastajad (päeval töötati kas kontoris, vabrikus, poes või töökojas ning koos käidi vabadel õhtutel), siis nüüd võeti näitlejad ja näitejuhid vastsetesse teatritesse palgale. Aga oluline on, nii saadi tõsisemalt süveneda teatrikunsti, seada kõrgemaid kunstilisi sihte.

Tartus oli just valmis saanud uus Vanemuise teatrimaja. Teatrijuhiks valiti Berliinist Max Reinhardti režiikursustelt saanud Karl Menning, kes asus kindlakäeliselt looma oma truppi, kujundama ansambli ning repertuaari uutel professionaalsetel alustel. Menning sõnastab 1908. aastal „Dr. Klaus” kavalehel oma teatrikreedo: „„Vanemuise” selts tahab, et tema näitelaual haridusline tähtsus oleks, et näitemäng maitset hariks, vaateid elu ja maailma kohta laiendaks, arusaamist inimese soo edenemise joontest toetaks. Sellepärast katsub selts tähtsamaid töösid oma eeskavasse võtta, mis silmapilkselt ei kõdita, vaid sügavamalt mõjuvad.” (Haan 1987: 101.)

Kutselise Estonia teatri näitejuhtideks valiti seltsi võimekad noored asjaarmastajad näitlejad Paul Pinna ja Theodor Altermann, 1909. aastal lisandus näitejuht Karl Jungholz. Estonia teatri tegevus algas Vanemuisest erinevalt: puudus majanduslik alus, millele uus kunstitempel rajada. Puudus oma teatrimaja. Estonia aruandest 1909/1910 võib lugeda: „Teatri valitsusele on kaks võimalust jäetud. Esiteks, kas ainult sihikindlalt töötada, kõike seda välja jätta, mis mitte küps kunst ei ole, ja siis teatrit seisma panna, kuni selle mõtte täitmiseks teater kusagilt abiraha saab, või, teiseks, kompromissi peale minna: võimalust mööda rohkem kunstiväärtuslisi töösid luua ja ühel ajal sellega ka kergemaid tooteid (jantiseid), et väljaminekuid osaltki sissetulekutega katta.” (Kask 1970: 170.) Teater valis teise tee. Estonia repertuaaris püsisid aastakümneid vodevillid, jandid, laulumängud ja operetid kõrvuti tõsisema dramaturgiaga.

Estoonlaste mängulaadi iseloomustasid välised teatraalsed võtted – paatoslikud häälepaisutused, ülemängimine ja dramaatilised žestid –, mis kriitikute arvates mõjusid õõnsalt ja koomiliselt, sest kõik see kuulus „vana teatri” vahendite hulka. Samal ajal kui Menningu harivad ja kasvatuslikud teatritaotlused Vanemuises leidsid intelligenti toetust, ärgitas Estonia teatri muretu „mängu pärast” teravat poleemikat. Teatrit nõuti selget kunstilist ja kultuurilist sihti, väärtuslikku repertuaari, professionaalsust näitlemises ja näitejuhtimises (see punkt oli erilise kriitika all). Ikka arvustati, et „praeguses sihita kobamises ei või teatri edenemisest juttu olla. [---] Mingisugusest

„koolist” ei ole kõneldagi. Ja rahvusline on ta veel kõige vähem.” (Raudsepp 1911: 67.) Paul Pinna kirjutab oma mälestustes: „Teatud umbusuga vaadati Tallinnas tegutsevate noorte peale, kes ilma mingi eriharidusega elukutselise teatri asutasid ja koguni hea eduga seda edasi viisid. See hariduslik vahe kahe eesti teatri vahel tekitas hiljem suuri lahkkelisid. „Vanemuise” näitlejate seas oli alguses palju noori üliõpilasi ja sellest haritud õhkkonnast tuli teatud üleolev fluidum, mis meid, „Estonia” poisse, vägisi ähvardas alla suruda.” (Pinna 1995: 64.)

Arvustajate poolt peeti kõigile puudustele vaatamata Estonia trupi plussiks ja eeliseks tõsise ja sihikindla Vanemuise ees näitlejate nakatavat mängulusti, kergust ja artistlikkust. „K. Menning on „kooli” sünnitanud. [...] Õpetlikud näidendid arusaadava mõtteringiga, korralik ülesastumis- ja ettekandmisviis, kõik see on üle maa laiali läinud. Aga näitemäng ennetähendatud mõttes ei ole „Vanemuise” näitelaval mitte edenenud. [...] „Estonia” näitekunst seisab vastuvaidlemata kõrge-mal.” (Luiga 1995: 468–469.)

Üks esmaseid võrdlusmomente vastloodud teatrite näitejuhtide ja nooreestlaste puhul on see, et kõik nad on noored. 1906. aastal on vanim Karl Menning – 32, Paul Pinna – 22, Theodor Altermann – 21, Karl Jungholz – 29. Võrdluseks nooreestlaste tuumik: Gustav Suits – 23, Friedebert Tuglas – 20, Bernhard Linde – 20, Johannes Aavik – 26, Villem Grünthal-Ridala – 21.

Kindlasti tuleks tähele panna nooreestlaste ning teatritegijate (nii näitejuhtide kui näitlejate) hariduskäiku. Eesti teatri alustajate haritusest, haridusest on teatrikirjanduses räägitud kuidagi kui milleski kasinast (ja põhjusega). On nenditud, et Vanemuise juht Menning eristus ainsana teatrikolleegidest oma Tartu Ülikooli teoloogiaridusega ja süsteemsete teatriõpingutega poolteise aasta jooksul Max Reinhardti režiikursustel Berliinis. Tema on toonastest teatriloojatest niisii ainus, kes kannataks välja võrdluse nooreestlaste Suitsu, Aaviku, Linde, Grünthal-Ridala ja Semperiga, kui rääkida kõrgharidusest.

Estonia näitejuhid Paul Pinna ja Theodor Altermann lõpetasid reaalkooli kaubanduskursused, neist mõlemast pidid saama kontoriametnikud. Näitlejatee algas neil Estonia seltsi laval ja Tallinna Saksa teatris. Viimane oli neile mõlemale teatrilaseks „kõrgkooliks,” kus nad mängisid Nordeni ja Osteni nime all. Karl Jungholzi haridustee kulges Treffneri eragümnaasiumis. Estonia näitetrupist oli põhjalikuma teatrihariduse saanud vaid näitlejanna Erna Villmer, kes õppis poolteist aastat Moskva Kunstiteatri juures tegutseva Adaševi kursustel, kus õpetasid Kunstiteatri juhtivad näitlejad ja pedagoogid, kes olid otseselt või kaudselt Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš -Dantšenko õpilased.

Siinkohal tahan aga osutada ühele sarnasusele nooreestlaste ja noorte teatrimeeeste vahel: teatritegijate erialaseid teadmisi ja oskusi, ka laiemaid vaimseid ja kunstilisi sihte saab siiski vaadelda ühes nooreestlaste kultuuripüüdlustega. Euroopalik kultuur oli siht ka noortele teatrimeeestele, ka neid kõnetas hüüd „enam euroopalikku kultuuri!,” mida võinuks parafraseerida: „Enam euroopalikku teatrit!” Eesti esimesed kutselised näitejuhid Paul Pinna, Theodor Altermann, Karl Menning ja Karl Jungholz tegid lühemaid ja pikemaid õppereise teatritesse Saksamaale ja Prantsusmaale.

Altermann sõitis Saksamaale ennast täiendama esimest korda 1905. aastal ja teist korda 1911. aastal, siis juba kaheks aastaks. Ta võttis Berliinis kõnetehnika tunde, kuulus teatri-, kunsti- ja kirjandusalaseid loenguid Humboldti akadeemias ja Berliini ülikoolis, käis teatris, vaatas Max Reinhardti proove, süvenes näitejuhtimise küsimustesse. Saksamaalt kirjutab ta 13. novembril Hella Wuolijoele: „Minu va patuse käsi käib õige hästi: töötan kolme hobuse eest, olen kuulmata kombel oma silmaringi laiendanud – ja olen enda tööhimuga täiesti rahul. Ja „solide” olen – oi – päris eeskujulik eestlane – ja saksa keelt tuubin ma – nii et suunurgad ja keelepaelad kipitavad. [---] ju see kah ikka midagi endaga kaasa toob – ja ongi juba toonud – tunnen seda – tunnen, et kasvan, edenen, suuremaks, vägevamaks saan – ja kõige selle juures tunnen ma – kui väga mul tegelik „mängimine” puudub.” (Kask 1970: 174–175.)

Paul Pinna käis suvevaheajal end korduvalt täiendamas Lääne-Euroopas, peamiselt Saksamaal. Ta kirjutab: „1908. a. suvevaheajal kavatsesin teha lühiajalise õppereisi välismaale mõne nimekama näitleja tegevusega tutvumiseks. Valik langes Berliini „Väikese teatri” tuntud näitlejale Emanuel Reicherile. [---] Nii sõitsin oma naise Netty Pinnaga Berliini. Reicheril oli Berliini lähedal Halensees oma „teatriakadeemia.” [---] Ta oli üks esimesi Saksamaal, kes vanu teatritraditsioone murdes propageeris realistlikku teatrit. Reicheril oli kerge oma realistlikke põhimõtteid läbi viia, sest ta leidis tugevat toetust Max Reinhardtilt, kes need põhimõtted hiljem „Deutsches Theater’is” radikaalselt maksma pani. [---] Olin näinud realistliku teatri aluseid, mis katsid värsket koorena seniseid iganenud teatripõhimõtteid.” (Pinna 1995: 68–69.)

Estonia kolmas näitejuht Karl Jungholz sai esimesed teatrilased teadmised Tartu Saksa teatris. 1900. aastast alates tegi lühemaid teatrireise Saksamaale, Prantsusmaale ja Belgiasse. 1901. aastal hakkas Jungholz lavastama Tartus Taara seltsis, kus katsetas asjaarmastajatest näitlejatega tollal modernset, realistlikku mängulaadi. Jungholz töötas paar aastat Vanemuises inspiitsendina ja näitejuhi abina, mängis ka väiksemaid osi. Aastatel 1905–1907 käis Jungholz vaheaegadega Berliinis näitejuhtimist õppimas ja jälgis Emanuel Reicheri (kelle juures õppis ka Pinna) ning Lessing-Theater’i direktori Otto Brahmi juures proove. Samal ajal kuulus ta Humboldti akadeemias loenguid kunstiajaloo, anatoomia, taimebioloogiast ja mineraloogiast.

Noored teatrijuhid innustusid uuenduslikust teatrist, naturalismist ja realismist nii näitlejamängus kui ka lavastuslikus stiilis. Eeskujudeks olid Antoine’i Théâtre-Libre Pariisis, Stanislavski Kunstiteater Moskvas, Brahmi Lessing-Theater ja Reinhardti Deutsches Theater Berliinis. Needsamad teatrieeskujud olid teada ka nooreestlastele, siiski võib märgata erinevust teatriideaalides, mis puudutasid suhtumist naturalismi ja realismi. Kui teatritegijatele oli põhiline eeskuju saksa naturalistlik ja realistlik teatrikunst, siis nooreestlastele imponeeris sümbolismi ja impressionismi mõjudega n-õ teatralne teater, ka Moskva Kunstiteatri peenpsühholoogiline realism. Viimase (mida võib ka nimetada läbielamiskunstiks) mõjud imuvad eesti teatrisse enne Esimest maailmasõda näitlejanna Erna Villmeri kaudu ning teatrikirjandusse Moskvas Šanjavski-nimelises rahvaukoolis õppinud Noor-Eestiga tihedalt seotud literaadi Jaan Kärneri kaudu.

Muidugi ei saa teatritegijate õppereisidest rääkida kui väga põhjalikest teatriõpingutest.

Esimeseks teatrilast haridust saanud näitejuhiks võib nimetada ikka vaid Menningut ja näitlejatest Villmerit. Süsteemsest teatricharidusest Eestis saab rääkida alles 1920. aastail seoses Paul Sepa asutatud Draamastuudioga, mille lõpetajatest kasvab välja hilisem Draamastudio teater ja Tallinna Töölisteater.

Noorte teatritegijate ja nooreestlaste otseste isiklike ja loominguliste kontaktide kohta pole siiani leitud kuigi palju andmeid. Siinkohal võib küsida, kas neid oligi vaid põgusalt, või kas pole need kirjasõnas talletunud, või on kirjalikud jäljed (kirjavahetused, päevaraamatud, mälestused) saja aasta möödudes kadunud. Võib aga väita, et üksteist tunti, seltskonnas kohtuti ja teati, kes millega tegeleb. Artur Adsoni sõnul külastasid Marie Underi salongi Tallinnas nii nooreestlaste tuumik Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Johannes Aavik, Bernhard Linde, Villem Grünthal-Ridala kui ka teatriinimesed Pinna, Jungholz, Altermann, Villmer, kelle viis salongi ilmselt tema abikaasa Juhan Luiga (Adson 1949: 31–32). Seega on üsna tõene, et ühises seltskonnas viibides tunti vastastikust huvi ka üksteise tegevuse vastu.

Toonaseid eesti haritlasi puudutavateks ja neid ühendavateks sündmusteks olid vastsete teatrimajade avamised. Vanemuise avamispidustustest on kirjutanud Tuglas oma päevaraamatus, kus 12. augustist 1906. aastast leidub järgmine sissekanne: „Laup. k. 10 hom. „Vanemuise” uue teatrimaja avamisaktus. Kõnelesid J. Hurt ja J. Tõnisson. Kell 9 õhtul pidusöök. Võtsin osa koos Suitsu ja Kitzbergiga.” (Tuglas 1996: 13.) 13. augustil kirjutab ta: „Kell 1/2 9 õhtul „Tuulte pöörises” esietendus” (samas).

Eesti noorte teatritegijate püüdlused, ideaalid ja lootused koondusid 1913. aastal Estonia uue maja avamise hetkesse. „Kogu Eesti esindas end sel õhtul Estonias [---] ja ms. istus salaja saalis politsei poolt jälitavat maapagulane Tuglaski” (Adson 1949: 21). Tuglas on tähendanud oma päevaraamatusse 5. septembril 1913¹: „Tallinnas „Estonia” teatrimaja avamisel. Võtsin osa kõigist pidustusist.” (Tuglas 1996: 31.)

Sümboolseks ja tähenduslikuks võib pidada, et Estonia uue teatrimaja avamiseks tellis seltsi juhatus nooreestlaselt Suitsult kõne. Suits kandis avakõne „Proloog” ette 24. augustil Estonia maja pidulikul avamisel. Peale Suitsu võttis nooreestlaste poolt sõna ka Peeter Ruubel: „N. E.” püüdeks on olnud Eesti uuendamine, sellepärast soovime, et uutes ruumides ajakohane kultureline jõud tärkaks, mille alal rahvas ja intelligents käsikäes töötab” (Eesti teatrimaja... 1913).

Pärast õnnitlusi esietendus Shakespeare'i „Hamlet”. Lavastajaks oli Jungholz. Eesti esimest Hamletit mängis Altermann, Pinna oli Claudiuse, Betti Kuuskemaa Gertrudi ja Villmer Ophelia osas. „Proloog” teksti avaldas 27. augusti Päevaleht, 30. augusti Postimees ja 2. septembri Tallinna Teataja. Nigol Andresen kirjutab: „Nii suures trükiarvus ei olnud Suitsul ükski luuletus varem ilmunud!” (Andresen 1983: 50).

Nooreestlased külastasid Vanemuise ja Estonia etendusi ning kirjutasid arvukalt

1 Vana kalendri järgi 25. augustil, s.t päev pärast Estonia maja avamist.

teatriarvustusi. Eriti viljakad oli Linde, Kärner ja Semper, aga teatrikriitikat avaldasid ka Suits, Tuglas ja Tammsaare.

Noor-Eesti albumites ja ajakirjas Noor-Eesti on teatriteemadel siiski küllaltki tagasihoidlik koht. „Noor-Eesti” I albumis (1905) on avaldatud katkend August Kitzbergi näidendist „Laseb käele suud anda”. „Noor-Eesti” II albumis (1907) ilmub vanema põlve kirjanduskriitiku ja ajakirjaniku Anton Jürgensteini artikkel „Vanemuise rahvateatri tegevus esimesel pool-aastal”. „Noor-Eesti” III albumis (1909) teatriteema üldse puudub. „Noor-Eesti” IV albumis (1912) avaldati Linde artikkel „Meie teater ja meie aeg”, mis veidi muudetuna ilmus „Teatri-raamatus” (1913). Viimases, „Noor-Eesti” V albumis (1915) teatriteema taas puudub.

Ajakirjas Noor-Eesti avaldati Eino Leino artikkel „Soome näitelavakunst” (nr 1), Linde „Teatrimärkused” (nr 3), „Teatrimärkused. Hermann Sudermanni „Au”” (nr 4) ja „Vanemuine ja Estonia 1910/1911” (nr 5/6) ning Suitsu tõlkes katkend Björnstjerne Björnsoni näidendist „Paul Lange ja Tora Parsberg” (nr 5/6).

Nooreestlaste teatrimanifestiks saab nimetada 1913. aastal Estonia uue maja puhul avaldatud „Teatri-raamatut”. Raamatu autoriteks – teatri suunanäitajateks – olid Linde, Barbarus, Semper, Kärner, Tammsaare ja Suits. Artiklites käsitletakse eesti teatri arengut, tema kohta eesti kultuuris euroopa moodsate kunstivoolude (psühholoogiline realism, sümbolism, impressionism, ekspressionism) taustal. Üle kõige domineerib aga rahulolematust asjaarmastajaliku eesti teatri ajast mahajäämuse, diletantluse ja madala kunstitasemega.

„Teatri-raamatu” eessõnas leidub järgmine pöördumine: „Meie alguslisel astmel seisval teatrielul ei ole kunstiliste traditsioonidega minevikku, ei ole ka küllalt kõrgete eesmärkidega olevikku [---]. Ja käesoleva koguande autorid tulevad üksteisele enam-vähem ligidale niihästi nende arenemisesihtide äratähendamises, kuhu meieaegne üleüldine näitekunst on pöördumas, kui ka nende paleuste ülesseadmises, mida nad Eesti lähema tuleviku teatri kohta soovitaksivad arvesse võtta.” (Toimetus 1913: 7–8.) Barbarus nendib kibedusega: „[---] kui ma Eesti teatrist räägin, siis on minul alati niisugune häbemata tundmus, et ma kunstist õige kaugel seisan” (Barbarus 1913: 24). Semper arutleb teatrikunstist kui sünteetilise kunstivormi (milles saavad üheks tervikuks sõna, muusika, rütm, tants) teemal: „Kõik need tähtsad teatri-küsimused on Eestis alles igaveses hämarikus, ja kes küll neid kord põigiti ette paneb!” (Semper 1913: 29). Tammsaare vaatleb mõnusa veste stiilis Pinna juhitud mängulise ja särava Estonia ning Menningu kuivavõitu ja õpetajaliku Vanemuise erisusi, leides, et ühes on nad siiski sarnased: „Mis meie näitelavadel igalpool enam-vähem lonkab, on keel” (Tammsaare 1913: 70). Linde, kogumiku üks initsiaatoritest ja toimetajatest, teeb põhjaliku Vanemuise ja Estonia analüüsi, kus ta vaeb mõlema teatri arenguraskusi, kritiseerides teravalt saksa naturalismist mõjutatud Vanemuise repertuaari: „Raske on enesele üksluisemat ja puisemat repertuari ette kujutada kui „Vanemuise” oma [---], aga [sihikindlus] ei lase kunagi ka mitte täitsa alaväärtuslist tükki näitelavale” (Linde 1913: 83–84). Võrdluseks toob Linde Estonia, mille repertuaarist võib leida kõrvuti „[---] kõige kunstilisema väärtusega moderne draamasid, klassika tooteid, operetti, hädad ja halba, väärtusetu näitekirjanduse turukaupa [---]”

(samas 93–94). Kärner imetleb Moskva Kunstiteatrit: „[---] ka teatris võib kehastuda kõik „peen, psühhiliselt õrn ja seemine [---]” (Kärner 1913: 60–61). Suits räägib teatrikunsti tähendusest ja ülesandest inimese, ühiskonna ja rahvaste elus ning eesti teatri juurtest, olevikust ja tulevikust. Ja nendib: „Kui kaugele Eesti rahvas juba on jõudnud teatri alal, seda võib rahulolemisega vaadelda Eesti näitekunsti esialgse armetusega võrreldes” (Suits 1913: 151).

Teatriloolane Lea Tormis on „Teatri-raamatu” autorite kohta märkinud: „Literaatide kirglikud-unistuslikud nõudmised „Teatriraaamatus” ei peagi arvestama kohalike teatrioludega (mida samas kriitiliselt kaardistatakse). [---] Üldtonaalsuse annab siiski kirjutajate iga. 21–23-aastased, mitu neist üliõpilased (Tartus, Peterburis, Kiievis, Moskvast). Paar „vanemat” (30–35-aastast) autorit on parajasti poliitilistel, tervislikel vm põhjustel kodunt kaugel (Gustav Suits Helsingis, A. H. Tammsaare Koitjärvelt Kaukaasiasse suundumas).” (Tormis 2002: 157.)

Pole aga andmeid, kuidas teatritegijad suhestusid vahetult pärast „Teatri-raamatu” ilmumist nooreestlaste modernsete kunstiideaalide, range ja terava teatrikriitikaga. Kas see mõjutas nende mõtlemist, tegutsemist, otsinguid? Kas see oli nende jaoks tõsiseltvõetav, tulevikku suunav, inspireeriv tagasiside?

1916. aastal ilmus ainuke teadaolev teatripraktiku avalik vastulause „Teatri-raamatule”. Vanemuise teatrijuhi kohalt 1914. aastal lahkunud, õigemini lahkuma sunnitud Menning kirjutab Päevalehe artikliseerias „10 aastat eesti teatrit”: „„Noor-Eesti” „Teatriraaamatus” ühines rida artikleid, millel õieti ainult üks ühendav joon oli: rahulolematuse praeguse Eesti teatriga, kuna parandustes arvamised lahku läksid. Nad peegeldasid vähekene selgusetalt ja naivses austamises neid voolusid, mis meile mujalt tuttavad, kuid kui juba seal näitelava uuenduse nõuded enamaste kaunis teatrivõõrad olid, siis oli see meie pool alles õieti nii. Üks nõudis meil teatri müsteriumiks muutmist [---]. Teine maalerlikkust Gordon Craig jälgedel, kelle jaoks näitleja nukuks, liikuvaks värviliseks plekiks või jooneks muutus. Kolmas midagi „Moskva Kunstiteatri” sarnast [---]. Neljas Reinhardti „Kammerspiele” intimset iseloomu. [---] Nii näeme umbes terve maailma uuendusenõudeid Eesti teatril serveritud, tema vaevalt viieaastase olemasolemise järele. [---] Omal ajal jäi see raamat ilma asjalise arvustusest, sest et need, kes teatri juures tegevad olid, tööga leppisid, ja harutused teiste hoolde jätsid, kuna need, kellelt kõige enam põhjalikumaid harutusi oleks tohtinud oodata, meie arvustajad, vaikisid. [---] Meie võime praegu ütelda, et kõik need kirjud teatriuuenduse ideed juba mineviku vara on, millest elu on üle astunud.” (Menning 1916.) Menning võtab teema kokku: „Ma arvan ka, et just realismus kõige tugevam vastupanek kivinemise ja elusa sisuta vormiks kujunemise vastu on” (samas). Antud kirjutises on tajuda Menningu tõrksust nooreestlaste teatrimõtete suhtes: ta ei võta neid omaks, ta ei näe neis mingit sidet oma teatrikreedo, eesti teatri arengu ega ka eesti ühiskonna vajadustega.

Mõningasest nooreestlaste ja teatriinimeste ühistegevusest on siiski olemas kaudseid andmeid, mis lasevad oletada, et koostegemisi neil ikkagi oli, näiteks Menningul ja Noor-Eestil. Linde kirjutab Noor-Eesti korraldatud kunstinäitustest: „Nii kõnede kui ka kunstinäituste lubad tulid muretseda üksikute isikute nimel [---]. Kuna omad inimesed kui üliõpilased küllalt usta-

vad ei olnud, tulid lubad sagedasti inimeste vastutusel muretseda, kes ise „Noor-Eesti” liikumisest ja ettevõtetest muidu eemal on seisnud. Nii muretses omal ajal Pärnus kunstinäituse luba Dr. S. Talvik, Tallinnas Dr. Juhan Luiga ja Tartus K. Menning.” (Linde 1918: 30.)

Estonia ja Vanemuise teatritega ei olnud nooreestlastel otsest seost: nad ei töötanud kummaski teatris ega olnud seotud kummagi seltsi või juhatusega. Tolleaegsed Estonia ja Vanemuine ei olnud nooreestlaste teatriideaali lähedasedki, ning vaatamata õppereisidele Euroopasse ja uudsetest vormidest innustumisele jäid teatritegijad oma igapäevases tegevuses modernsest kunstihoiakust kaugele.

On teada fakt, et 1913. aastal suvel kutsuti nooreestlast Johannes Aavikut Estonia teatri dramaturgiks. Sellest kõneleb toonase ajakirjaniku Paul Olaku (hilisem Estonia dramaturg ja direktor) kiri Aavikule 22. juulil 1913: „Kõige pealt see „Estonia” dramaturgi küsimus. Nagu Jungholzmulle hiljuti kõneles, oodavat Sind pikisilmi. [---] Mis nende teatrimestega läbisaamisele puutub, siis ei maksa ka selle pärast liiga muretseda. Nad on ju küll põhjatu rumalad ja harimatud, kuid misjonärid on ju ka inimesesööjate hulka läinud ja mõnikord sealgi loomulikku surma surnud.” (EKLA, f 275, m 12: 8, l 50–51.) Toodud kirjakatkest on selgelt välja loetav üleolev suhe teatritegijate madalasse haridustasemesse, samas polnud Olak ise lõpetanud kõrgkooli, vaid Kaarma Õpetajate Seminari. Kirja tooni tingis ehk see, et adressaat oli Helsingi ülikooli *cand. phil.* kraadiga haritlane.

Miks Aavik Estoniasse dramaturgitööle ei läinud, ei õnnestunud teada saada. Kaudse vastuse võiks leida Aaviku ühest mõtterearendusest kirjas Tuglasele 13. detsembril 1912. aastal: „Üleüldse aga pakuvad mulle dramatilised teosed kaugelt vähem huvitust kui jutustav kirjandus. Ma ülepea kahtlen natuke draama võimistes ja mulle näib, et ta tähtsust ülekohtuselt liig kõrgele upitatakse. Igatahes asetan draama ta võimiste poolest romanist madalamale, mis mind siiski ei takista Eesti draama-kirjanduse edenemist soovimast.” (Vihma 1990: 55.) Järgnevad laused samast kirjast on tähelepanuväärsed ses mõttes, et avavad Tuglase näitekirjanduse-alaseid katsetusi: „Muu seas sooviksin, et igauks nooremist kirjanikuist sel alal oma võimist katsuks. Vist tunnend Sinagi selle kohta huvitust ega jäta seda tegemata, oli ju Sul nagu mäletan, omal ajal Helsingiski juba mõned sellekohased katsed teoksil, vähemalt fantasias olemas, mida mulle jutustasid.” (Samas.)

Nooreestlased ise näidendeid ei kirjutanud, seega ei mõjutanud otseselt teatri arengut uue dramaturgia loojatena, mis on teatri uuenemise üheks eelduseks. Aga kaudselt oli Noor-Eestil side eesti tolelaegse dramaturgiaga siiski olemas, täpsemalt kolme dramaturgi ja nende teostega: August Kitzbergi, Oskar Lutsu ja Eduard Vildega.

August Kitzberg ja Noor-Eesti

„Noor-Eesti” I albumis ilmus läbi aastate ainsa eesti näitekirjanikuna August Kitzbergilt katkend varem kirjutatud näidendist „Laseb käele suud anda” katkend. Tervikuna avaldas Noor-Eesti kirjastus sama näidendi ümber töötatud kujul pealkirjaga „Enne kukke ja koitu” 1919. aastal. Mõjub sümboolselt, et pärast Kitzbergi „Tuulte pöörise” (lavastaja Karl Menning) esietendust

1906. aastal, millega avati kutseline Vanemuine, kirjutas selle kohta esimese tunnustava ja süvitsi mineva arvustuse Gustav Suits, nimetades näidendit eesti näitekirjanduse üheks murranguliseks teoseks, mis „praegusele elule ja selle suurtele vooludele võimalikult ligineda püüab ja niiviisi ühe muu kirjandusega ikka enam ja enam meie rahvusliku ja ühiskondliku eneseteadvuse avalduseks saab” (Suits 1906). Noor-Eesti kirjastus andis välja ka Kitzbergi draama „Libahunt” (1912) pärast selle lavale toomist Pärnu Endlas 1911. aastal. Nii „Libahunt” kui ka „Kauka jumal” (1915) said nooreestlastelt kiitva hinnangu.

Kitzberg oli omamoodi sillaks Menningu Vanemuise, Pinna Estonia ja Noor-Eesti vahel. Dramaturgina oli tal Menninguga tihe koostöö. Estonia näitejuhi Karl Jungholzi kohta on Kitzberg 19. jaanuaril 1916 öelnud, et on Jungholzile „peale sõpruse ja armastuse ka seda võlgu, et „Estonia” ta tükke lavastab” (Rattus 2004: 59). Kitzberg suhtles tihedalt ka nooreestlastega, oli kirjavahetuses Suitsu ja Tuglasega, kuulus „Noor-Eesti” I albumi toimetusse, oli ainus vane-masse põlvkonda kuuluv nooreestlane, kes samas siiski ei läinud kaasa nooreestlaste esteetiliste sihtidega.

Oskar Luts ja Noor-Eesti

Siin võiks naljaga pooleks väita, et nooreestlased rikkusid Lutsu ära. Noore jutuvestja Lutsu dramaturgitalent arenes Vanemuise mõjusfääris: samamoodi kui Kitzberg, oli ka tema tihedas koostöös Menninguga, kes pidas teatri üheks tähtsamaks ülesandeks eesti algupärase näitekirjanduse arendamist. Näidendeid „Paunvere” ja „Kapsapea” mängiti Vanemuises hooajal 1912/1913 suure menuga. Lutsu talendi tugevateks külgedeks olid ehtsad rahvalikud tüübid, ladus dialoog, jantlikud süžeeikäigud. Kui Lutsu esimesed näidendid olid realistlikud ja rahvapärased, milles teda juhtis omaenda vaist ja anne, siis 1913. aastast muutis ta järsult suunda. Kindlasti oli Lutsu muutumises oma osa, et mitte öelda süü, nooreestlastel, kes olid külarealismis vanamoeliseks kuulutanud. Alles kujunevat kirjanikku mõjutasid nii nagu tema põlvkonnakaaslasigi uued moodsad voolud, eriti sümbolism, eeskujudeks Knut Hamsun, August Strindberg, Maurice Maeterlinck. Uues, sümbolistlikus laadis kirjutas Luts näitemängud „Laul õnnest” (1913) ja „Mahajäetud maja” (1914). Näidendid imiteerisid Maeterlincki kujundlikkust, romantilist süžeed, atmosfääri tähenduslikkust. Romantiline sümbolism jäi aga Lutsu puhul vaid sentimentaalseks, viirastuslikuks dekoratiivsuseks, katsetuseks, millel jäi puudu nii sügavusest kui ka fantaasiast.

Eduard Vilde ja Noor-Eesti

Paradoksina mõjub just Eduard Vilde 1912. aastal ilmunud näidend „Tabamata ime” (esietendus Estonias 1913) vägagi nooreestlikult. Seisis ju Vilde vanema põlve prosaistina Noor-Eestist väga kaugel ja oli nooreestlaste suhtes äärmiselt kriitiline. „Tabamata ime” teemaks on kunstniku loojahinge ja tõusikliku seltskonna dramaatiline konflikt, kus on olemas inimsuhete nõrke käsitlus ja süvitsiminev tegelaste hingeelu kujutus – see kõik oli uudne toonases dramaturgias valdava külarealismis kõrval. Vilde ise on oma näidendeid nimetanud konversatsioonidraamadeks:

pearaskus on neis dialoogil, milles avanevad tegelaste suhted, minevik. Vilde kirjutab: „„Tabamata ime”, oma dramaatilise esikteose, kirjutasin Kopenhaagenis 1912. a. esimesel poolel [---]. Näidendi idee pookis mulle ajavaim pähe, asjaomane miljöoline ainek oli idee immanentne. See on lugu, traagiline lugu kunstidesperaadost, milline tüüp meil uue sajandi algusest peale arvukamalt hakkas esinema. Piirdus kunstidele andujate kuulsuseiha enne seda vaid tunnustusega kodumaal, isegi kodulinnas, siis hakati nüüd kirglikult kippuma „Euroopasse”; alles seealne loorber tundus küllalt kohasena geeniuustele, kelle surematuse avastajad nad olid peamiselt ise. [---] Seesugused desperaadod saavad sageli ergutust ja õhutust võhikuliselt, kuid indleva rahvusliku kuulsuseihaga täidetud seltskonnalt, mis moodustab nende tooniandva ümbruse. Oodatakse geeniuust, oodatakse neid pikisilmi, et niisuguse kaudu tunduda ka enda väärtuses tõstetuna [---].” (Vilde 1957: 280–281.)

„Tabamata ime” võeti nooreestlaste poolt kriitiliselt vastu, leiti, et „ime jäi tabamata,” et näidend jääb alla Vilde proosale, vigu leiti dialoogis, näidendi ülesehituses, mis olevat ebalavaline. „Mulle näib, et Eduard Vildel kõik dramatikeri eeldused täiesti puuduvad,” kirjutab Linde (1913: 114). Linde ütleb kokkuvõtteks: „Õieti ei olegi „Tabamata ime” midagi muud kui halvasti dramatiseeritud novell [---]” (samas, 118). Nooreestlaste poolt leidis „Tabamata ime” puhul tunnustamist vaid Vilde areng nõtkema keele ja stiili suunas.

Võrdluseks Linde kriitikale toon „Tabamata ime” etenduse näitejuhi ja peaosalise Leo Saalepi kehataja Theodor Altermanni vaimustunud pöördumise Vilde poole 29. novembril 1913: „V. a. hr. V.! Olen südamest rõõmus, et Teie mu nõrga tööga rahule jääte; ma tegin, mis suutsin [---]. Leo Saalepi kui ka terve näidendi hinge leidmine ei teinud mulle õieti mingit raskust; vaja ju ainult seda tunda, mida Teie töö tegelased kõnelevad, ja terve näidend muutub nii koduseks, nii arusaadavaks. Kodune ja siiski nii euroopaline on Teie töö – esimene eesti näitemäng, millest mulle Õhtu-Euroopa kultuuri õhk vastu lehvib, esimene, mis mu peale oma hingeelulise peenusega suurt mõju avaldas. [---] Lõpuks võin juurde lisada, et „Tabamata ime” publiku poolt suure soojusega vastu võeti; kiiduavaldustel ei olnud lõppu [---].” (Vilde 1957: 283–284.)

Seoses Noor-Eesti keeleuuendusega on täheldatav veel üks väike ühisosa nooreestlaste ja eesti teatri noorte tegijate vahel. Nimelt kerkib seoses „Tabamata ime” lavastamisega Estonias küsimus eesti keele uuendamisest teatrilaval. Ilmselt innustusid näitejuhid-näitlejad Johannes Aaviku radikaalsetest keeleuuenduse-ettepanekutest. Ühe lavakeele uuenduse näite võib tuua Altermanni avalikust kirjust Päevalehe toimetusele, milles ta kaitseb Vilde „Tabamata ime” keeleuuendusi ja teeb endapoolseid hääldeuuendusi. Altermann kirjutab: „Keele „vägistamise” kohta (kui võõrakeelsete sõnade eestilaadilist rõhutamist üleüldse „vägistamiseks” tohib nimetada) võiks ju tähendada, et meie seda teatud sõnadega juba igapäev teeme: meie ütleme kontserti asemel kóntsert, telefóni asemel telefon [---] ja ma leian selle täieste õige olevat, sest see toonitamine on meie keele iseloomule enam päri. [---] Tahame meie aga nüüd selles asjas järjekindlad olla, siis peame sedasama toonitamise süsteemi ka teistes sõnades tarvitusele võtma. [---] Miks ei võid génilne, orkester [---] kónservatorium, fúturist jne. tarvitada. [---] Vilde esineb „Tabamata imes”

täielise europlasena, Vana-Eesti kohta vast isegi futuristlisena, ta loob ise uusi sõnu, modelerib vanu uuteks jne [---]. Kui see XIX aastasajale ei meeldi – ei või parata, XX aastasada nõuab uut, püüab täiuse poole!” (Altermann 1913.)

Altermanni mõttearendus keeleuuenduse teemadel kinnitab veendumust, et kõigile erisustele vaatamata hingati üht ja sama õhku, liiguti samadel radadel. Oldi tee alguses, oldi otsingulised, leidlikud, ekslikud, julged. Vaadates täna 100 aastat tagasi tegutsenud noori teatrimehi ja nooreestlasi, võib öelda, et nad löid üheskoos n-ö algamise hetke, sündimise atmosfääri suunatuna pingsalt, konfliktiselt ja jõuliselt tulevikku.

Noor-Eesti mõju ja tähendus 101-aastasele eesti teatrile on sajandiga kasvanud, kogunud väge. Vahetutes, samades ajalis-ruumilistes ja isiklikes kokkupuudetes tekitasid kirjanikest põlvkonnakaaslaste kõrged ideaalid ja karm kriitika teatriloojates vaid tõrksust. Õigem oleks öelda: vastuseks oli vaikus. Ühisosa, millest sündinuks uus teater ja uus teatrikeel, jäi avastamata, leidmata. Teatri- ja kirjandusteadlase Luule Epneri sõnul jõudis eesti teater nooreestilikku arengufaasi 1910/1920. aastate vahetusel (Epner 2001: 321). Tallinna teatrielus lahvas pärast sõda, esimestel iseseisvuse aastatel, tõeline uuenemine. See, millest nooreestlased unistasid 1913. aastal „Teatri-raamatus”, täitus mõneti 1920. aastate alguses. Kõrvuti saab vaadata Estonia, Draamateatri ja Hommikteatri katsetusi. „Teater võtab vastu mõjutusi uusromantilistelt vooludelt (sümbolism, impressionism) ning Saksamaal jõuliselt esile kerkinud ekspressionismilt. [---] Siiski pole tegemist sihiteadliku teatriuuendusega, vaid pigem eri suundadesse haaravate otsingute ja katsetamisega.” (Samas.) 1924. aastal lõpetab Eesti esimese teatrikooli, Draamastuudio esimene lend, kes asutab uue teatri – Draamastuudio Teatri.

Kui 1970. aastatel tõuseb nooreestilik idealism teatriuuenduse laineharjal taas võimsalt üles, on situatsioon muutunud. Kui nooreestlased jäid teatriilmas ikkagi kõrvaltvaatajaks, arutlejaks ja hindajaks, siis 1960/1970. aastatel hakkavad uut teatrit looma tegijad ja teoreetikud koos. Teatriloojatele on toeks literaatidest põlvkonnakaaslased tagasisidestajate, arvustajate ja tõlgendajatena nagu ka nende ideaalid, otsingud ja kaasamõtlemine. Ka on äärmiselt tähtis, et selles hoovuses areneb uus dramaturgia. Lavastajad Evald Hermaküla ja Jaan Tooming, näitlejad Tõnu Tepandi, Mare Puusepp, Raivo ja Kais Adlas, Lembit Eelmäe, Herta Elviste, Raine Loo, Liis Bender, Jaan Kiho, Ants Ander, kirjanikud Mati Unt, Paul Eerik-Rummo, Vaino Vahing, Hando Runnel, Ain Kaalep ning teatriloolane Jaak Rähesoo (see nimistu võiks olla palju pikem) loovad koos uut teatriideaali. Ja uus teater sünnib!

Kus on nooreestilik teatrimõte täna, 2007. aastal? Tegijates endis, pigem üksikult, isiklikult, kui rühmiti. Kuidagi intiimselt. Tänapäevaste teatriteo, teatrimõtte ja ühiskondliku mõtte ristumispunktidest pole tunda nooreestilikult tugevat vaimset plahvatust, ühemõttelist konflikti vana ja uue vahel, mida tunneme Suitsu luuletusest „Lõpp ja algus”: „Nüüd tuleb kas *ei* või *ja*” (Suits 1905: 6). Uued teatriideed, sihid ja teod leiavad 21. sajandi hakul justkui rahulikumalt oma loomuliku voolusängi ja muutuvad üsna koheselt harjumuspärasteks. Paradoksaalne tundub, et vaba ühiskond, vaba kultuuri areng (eriti kultuuriäri) ei lase vaimsel murrangupingel kasvada loovaks plahvatuks.

Uus aga on olevikus alati varjatult olemas, ootab. Ootab vaimset tõuget, vastujõudu, mis pingestaks vaimu ja plahvataks uueks revolutsiooniks. Uueks nooreks eesti teatriks.

Kirjandus

Adson, Artur 1949. Siuru-raamat. Vadstena: Orto.

Altermann, Theodor 1913. Kirjad toimetusele. – Päevaleht, 23. okt.

Andresen, Nigol 1983. Hamleti proloog. Gustav Suitsu luule pärast „Tuulemaad”. – Nigol Andresen, Suits ja tuli. Uurimusi ja artikleid. Tallinn: Eesti Raamat, lk 47–66.

Andresen, Nigol 1982. Gustav Suits ja teater. – Nigol Andresen, Hommikust keskööni. Valik teatriartikleid. Tallinn: Eesti Raamat, lk 42–48.

Barbarus, J[ohannes] 1913. Draama kui müsterium. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 20–28.

Epner, Luule 2001. Näitekirjandus 1920–1944. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 321–340.

Haan, Kalju 1987. Karl Menning ja teater „Vanemuine”. Tallinn: Eesti Raamat.

Kask, Karin 1970. Teatritegijad, alustajad. Tallinn: Eesti Raamat.

Vihma, Helgi (koost) 1990. Kultuurilugu kirjapeeglis. Johannes Aaviku & Friedebert Tuglase kirjavahetus. Tallinn: Valgus.

Kärner, Jaan 1913. Teatrikunst ja Moskva Kunstiteater. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 50–63.

Toimetus 1913. Eessõna. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 7–8.

Linde, Bernhard 1913. Meie teater. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 74–98.

Linde, Bernhard 1918. „Noor-Eesti” kümme aastat. Tartu.

Linde, Bernhard 1913. Oleviku Eesti draama. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 111–132.

Luiga, Juhan 1912. Aforismid näidenditest ja näitlejatest. – Päevaleht, 11. det.

Luiga, Juhan 1995. Aforismid näidenditest ja näitlejatest. – Mäss ja meelehaigus. Koost H. Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 464–481.

Menning, Karl 1916. 10 aastat Eesti teatrit IV. Kokkuvõte ja väljavaade. – Päevaleht, 22. sept.

Pinna, Paul 1995. Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944. Tallinn: Faatum.

Eesti teatrimaja... 1913. = Eesti teatrimaja avamine. – Päevaleht, 26. aug.

Rattus, Kristel 2004. Marie Underi salong. Kultuurianalüütiline vaatepunkt Eesti haritlaste diskursustele ja sotsiaalsetele võrgustikele 20. sajandi teisel kümnendil. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool, etnoloogia õppetool. – <http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/758/5/rattus.pdf> (15.08.2007).

Raudsepp, Hugo 1911. „Estonia” teater Tallinnas. Kritikalised jooned teatri edenemise eeltingimistest. – Oma Maa I. (Postimehe kirjakogu 2). [Toim] E. Virgo. Tartu: Postimees, lk 53–74.

Rähesoo, Jaak 1997. Eessõna. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu: Ilmamaa, lk 9–23.

Semper, Johannes 1913. Lürismus näitelaval. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 29–42.

Suits, Gustav 1905. Elu tuli. Laulud 1900–1904. Helsingi: Yrjö Weilin.

Suits, Gustav 1906. „Tuulte pöörises”. – Isamaa, 21. aug.

Suits, Gustav 1913. Elust, kunstist, näitekunstist. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 133–151.

Tammsaare, Anton Hansen 1913. „Estonia” ja „Vanemuine”. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, lk 64–73.

Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.

Tormis, Lea 2002. Saateks. – Teatri-raamat. Faksiimile-väljaanne. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk [153–167].

Tuglas, Friedebert 1996. Eluloolisi märkmeid I. 1906–1944. (Litteraria 11). Toim K. Metste. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Virgela.

Vilde, Eduard 1957. Artikleid ja kirju. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Katri Aaslav-Tepandi – *PhD*, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti õppekava hoidja.

E-post: katri.aaslav-tepandi@ut.ee