

# Aated ja stiiliotsingud: ekspressionism 1920. aastate eesti teatris

Luule Epner

**Ülevaade:** Esimesest maailmasõjast ajendatud ideed ja meeleolud jõudsid eesti teatrisse 1920. aastate alguses, eeskätt ekspressionistlikus stiiliregistris. Teatris avaldus ekspressionism peamiselt saksa dramaturgia lavatõlgendustes, algupärases draamas leidub üksikuid katsetusi. Artiklis kaardistatakse tolleaegset eesti uuenduslikku teatrit, rõhuasetusega Hommikteatri tegevusele ning mõjule, mida see avaldas kutselistele teatritele. Vaadeldakse ekspressionistlike lavastuste retseptiooni sünkroonkriitikas ja suhet publikuga. Analüüsitakse ekspressionismi ideelise (kandev maailmavaade), afektiivse (tundelaad) ja stiilikomponendi (tüüpilised vormivõtted) vahekorda lavastustes, et selgitada, mil määral oli tegemist teatrikeelega uuendamise taotlusega, mil määral eetiliste ja/või poliitiliste ideede väljendamisega.

**Võtmesõnad:** Esimene maailmasõda, Hommikteater, Estonia, Draamateater

## Teatrid maailmasõja aastail

Aastal 1914, kui puhkes Esimene maailmasõda, tegutses Eestis kolm kutselist teatrit: Vanemuine Tartus, Estonia Tallinnas (mõlemad olid professionaliseerunud 1906) ja Endla Pärnus (1911). Teatrid kuulusid sõja ajal, nagu ka enne ja pärast sõda, neid haldavatele seltsidele.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Olgu mainitud, et nüüsgust korraldust võib pidada Eestile eripäraseks: kuni 1940. aastani, mil nõukogude võim teatrid natsionaliseeris, ei olnud meil erinevalt lähinaabritest ei riigi- ega erateatreid, välja arvatud Paul Pinna lühiealine Rahvateater (1923–1927).

Seltsi juhatus palkas teatri kunstilise juhtkonna, sõlmis lepingud näitlejatega ja kinnitas repertuaari. Teatri ja seltsi kassad hoiti lahus, kuid seltsid andsid siiski majanduslikku tuge, nt asutati Estonia seltsi algatusel teatrit toetav aktsiaselts, Vanemuise ja Endla seltsid korraldasid aga korjandusi uute teatrimajade ehitamiseks. Siiski sõltusid teatrid rahaliselt ennekõike piletimüügist, s.o publiku huvist ja maitsest (Saro 2010: 10). Vene riigilt eesti teatrid tol ajal toetust mõistagi ei saanud. Tallinn ja Tartu toetasid tõhusalt kohalikke saksa teatreid, kuid Estonia hakkas Tallinna linnalt toetust saama alles hooajast 1910/11 alates ning see moodustas vaid umbes 10% teatri tulust; Vanemuise teatrit Tartu linn ei toetanud (Reining 1938: 174).

Esiotsa mõjutas sõda teatrite elu ja tegevust ootuspärasel viisil: uute uhkete teatrihoonete ruume hakati kasutama laatsarettidena sõjas haavata saanute jaoks ning näitlejate ridu hõrendasid mobilisatsioon ja töökohustus sõjatööstuses. Endla teatris katkeski teatritöö 1915. aastal pärast hoone rekvireerimist sõjaväehaiglale ning see taastus vaevaliselt alles 1920. aastal (Talts 2000: 40–42). Estonia majja paigutati samuti sõjaväelaatsaret, ent tänu näitetrupi visadusele õnnestus tegevust siiski jätkata. Hooaeg 1914/15 avati patriootliku näidendiga „Elu tsaari eest“, mille lõpuks näidati elavaid pilte „Tagavaraväelaste sõttaminek ja tagasitulek“, aga edaspidi koostati mängukava peamiselt vanadest tuttavatest teostest (Pinna 1995: 147). Halvavalt mõjus meesnäitlejate ja orkestrantide mobiliseerimine, mistõttu hooajaks 1916/17 tuli loobuda ooperite lavaletoomisest ning paremad sõnalavastusedki olid võimalikud vaid tänu sõjateenistuseks kõlbatutele meesjõududele (Kärner 1958: 155–156). Vanemuise teatrit puudutasid rekvireerimised vähem kui Estoniat (ära võeti vaid mõned kõrvalisemad ruumid) ning etenduste arv isegi tõusis, kuid midagi kunstisündmuslikku seal sõja-aastail ei toimunud (Rähesoo 2011: 95, 542). Vanemuise sõjaaegse ja -järgse mõõna peapõhjuseks näib olevat koguni mitte maailmasõda, vaid

Karl Menningu dramaatiline lahkumine teatrijuhi kohalt 1914. aasta aprillis. Nimetatud sündmus andis aga tõuke ühe uue teatri loomiseks: Vanemuisest lahkunud Menningu-meelsed näitlejad asusid 1916. aastal tegutsema Tallinnas, algul Pandorini seltsi juures, alates 1917. aastast aga Draamateatri nime all.

Avalikus ruumis loodava kunstina oli teater allutatud tsensuurile, mis sõja ajal oli tavalisest karmimgi.<sup>2</sup> See aitab seletada asjaolu, et sõjakogemust neil aastail eesti lavadel vahetult ei peegeldatud. Ega seda ei oodanud ka publik. Pigem oodati ja saadigi teatrist eskapistlikku meelelahutust: nii Estonia kui ka Vanemuise mängukavas domineerisid kerged komöödiad, laulumängud, operetid jms, mis kuidagi ei osutanud sõjale.<sup>3</sup> Kunstilisest arengust või otsingutest pole sel perioodil põhjust rääkida, küsimus oli teatrite ellujäämises. „Kui ei taheta mängida tühjale majale, ei jää muud üle, kui ujuda pärivett ühes publiku maitsega,“ tõdes Jaan Kärner (1958: 164). On märkimist väärt, et mõnesugustele kõikumistele vaatamata kasvavas mõlemas teatris küllastajate arv kokkuvõttes oma kaks korda. Niisiis liigub mõte sõjakogemuse kajastusi otsides pigem 1920. aastate hakatusel nn katselavastuste ja kõigepealt ekspressionismi saabumise ning lühiajalise õitsengu peale. Siinses artiklis püüangi tollaegset eesti katseteatrit kaardistada, keskendudes peaaesjalikult küsimusele, mil määral oli tegemist stiiliotsingutega, mil määral ekspressionismi kandvate aadete väljendamisega. Alustada tuleb aga ühiskondliku tausta ja teatrite tegevustingimuste visandamisest.

---

<sup>2</sup> Näiteks oli sõja-aastail mõningast saksa autorite tõrjumist repertuaarist (Rähesoo 2011: 95), 1918. aastal keelasid aga saksa võimud Kitzbergi „Enne kukke ja koitu“ ning Hauptmanni „Kangrute“ lavastamise (Adson 1938: 11).

<sup>3</sup> Samad mustrid kordusid teatrite repertuaarivalikutes Teise maailmasõja ajal.

## Maailmasõja järel: ühiskondlikust ja kultuuritaustast

Sajandi teise kümnendi lõpuaastad olid Tsaari-Venemaa koosseisu kuuluvale Eestile keerulised, täis poliitilisi pöörded ja segadusi. 1917. aasta revolutsioonides varises Vene impeerium kokku, meeleavaldused ja streigid haarasid ka Eestit. Aina suuremat kandepinda võitis iseseisva Eesti riigi loomise idee. Ent Suur sõda kestis edasi ja iseseisvuse deklareerimine 24. veebruaril 1918 oma riiki *de facto* ei loonud: veebruari lõpul okupeerisid Saksa väed kogu Eesti. Maailmasõja lõpetas Saksamaa alistumine 1918. aasta novembris, ent Eestis järgnes veel rohkem kui aasta kestnud Vabadussõda Nõukogude Venemaaga (1919. aastal ka pärast Saksamaa kaotust maailmasõjas moodustatud Landesveeriga), mis lõppes rahulepingu sõlmimise ja Eesti tunnustamisega Venemaa poolt 1920. aasta veebruaris. Pool aastat varem, 1919. aasta juunis, oli liitlasriikide ja Saksamaa vahel sõlmitud Versailles' rahuleping. Esimese maailmasõja tagajärjel lagunesid Saksa ja Vene impeerium, mille mõjuvälja Eesti oli kuulunud, ning tekkis palju uusi rahvusriike – piirid Euroopas joonistati uuesti. Eestis kehtis kaitseseisukord ja majandus oli halvas seisus. Ent kultuurielu pani 1917. aasta veebruarirevolutsioon liikuma. Välismaalt tulid tagasi poliitilised pagulased, loodi organisatsioone ja rühmitusi, kirjanduses ja kunstis kerkisid esile uued, modernistlikud voolud. Tolleaegses kirjanduses tegi ilma rühmitus Siuru (1917–1919), mis jätkas Noor-Eesti traditsiooni.

1920. aastate algus oli Eesti riigi tegeliku rajamise aeg. 1920. aastal võeti vastu esimene põhiseadus, valiti Riigikogu, asuti üles ehitama majandust, võõrandati mõisamaad jne. See oli poliitiliselt rahutu, majanduslikult ebastabiilne, ent uutest püüdlustest ja ideedest tulvil aeg.

Toomas Karjahärmi sõnul läitis Vabadussõja võidukas lõpp suuri lootusi ja vabastas loovat energiat. Omariikluse kättevõitmine

tähendas murrangut eestlaste elutundes – uus vaimsus avaldus Oskar Looritsa sõnul „vaba tahte aktiveerumises“. Eestlaste kõige universaalsemaks ideoloogiaks jäi rahvuslus, mis sobis kokku „noore riigi idealistliku vaimuga“ (Karjahärm 2001: 222–224). Euroopas levinud pessimistlikud visioonid lääne tsivilisatsioonist jäid rahvuslikule optimismile ja progressiideele tuginevas Eesti ühiskonnas sel ajal võrdlemisi kaugeks (Karjahärm 2001: 226).

Teatrisüsteemis ei toonud Eesti iseseisvumine kaasa mingeid põhimõttelisi muutusi: teatreid valdasid ja haldasid endiselt selt-sid, ka uued teatrid kasvasid välja mõnest olemasolevast seltsist või liitusid sellega. Kümnendi algupoolel tegutses Eestis neli kutselist teatrit: Estonia ja Draamateater Tallinnas, Vanemuine Tartus ning Endla Pärnus.<sup>4</sup> Riigi majanduslik toetus oli esialgu õige vähene. Esimesel korral toetati ainult üht teatrit (Estoniat), mis sai hooajal 1920/21 riigieelarvest 4000 krooni. Hüpe toimus hooajal 1924/25, kui teatrid said riigilt juba 104 250 krooni; edaspidi lisandus toetus 1925. aastal loodud Kultuurkapitalilt (Rähesoo 2011: 128). Niisiis ei olnud 1920. aastate esimesel poolel – perioodil, mis on siinse artikli fookuses –, teatritel veel mainimisväärset rahalist tuge riigilt ning nad sõltusid majanduslikult publikust, kelle maitse oli põhiosas üsna konservatiivne (Saro 2010: 10). Vaatajaskond aga kasvas, ehkki mõnesuguste kõikumistega. Hooajal 1919/20, keset sõjasegadusi, oli teatrikülastusi rohkem kui kunagi varem – 300 600. Sellele järgnes väike langus, nii oli kümnendi keskel, hooajal 1925/26, vaatajaid 266 500, ent hooajal 1928/29 ületati uuesti 300 tuhande vaataja piir (vt Reining 1938: 173).

Eesti poliitiline demokraatia tagas kunstnikele loominguvabaduse. Riigivõim teatrite tegevusse 1920. aastatel ei sekkunud. Küll

---

<sup>4</sup> Draamateater lõpetas tegevuse 1924. aastal, juba järgmisel aastal alustas aga Tallinnas uus teater – Draamastudio Teater. 1926. aastal muutus kutseliseks teatriks Ugala (Viljandis) ning loodi Tallinna Töölisteater.

aga tuli ette pingeid seltside juhatuste ja teatrite kunstilise juhtkonna vahel, eriti vanemates seltsides. Jaak Rähesoo (2011: 128) üldistab: seltside maitse kaldus olema kommertslikum ja väikekodanlikum kui teatritegijatel ning mõnigi seltskonnategelane kippus kunsti juhtima. Lavastajad ei pidanud niisiis arvestama mitte ainult publiku, vaid teatud määral ka seltsi juhatuse ootuste ja maitsega. On ilmne, et nimetatud mõjutegurid seadsid kutseliste teatrite kunstilistele otsingutele omad piirid.

Loovharitlased (eriti nooremast põlvkonnast) reageerisid tundlikult ka teravnevatele sotsiaalsetele pingetele Eesti ühiskonnas, mille allikaks olid ebavõrdsuse kasv, nn tõusiklus, korruptsioon jms ning mis avaldusid muu hulgas vasakpoolsete poliitiliste jõudude ja ideede laias levikus, iseäranis 1923. aastal Eestit tabanud majanduskriisi aegu. Kirjanduses oli sotsiaalse õigluse eestvõitlejaks 1921. aastal loodud rühmitus Tarapita, kuhu kuulusid teiste seas Friedebert Tuglas, Marie Under, Johannes Semper, Artur Adson – kirjaniikud, kes toetasid ja tõukasid tagant ka uuendusi teatris. Juba varem, 1920. aastal, oli eesti kirjandusse sisse murdnud teravat sotsiaalsust toonitav ekspressionism, mida viljelesid ka tarapitalased. Mõneks aastaks muutus ekspressionistlikuks kogu avangardistlik luule ning osa proosast (Hennoste 2012: 78).

## **Uued voolud teatris**

Eesti teatrisse jõudsid Suurest sõjast ajendatud ideed ja meeleolud viivitusega. Hooaja 1918/19 ülevaates tõdes Artur Adson, et „pika isoleerumise kestes“, mille tingisid maailmasõda ja Vene revolutsioonid, on eesti teater Euroopast mängulaadis ja lavastuses maha jäänud (Adson 1938: 12). Nooreestlased olid juba enne maailmasõda „Teatri-raamatu“ (1913) kirjutistes nõudnud moodsamaid stiile ja teatrireforme, sõja järel nõudsid uute rühmituste liikmed

neid edasi. Juunis 1918 avaldas Johannes Semper ajalehes Postimees lühikesed, aga programmilised artiklid „Teatrireform” ja „Katsete teater”, kus ta muu hulgas kirjutab: „Teatrireform peab päevakorda võetama. Vaen „Vanemuise” ja „Estonia” vastu, mis siin-seal noorte juures avaldunud, annab tunnistust põletavast uuendamistarbust. [...] Peab uuendama mitte niipalju seda, mis, vaid kuidas mängitakse [...]. Naturalism, realism ja traditsiooniline senise stiilituse jätkamine peab näitelavadelt kaduma.” (Semper 1992: 30) Pangem tähele, et tol ajal 26-aastane Semper kõneleb ennekõike noorte nimel. Katseteatri idee paelus ka paar aastat vanemat August Gailitit, kes lootis „äraiganenud realismi” juurde paigalejäänud teatrit uuendada eri kunstialade loojaid ühendava väikese stuudio kaudu (Gailit 1919). Tegudeni küll ei jõutud, kuid nooremate teatritegijate eestvõttel võtsid olemasolevad teatrid tõepoolest ette katseid pakuda midagi erinevat sellest dramaturgiast, mida Adson nimetas luitunud kodanlik-realistlikuks repertuaariks (Adson 1938: 17). Alustati aga 19. sajandi sümbolistliku dramaturgiaga: 1919. aasta sügisel tõi Paul Pinna Draamateatris lavale Oscar Wilde’i „Salome” (kirjutatud 1891) ja Erna Villmer Estonias Maurice Maeterlincki draama „Pelléas ja Mélisande” (kirjutatud 1892). Nigol Andreseni meelest oli tegemist püüdega võtta repertuaari midagi, mis vähemalt enne maailmasõda Euroopa ja Venemaa suurlinnades tähelepanu oli äratanud, kuna teatritel endil puuduvat selgem suund ja plaan (Andresen 1982: 11). Nii saabuski sümbolistlik stiil eesti teatrisse kaunis suure hilinemisega, sattudes sootuks teistsugusesse ajaümbrusesse kui algselt Euroopa lavadel. Pole imestada, et noored kirjanikud leidsid ikkagi põhjust rahulolematuseks. „Teater, mis praegu alles ärkab, lilletub meeleoludega, loorub „Salome” kuuvalguse-romantikasse ja stiliseerib „Pelléas ja Mélisande’i” lapseleina. Kus on teatri revolutsiooni-paatos, ta lopsakad groteskid ja surmantsud, ta punamaskid katkumustal põhiseinal, ta dünaamiline

hoog!“ hüüatas Tuglas (1936: 152–153) 1919. aastal. Paar aastat hiljem leidis ta, et Maeterlincki aeg olevat möödas, nüüd mõjuvat peened tundmused ja sügavad mõtted näitelaval külmalt ning igatsetakse hoopis „inimest ta vere, tundmuse ja kirega, mis kirjanduslikult pole liiga destilleeritud“ (Tuglas 1935: 209). See retoorika viitab üsna otseselt ekspresionismi tundealusele. Otsekui Tuglase ja teiste siurulaste-tarapitalaste tellimust täites jõuabki ekspresionism 1920. aastate hakul eesti lavadele ning leiab nende kirjanike heakskiitu ja toetust. „Meie kõik pidasime lugu uutest kirjandusvooludest ja meie noortest kirjanikest ning tahtsime neile meeldida,“ ütleb tagasivaates Ants Lauter, toonane noor lavastaja Estonias (Lauter 1982: 76).

Pole kahtlust, et ekspresionism, Jaak Rähesoo (2011: 142) sõnutsi viimane kõrgmodernistlik vool, mis läbis eesti kunstielu tervikuna, tuli meie teatrisse Saksamaalt – niisiis oli esialgu tegemist tugeva saksa kultuurimõjuga. Ekspresionism 1920. aastate eesti teatris tähendab ennekõike saksa moodsa dramaturgia, nagu Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever jmt näidendite entusiastlikku lavastamist.<sup>5</sup> Mõjud ei olnud üksnes kirjanduslikud. Sõjajärgse inflatsiooni tõttu oli Saksamaa-reis eestlastele odav, eesti teatritegijad käisid tihti Berliinis, Leipzgis ja mujal uuemat teatrit vaatamas ning võtsid eeskujuna saksa ekspresionistlikest lavastustest. Siinkohal on oluline meenutada, et tol ajal kandis autorifunktsiooni teatris draamakirjanik, samas kui lavastajaloomingu staatus oli veel ebakindel, mistõttu võõra lavastusjoonise ülevõtmine või jäljendamine oli aktsepteeritud, normaalne kultuuripraktika.

---

<sup>5</sup> Mõistagi ulatusid need mõjud ka eesti draamakirjandusse, avaldades Mait Metsanurga, Aleksander Antsoni, Artur Adsoni jmt loomingus. Neist tekstidest tuleb juttu allpool.



## Ekspressionismist

Ekspressionism kujunes juba Esimese maailmasõja eel (1910. aasta paiku) ning haaras kujutavat kunsti, kirjandust, muusikat, teatrit – niisiis oli tegemist kõiki kunste läbiva suundumusega, mis leidis kõige laiema kandepinna saksa kultuuriruumis. Kunstis kujutas ekspressionism endast esteetilist opositsiooni impressionismile, samuti naturalismile: jäljenduse ja muljete jäädvustamise juurest pöörduti eneseväljendusse, kunsti mõisteti subjekti idee- ja tundeilma väljendusena. Dramaturgias ulatuvad ekspressionismi juured Frank Wedekindi sajandialguse loomingusse, kuid teatrisse ilmus see vool hiljem kui draamasse, sest näidendid, mis olid küll trüki ilmunud, ei saanud esitusluba; esimene avalik lavastus oli Hasencleveri „Poeg“ 1916. aastal (Brockett, Findlay 1973: 283). Ekspressionism vallutas saksa lavad plahvatuslikult, ent suhteliselt lühikeseks ajaks sõjajärgseil aastail (ligikaudu 1918–1925). Tehti rohkelt lavastusi ning arendati välja uus lavastusstiil. Ekspressionism saksa teatris oli lavastajakeskne, esile tõusid Jürgen Fehling ja Leopold Jessner, kes töötasid Berliinis. Haripunkti saavutas see vool 1923. aastal, seejärel hakkas publikuhuvi langema, ent ekspressionismi mõju oli kauakestev (Brockett, Findlay 1973: 289).

Nn Berliini ekspressionismi iseloomustas terav poliitilisus. Maailmasõja traagilisest kogemusest mõjutatuna kuulutas ekspressionism vana maailma hukku ja püüdlas uue ühiskonna poole. Üheks põhiteemaks kujunes nõue luua nn uus inimene, kes oleks vaba aupaklikkusest eelmiste põlvkondade maailma suhtes (Esslin 2006: 412). See maailm, vana hea Euroopa, oli suures sõjas kokku varisenud. Lüüasaanud Saksamaal valitses kaos ja väärtuste kriis, mida teravdas ühiskonna sotsiaalse lõhestatuse tajus, rääkimata suurtest majandusraskustest. Versailles' rahu karmid tingimused tekitasid kibedust ja pettumust. Ekspressionistid kujutasid sõjast muserdatud

maailma koledusi (inetuse esteetika), protestisid eksisteeriva ilmakorra ebaõigluse vastu, eitasid tööstuslikku, mehhaanilist ja inimest nivelleerivat ühiskonda ning pöördusid sageli kristlike väärtuste poole, mida kuulutati ekstaatiliselt paatosega. Nõnda oli sõjajärgne nn Berliini ekspressionism kõige tihedamalt seotud maailmasõja kogemusega, mida väljendati uudsetes lavalistes vormides. Napp visuaalsus keskendas tähelepanu näitlejale, mängulaadi kujundasid stiliseeritud liikumine, kalk katkendlik kõne, ekstaatilisus ja kirglikkus (vt Innes 2006: 421). Reet Neimari (2007: 42) sõnul kandis sõjajärgse sotsiaalse karjena sündinud ekspressionismi „meeleheite- ja protestiesteetika“.

Eesti publikule tutvustas ekspressionismi Hugo Raudsepp, kelle Saksa allikaid refereeriv kirjutis ilmus 1921. aasta kevadel Tallinna Teatajas ning 1922 raamatuna pealkirja all „Ekspressionism. Uue kunsti teooriast ja praktikast“. Ta käsitleb ekspressionismi esimeses järjekorras ilmavaatena, mis tahab murda materiaalse diktaatuuri. Niisiis defineerivad ekspressionismi aated ja väärtused, mitte stiilivõtted.<sup>6</sup> Vana maailm olla varemetes (ehkki Raudsepp seda otse ei ütle, on ilmne, et maailmasõja ja sellele järgnenud sotsiaalsete kataklüsmide tagajärjel), kaosest peab kerkima uus ilm, õiglane ja humaanne. Ekspressionismi suur idee on inimsuse idee, mida kannavad armastus, õiglus ja Jumal (Raudsepp 1922: 27). Ekspressionism pole üksi ilmavaade, vaid ka elutundmus, see on kantud suurtest tundmustest, sisemisest palangust (Raudsepp 1922: 26). Kummalisel kombel leiab Raudsepp (koos oma allikatega), et ekspressionistlik stiil pole kirjanduses veel mingit kindlamat vormi

---

<sup>6</sup> Aatelistust rõhutab ka Marie Under Tarapitas, kuid konkreetsemalt: suur osa ekspressionistlikust kirjandusest „on sihit sõja ja sotsiaalse ylekohtu vastu ning on kant ägedast vastuhakke- ja revolutsioonivaimust“ (Under 1922: 148). Samas peab ka tema oluliseks igaveste probleemide püstitamist ja ärapäõrdumist materialistlikust maailmavaatest.

võtnud, vaid on alles puhtideelise liikumise staadiumis (Raudsepp 1922: 30–31) – väide, mis vähemasti draama puhul paika ei pea.

Raudsepa jälgedes eristan ekspressionismis kolme komponenti – ideeline (kandev ilmavaade, aated), afektiivne (tundelaad) ja stiililine (tüüpilised vormivõtted) – ja vaatlen, missugune on nende vahekord eesti teatri-ekspressionismis.

## **Ekspressionistlikud lavastused Estonias**

Nii nagu Raudsepp, toonitab ka 1920. aastate alguse teatrikriitika, et Toller, Kaiseri jt ekspressionistlikud näidendid, mida eesti teatrites mängitakse, on uuest ellusuhtumisest kantud ideedraamad. Samas jääb nii sünkroonkriitikast kui ka mälestustest mulje, et suuremaid teatreid, nagu Estonia ja Vanemuine, motiveeris ennekõike huvi uuendada teatrikeelt värskete stiilivõtete abil, näidendite sotsiaalne ja ideeline mõõde jäi kõrvaliseks. Ekspressionismi vaimsurest räägitakse peamiselt seoses Hommikteatriga (1921–1924), mis oli asjaarmastajate lühiealine katseteater ning „teadlikkude tendentsidega“ (Semper 1923: 478). Ma ei näe põhjust seda teatriajalugudes kinnistunud üldpilti ümber joonistada, küll aga püüan lisada varjundeid. Samuti vaatlen peale ideestiku ja stiilivõtete ka ekspressionismi afektiivset komponenti, kus maailmasõja meelolud usutavasti eriti ilmselt kaasa mängisid. Berliini ekspressionismi kohta on igatahes väidetud, et tähtlavastused (aastail 1918–1919) oluaksid mõeldamatud ilma Esimese maailmasõja lõpufaasi ja algava novembrirevolutsiooni erutatud ning emotsionaalselt teravdatud atmosfääriga (Rothe 1997: 75).

Esimene ekspressionistlik lavastus eesti teatris põhines vanema põlvkonna saksa kirjaniku Georg Kaiseri 1918. aastal kirjutatud draamal „Gaas I“<sup>7</sup> ning jõudis lavale 1920. aasta novembris Esto-

---

7 See on teine osa triloogiast, mille I osa kannab pealkirja „Korall“ ja viimane „Gaas II“.

nia teatris. Lavastajaks oli hiljem kunstikriitiku ja ooperilavastajana tuntud Hanno Kompus, kes pidas 1920–1922 Estonia dramaturgi ametit. Küsimusele ühiskondlikkuse kohta vastab Ants Lauter 40 aastat hiljem peetud usutluses ettevaatlikult, et „kapitalistid said küll mõningal määral karikeeritud“ (Lauter 1982: 69), aga rõhud olid ilmsesti mujal. Kriitika hinnangul toimus „Gaasi“ lavastus pigem uue dramaturgia tutvustusena, kus ei pääsenud veel õieti mõjule ei uued ideed ega uus teatristiil – mis on mõneti üllatav, sest Kompus jäljendas arvatavasti Berliini Volksbühne’s nähtud lavastuse üksikasju (Andresen 1982: 18). Siiski leidis Hugo Raudsepp optimistlikult, et ehkki lavastusena ebaküps, lubab „Gaas“ oletada, et ekspressionistliku draama lavastamine on Eestis võimalik, kui ainult rohkem tööd tehtaks (Raudsepp 1922: 49).

Kevadhooajal, 1921. aasta aprillis, esietenduski Estonias taas ekspressionistlik draama, Walter Hasencleveri „Poeg“, lavastajaks sedakorda näitlejanna Erna Villmer. Ekspressionistlikku stiili tabas Villmer paremini, olgugi et temal ei olnud silme ees konkreetset lavastuslikku eeskujut nagu Kompusel. Teatri eelreklamis rõhutati vormiuudsust: ekspressionistliku lähenemisviisi kohaselt ei väljenda valgus ja dekoratsioonid tegelikkust, vaid on meeleoluteguriks. Eduard Polandi kunstnikutöö – lakooniline lava, teatraalsed grimmid ja parukad – oli tõepoolest uudne, kuid näitlemislaad jäi valdavalt traditsiooniliseks; ekspressionistlikku teravdatust ja närvlikkust oli nimategelast kehastanud Toomas Tõnu mängus. Arvatavasti 1945. aastal kirjutatud tagasivaates viib Hugo Raudsepp mõlemad Estonias lavastatud näidendid ühise sisu-nimetaja alla, milleks on sugupõlvede vastuolu, milles pojad esindavad uut, revolutsioonilist poolt (Raudsepp 1996: 210). See konflikt on pigem üldinimlik kui täidetud konkreetse sotsiaalse sisuga. Esituse kohta öeldakse kriitikas, et „Gaas“ jäi saksa eeskujut kirgliku ideekuulutusega võrreldes külmemaks ja „Poegki“ oli pigem lüüriline,

jõudmata „üldistava mässuhüüuni“ (Andresen 1982: 18). Publiku huvi oli mõlemal puhul võrdlemisi leige: „Gaasiga“ anti kaheksa, „Pojaga“ kõigest viis etendust.

Mõlema lavastuse tegijad olid Estonia noored näitlejad-lavastajad (1920. aastal vanuses 26–32 aastat): Kompus, Lauter, Villmer, Tõndu, Hilda Gleser. Lauteri mäletamist mööda olid just noored huvitatud uutest vooludest: selles grupis „rääkisime ja vaidlesime palju uue teatri ja vaimu üle teatris“ (Lauter 1982: 62). Kummatigi paistab esimestes ekspressionistlikes katselavastustes domineerivat ja kriitika tähelepanu paeluvat värske stiilivõttestik, olgugi et esialgu kobav ja poolik, mitte aga näidendite ühiskonnakriitiline ja eetiline paatos või eriline tundelaad.

## Hommikteater

„Poja“ esietenduse ajaks oli Tallinnas juba tööd alustanud asjaarmastajate trupp nimega Hommikteater,<sup>8</sup> mille eesotsas olid estoonlylastest veel nooremad mehed, esimese lavastuse väljatuleku ajal kõigest 23-aastane August Bachmann ning 21-aastane Nigol Andresen; viimane oli dramaturg, tõlkis näidendeid ja genereeris ideid. Bachmanni ning omaenda rolli on Andresen tagantjärele, kirjas Lea Tormisele hinnanud nii: „Võib-olla oli ta iseloomult küll ekspressionist, kuid teda tuli enne äratada. Et mina olin ärataja osas, see ärgu olgu meie vahel saladus.“ (Andresen 2001: 425)

Asjaarmastajate ettevõtteks oli Hommikteater sootuks teist tüüpi kui seni vaadeldud kutselised teatrid. Trupp andis etendusi kutselistes teatrites pühapäeva hommikuti, kui teatrid oma ruume ise ei kasutanud – siit ka nimetus Hommikteater. Proove tehti Bachmanni

---

<sup>8</sup> Hommikteatri tegevuse kohta vt Andresen 1966 ning Katri Aaslav-Tepandi ja Tõnu Tepandi „Hommikteater ja vasakmarss“ ajakirjas Teater. Muusika. Kino (2012, nr 2, 3, 5, 8/9, 12).

tööruumides, kaubanduskooli saalis, hiljem ühe osavõtja korteris. Kolme tegevusaasta jooksul (1921–1924) etendati nelja lavastust (viimane, siinses artiklis käsitlemata lavastus, mis esietendus pärast Bachmanni surma, oli Valeri Brjussovi „Maa”, lavastajaks Hilda Gleser). Trupi tuumiku moodustasid Bachmanni kaasõpilased Elise Kevendi kolmeaastaselt näitlejakursuselt: noored töölised, ametnikud; kõrvalosalistena tegid kaasa gümnaasiumiõpilased. Muidugi ei puudunud ka Hommikteatril tugiselts – vormiliselt organiseeris uue teatri kunstiharrastusühing Keul, mille juhatusse kuulusid nii Bachmann kui ka Andresen. Hommikteatri tegevust kandis noorte asjaarmastajate entusiasm ja ühistunne; kollektiivset vaimsust rõhutas seegi asjaolu, et kavalehtedel ei nimetatud näitlejate nimesid, nad esinesid anonüümselt. Rahalise olukorra kohta annab Nigol Andresen teada, et see paranes 1921. aasta lõpus, kui Bachmann sai kõrgepalgalise töökoha ühes Nõukogude Venemaa transiitkaubandust teenindavas firmas. Kui seni oli etenduste puudujääkide katmine nõudnud osalistelt suuri jõupingutusi, siis nüüd suutis Bachmann teatri olemasolu kindlustada (Andresen 1966: 22), ehkki aineiline kitsikus end muidugi tunda andis. Hommikteater määratles end katseteatrina. Bachmann püüdis Andreseni (1966: 23) sõnutsi otse väljakutsuvalt oma teatrit kutselistest teatritest eraldada. Teater oli oma loomingu tõepoolest vaba kassahuvidest, aga mündi teiseks pooleks oli väga väikesearvuline vaatajaskond.

13. märtsil 1921 esietendas Hommikteater vähetuntud saksa ekspressionisti Alfred Brusti jõuliselt sõjavastast allegoorilist draamat „Igavene inimene ehk draama Kristusen”. Brusti nimi ei olnud eesti haritlastele võõras: ta oli vabatahtlikuna sõjas, sattus 1918. aastal sõjaväe kirjasaatjana ka Tartusse ning puutus kokku eesti kunstiinimestega. „Igavest inimest” oli almanahhis Ilo kiitnud Johannes Semper, nimetades seda sügavaks, luulerevolutsiooniliseks teoseks (Asm 1920: 55). Nagu pealkiri viitab, sisaldab Brusti draama

allusioone Kristuse elule, miljöökujutuses on näidend pigem üldistav, segades kokku eri ajastute elemente, ning kuulutab inimsuse ja isetu ligimesearmastuse ideid. Lavastuse stiili kujundasid täpselt komponeeritud pantomiimilised liikumised, kooskõlalised massistseenid ning muusikaliselt läbitöötatud kõne. Peet Areni mustvalges koloriidis kujunduses domineerisid längus seinad, viltused ukSED ja asümmeetrilisus. Vastuvõtt kriitikas oli heatahtlik – tunnustati asjaarmastajate indu ja pühendumist ning kiideti Hommikteatri eksperimentaalsust väljendusvõtete osas, aga ka andumust aatele, ilma et sellest aatest pikemalt oleks räägitud. Raudsepp seevastu leidis ettekandes langemisi impressionismi ja sentimentaalsust (Raudsepp 1922: 52–53). Niisiis ei olnud hommikteaterlaste esimene katselavastus tema meelest küllalt stiilikindel.

Järgmise lavastuse, veebruaris 1922 esietendunud Ernst Toller'i „Mass-inimese“ puhul on „aade“ palju konkreetsemalt sotsiaalne, ehkki kõrged abstraktsioonid – inimsus, armastus – ei puudu. Näidendi kirjutas Toller 1919. aastal vanglas, kus ta istus sõjavastase propaganda pärast. „Mass-inimene“, kavalehe järgi „tykk 20. aastasaja sotsiaalsest revolutsioonist“, on teravatele vastandustele rajatud ideedraama, mida keskendab kahe üldistatud revolutsioonijuhhi, humaansust ja inimarmastust kuulutava Naise (teda mängis kutseline näitlejanna Hilda Gleser) ja klassihuve ning revolutsiooni sihte kõigest kõrgemale seadva Nimetu (August Bachmann) ideede kokkupõrge. Nigol Andreseni väitel lauldi esimest korda eesti teatrilaval lõpuni „Internatsionaal“ (ehkki autor nägi ette laulu katkemise), ning seekord ei puudunud ka otseviited Eesti oludele: groteski võtmes lahendatud börsistseenis jäljendati mõnd eesti rahandusmaailma tegelast, nagu tolleaegset valitsusjuhti Konstantin Pätsi ja Johan Pitkat, ning lisati stseeni pastori kuju, kellele anti haridusminister Heinrich Baueri mask (Andresen 1966: 46–48). Stseeni kirjeldas pikemalt Marie Under: tüsedad pangahärrad olid seatud

lõtvat kõikuvasse asendisse, mis „symboliseeris kogu selle börseilma kõdu ja langust“, künism tipnes aga „rõvedan fokstrotin“, mida tantsis kaasa ka talaaris pastor (Under 1922: 151). Lahkarvamusi tekitas samuti karikatuuri viidud Ohvitseri kujud: Under pidas seda näidendi militarismivaenu allegooriaks (Under 1922: 151), ent mitu arvustajat ei olnud sellise lahendusega rahul. Olgugi et see lavastus tundub esindavat jõuliselt sotsiaalset, et mitte öelda poliitilist teatrit, kiitsid arvustajad peamiselt stiili, eriti hoolikalt läbitöötatud massistseene, kus kasutati koorkõnet ja liikumist kindlas rütmis. Mis puudutab aateid, siis rõhutas kriitika pigem üldnimlikke, eetilisi väärtusi, sidumata lavastuse ideestikku sotsiaalsete konfliktidega Eestis. „Realiteedi vaimsustamine, mis on ekspressionismi põhitendents, samuti hää ja kurja rõhutamine õnnestas täielikult symbolse mängu läbi,“ kiitis Under (1922: 151). Tunnustati ka ekspressionistliku tundelaadi tabamist teravalt kontrastsete emotsioonide ja atmosfääri kaudu. Nii kirjutas Eduard Hubel Gleseri nakatavast paatosest, mis sütitas õige ekspressionistliku meeleolu (ref: Andresen 1966: 56–57) ja Under sellest, et börsistseeni võigas, tontlik atmosfäär mõjus vaatajatesse õudselt (Under 1922: 151).

Bachmanni kolmas ja viimane lavastus Hommikteatris oli Walter Hasencleveri „Inimesed“, mis esietendus 1923. aasta veebruaris. Väidetavalt oli see 1918. aastal trükitud näidendi esimene lavastus üldse (Andresen 1966: 62). 24 lühikesest pildist koosnev napp tekstiga näidend, mis esitati suures osas pantomiimiliselt, tummfilmi esteetikas, portreeterib kaasaja sotsiaalselt lõhestatud ühiskonda – üle lava liiguvad pankur ja president, härrad ja hoorad, töölised ja kerjused jne –, mille keskel peategelane, kelle kujus on taas allusioone Kristusele, püüab maailma uueks muuta. Ka „Inimeste“ retseptioonis tõsis esiplaanile uudne stiil nii lavatehnilistes lahendustes, näitlejamängus kui ka režiiis, ning emotsionaalselt pingestatud atmosfäär, sageli õudsed ja võikad meeleolud.



Olgugi et tegemist oli mittekutselise trupiga, saavutas Hommikteater ekspressionistlikke draamatekste mängides kooskõla eespool nimetatud komponentide ehk vaimsuse (aadete), tundmuse ja stiili vahel. Lavastuste visuaalsed lahendused ja misansteenid olid mõjusad ning uudsed,<sup>9</sup> kriitikas tõsteti esile lavastaja Bachmanni leidlikkust ja fantaasiarikkust, lavastuste terviklikkust ja trupi energiat, kummatigi ei muutunud stiil lavastuste dominandiks. Hommikteatri tähelepaneliku arvustaja Artur Adsoni sõnutsi pandi Hommikteatri teaterlikkus „eetika teenistusse, jutlustades, manitsedes, kutsudes üles, suunates inimesi paremuse poole“, mis tingis ka paatosliku ja afektiivse väljenduslaadi (Adson 1958: 158). Varasurnud Bachmanni mälestades kirjutab Marie Under, et temas kõneles aja südametunnistus, „tahe ka vaimu alal uut luua, kuulutada pärastsõjaaegset ilmasuhtumist; pakitses igatsus uue, parema inimese järele“ (Under 1923: 583). Ta ei jäta märkimata ka emotsionaalset atmosfääri, kinnitades, et etendused levitasid isesugust „pühalikku hingust“ (Under 1923: 583). „Andumus ekspressionismile oli mitmeti rituaalne, ning täie tõsidusega. Kasvav noorus, kes oli sõja poolt mahatallatud endiste jumalate ja vooruste pärast jäänud ilma jumalateta, haaras selle uue näilise lunastusvõimaluse järele,“ kirjutab 1938. aastal tagasivaateliselt Rasmus Kangro-Pool (1938: 242). Sünkroonkriitika läks aga enamasti mööda asjaolust, et peale eetilise kire kandis Hommikteatri lavastusi ka selgelt vasakpoolne ideoloogia. Siin ei kõlanud üksi üleskutse inimsusele ja isetule armastusele, vaid sellega liitus sotsiaalne sõnum, karje klassiühiskonna ebaõiglusest. Hommikteatri lavastused tõid võrdlemisi rõhukalt esile sarnasusi sõjajärgse Saksamaa (kui näidendite sotsiaalse konteksti) ja Eesti olude vahel, sisaldades ka ühiskonna vihjelist kriitikat. Need lavastused meenutasid publikule, et Eestiski

---

<sup>9</sup> Siin võttis ka Bachmann tõenäoliselt eeskujuna saksa lavastuste visuaaliast, mida sai näha fotodel.

on oma töölisliikumine ja naudinguid jahtivad uusrikkad (Neimar 2007: 42). Kapitalismikriitika teiseks pooleks oli sotsialistlik ja kommunistlik utopia kui Hommikteatri ideoloogia tuum, nagu on näidanud Katri Aaslav-Tepandi ja Tõnu Tepandi (2012a: 50–51) oma uurimuslikus artiklis „Hommikteater ja vasakmarss“.

## **Hommikteater ja kutselised teatrid**

Hommikteatri esimese lavastuse puhul märgib Adson, et mitmedki professionaalsed näitlejad olevat seda uut stiili üleolevalt-muigavalt pealt vaadanud (Adson 1938: 18). Ometi kujunes August Bachmanni juhitava teatri mõju märkimisväärselt suureks, ja selle juures ei mänginud mitte viimast rolli teatriga samal ajal tegutsenud Tarapita rühmituse (1921–1922) liikmete soosing, mis aitas luua napi publikuga lavastustele laiemat kõlapinda. Lauter meenutab hiljem kirjas Andresenile, et alguses Hommikteater tõepoolest ärritas ja mõjus kunstlikuna, aga kui noored kirjanikud seda kiitsid ja Estoniale eeskujuks seadsid, siis pani see mõtlema. Hommikteatri mõjul otsiti uusi vorme, saadi arvustajatelt kiita, ja „seesama Hommikteatrit toetav noor, [---] õlise tõusikluse vastu protestiv eesti intelligents hakkas ka Estoniat külastama.“ (tsit: Aaslav-Tepandi, Tepandi 2012b: 46)

Ent kui Hommikteatris oli esikohal ideekuulutus, siis esindusteatriks pürgiv Estonia hoidis poliitikast eemale, ja nõnda talitasid ka teised kutselised teatrid. Ekspressionistlike draamade sotsiaalset sisu ei olnud muidugi võimalik täiesti ignoreerida, ja ositi kõlas see tõenäoliselt kokku noorte teatraalide (nagu ka noorte kirjanike ja kunstnike) eetiliste eituste ning jaatustega, s.o üldise väärtussüsteemiga, kuid domineerivat näib ometi soov uuendada teatri keelt, järele proovida põnevaid, nii mujal Euroopas kui ka eesti tooniandvate kriitikute seas huvi äratanud mängu- ja kujunduslaade. Hommikteatri mõju avaldub ka senisest teadlikumas ja kindlakäelisemas

režissuuris. Nõukogudeaegsetes usutlustes tõstab estoonlane Ants Lauter küll esile ekspresionistlike lavastuste progressiivsust – ekspresionism olevat tõusikluse vastu ja sellega kaasaminek „juba iseenesest andis niisuguse hoiaku“ (Lauter 1982: 76) –, ent rohkem paistab teda erutavat see, et ekspresionistlikud näidendid andsid aluse otsinguteks välise vormi vallas: „siin sai mässata, siin sai mõlata“ (Lauter 1982: 82).<sup>10</sup>

Peatugem põgusalt kahel lavastusel: Kaiseri „Hommi-kust keskööni“ Draamateatris (lavastaja Voldemar Mettus, 1923) ja Tollereri „Masinahävitajad“ Estonias (lavastaja Ants Lauter, 1924). „Hommi-kust keskööni“ (valminud 1917) peategelane on kassiir, kes tühjen-dab panga rahakassa, et lubada endale kõikvõimalikke naudinguid kuni keskööni, ja lõpetada siis enesetapuga. Näidend on teravalt kriitiline kapitalistliku rahafetišismi suhtes. Mettuse lavastus koos-nes palavikulises tempos vahelduvatest stseenidest, mida kesken-das Ruut Tarmo (tol ajal Rudolf Klein) mäng peaosalisena. Tema loodud lavakuju pidas Semper arusaadavamaks ja inimlikumaks kui Berliini lavastuses nähtut (Semper 1923: 477) ning Raudsepa hinnangul pidanuvat Mettus pigem „reaalset joont“, ehkki Kai-seri draama „paiguti oleks lubanud ka hommikteaterdada“ (H.R. 1923).<sup>11</sup> On küllaltki kõnekas, et üldistatud tüüpikujude ja tugevate groteskielementidega lavastuse ideesisu tõlgendasid arvustajad vastavalt omaenda ilmavaatele kas üldinimliku tragikomöödia-na või kapitalistliku maailma kriisina (vt lähemalt Tormis 1978: 79).

---

<sup>10</sup> Võib oletada, et Lauter kohandas oma meenutusi mõnevõrra tolleaegse ideoloogiaga, näiteks peab ta vajalikuks mitu korda rõhutada, et ekspresionistlikud näidendid paljastasid sotsiaalseid pahesid, kuid ei näidanud väljapääsu.

<sup>11</sup> Samal aastal tuli Kaiseri näidend lavale ka Vanemuises (lavastaja Julius Pöder). Kriitik tõstis küll esile autori „tunnete intensiteeti“, kuid soovis, et peosalise mängus oleks rohkem esile tulnud külm mõistus (KAH 1923). Ekspresionistlik tundelaad ei tundunud kriitikule põhjendatud.

Tolleri „Masinahävitajatega“ pandi aga Raudsepa arvates ekspressionismile Estonias „mõjukas punkt“ (Raudsepp 1996: 211). 1922. aastal Saksamaal esietendunud näidend tõukub ajaloolisest sündmusest, Inglise kangrute mässust 1815. aastal, mis on üle kantud stiliseeritud kaasaega. Arvustajad hindasid taas distsiplineeritud massistseene ja grupeeringuid ning iseäranis mõjuvaks peeti Aleksander Tuurandi kujundust, mis pakkus „sirge, puhta joone, kontuuride selguse ja värvide rahuliku kokkukõla“, millega oli järsus kontrastis sõjakas-roheline lõõmava punase ahjuga masin viimases vaatuses. Lavastuses nihkus rõhk „välispidi-teatraalselt sisemisele dramatismile“, eeskätt karakterite psühholoogias (H.R. 1924). Jääb mulje, et ekspressionistlik stiil ja tundelaad olid juba kaotamas teravust ja sulandumas realistliku teatritraditsiooniga. Stiilitervikuna kõigiti kiiduväärt, kohtas lavastus kummatigi vastu-seisu sisu ja idee tõttu, nagu annab oma hooajaüleavaates teada Artur Adson: ta peab vajalikuks kaks korda kinnitada, et näidend on idee poolest vastuvõetav, kuna ei jutlusta vägivalda, vaid veretut võitlust vabaduse ja inimsuse eest; siiski olla pärast esietendust olnud kuulda mõningate Estonia juhtivate jõudude ränka pahameelt selle lavaletoomise üle (Adson 1938: 34).

## **Ekspressionism eesti draamas**

1920. aastatel jõudis lavale ka eesti kirjanike ekspressionismimõjulisi näidendeid, kuid neid oli vähe ja nende lavastustest ei saanud teatrisündmusi. Eesti kirjanduses laiemalt oli ekspressionismi kõrgaeg päris kümnendi algul (1920–1922) ning see oli seotud Tarapita tegevusega. Tolleaegset moderniseeruvat kirjanduspilti domineeris ekspressionistlik ajaluule. Proosas avaldus see vool eeskätt Albert Kivika, Peet Vallaku, Mait Metsanurga jmt novellides. Teatris töötati kümnendi algusaastail saksa tõlkenäidenditega, katsetused

omadramaturgias tulid pigem järellainetusena, põhiliselt aastail 1923–1927. Sageli oli tegemist lühivormidega (nagu Aleksander Antsoni sõjameeleoludest pingestatud „Lapsed“, 1923 ja „Vennad“, 1926), mis sobisid lugemiseks, aga lavastajaid juba puht praktilistel põhjustel ei köitnud. Ekspressionistlikke jooni on tolle aja olulisimas algupärandis, Tammsaare „Juuditis“, ent selle lavastused (1921 Draamateatris ja 1924 Estonias) ei tõusnud üle juba kuju võtnud „moderni“ teatri tasapinna.

Selgemalt ekspressionistliku ilmega on Mait Metsanurga draama „Kindrali poeg“. Esmalavastus Vanemuises 1925. aastal puhus lõkkele skandaali, kuna see võeti kohe pärast esietendust mängukavast maha, väidetavalt kindral Põderi nõudmisel (vt Haug 1979). Ajakirjanduses vihjati, et olevat kahtlustatud, et teos ülistavat kommunismi; sel puhul püüti ajalehes Sakala hirme hajutada, kinnitades, et ei ole karta, et „mõni kunstiteos rahvamassid punaseks teha suudab ja uut 1. detsembrit korraldama õhutab“ (Poliitilised... 1925). Tõepoolest, 1924. aasta 1. detsembri mäss oli muutnud ekspressionistlike ideelavastuste sotsiaalpoliitilist ümbrust. 1926. aasta sügisel tuli näidend aga lavale Tallinna Tööliseatris (lavastaja Rudolf Engelberg), saavutas üsna korraliku menu, ja lavastati seejärel ka Pärnu, Tartu ning Narva töölisteatris. Nii nagu Antsoni sõjateemalistes lühinäidendites, on ka Metsanurga „Kindrali poja“ maailm pigem abstraktne, s.o geograafiliselt ja olustikuliselt konkretiseerimata, kuid ekspressionismile omaselt tugeva emotsionaalse laenguga, kuna on rajatud teravale sotsiaalsele ning ideoloogilisele konfliktile. Ideeline külg (kristlike ja kommunistlike väärtuste kokkupõrge) tekitas lahkarvamusi, kuid poolehoidu äratas kõlbeline paatos: kõlama jääb mõte, et õigluse eest tuleb võidelda, ent vägivallatult. Kõige populaarsem sõjateemaline algupärand 1920. aastate alguses oli aga August Tammanni skits „Koidikul“, mis kujutab paatoslikus võtmes Vabadussõda. Omaaegne kriitika pidas seda

pigem paraadnäidendiks, kus „patriootilised teened täiesti varjavad ära kunstilised esemed” (Raudsepp 1924: 185). Sellegipoolest toodi näidend aastail 1921–1926 lavale viiel korral ning sellel põhines eesti esimene kuuldemängulavastus.

## Lõppvaatlusi

Sõjakogemust üldinimlikesse kategooriatesse tõlkiv ja eripärase stiilistikaga ekspressionistlik dramaturgia jõudis 1920. aastate esimesel poolel eesti vaatajateni kümnekonna lavastuse kaudu. Kui vaadata publikunumbreid, siis tuleb tõdeda, et suurt populaarsust nad ei kogunud. Estoniasse, noore riigi esindusteatriisse võis küll tulla uuenduslembeseid noori haritlasi, nagu arvas Lauter, kuid teatri tüvipubliku (Jaan Kärneri väljend) huvi ekspressionistlike lavastuste vastu oli väga tagasihoidlik. „Masinahävitajate” etenduste arv küündis kümneni,<sup>12</sup> teistel Estonia lavastustel oli see väiksemgi. Kui Estonias ja teistes kutselistes teatrites oli tegemist üksikute repertuaari ergastavate katselavastustega, siis Hommikteater oli tervenisti katseteater. See tähendas sõltumatust publiku maitsest, ja teatrisse tuli ka sootuks teistsugune publik, nagu tõdeb Marie Under (1922: 151): „puudus raha- ja võimuilm, domineeris noorsugu”. Seda publikut oli aga napilt. Kuna Hommikteatri lavastusi etendati vaid kord-paar (nelja lavastusega anti kokku vähem kui kümme etendust), ei ulatunud nende vahetu mõju mõttekaaslaste ringist palju kaugemale. Siiski oli väikesearvuline publik arvustuste ja mälestuste järgi otsustades üsna entusiastlik. Vaatajaskonna moodustasid peamiselt noored – kooliõpilased, töölisnoored, ja eriti

---

<sup>12</sup> Tõsi, lavastus võeti repertuaarist maha Lauteri mäletamist mööda mitte ideoloogilistel põhjustel, vaid seetõttu, et finaali lavaefektid (masina lõhkumine, suur plahvatus) ehmatasid üht tundlikku naisvaatajat (vt Lauter 1982: 85).

noored kunstiharitlased, kes Hommikteatrist innustust said. Priit Põldroos, kes elas Hommikteatril kaasa vast asutatud Draamastudio teatrikooli õpilasena, on meenutanud, et uuest teatrist vaimustus „peamiselt kunstiline intelligents ja osa õppivast noorsoost” ning seda tervitas ka arvustus, ent laiemates rahvakihtides ei olnud teatril kõlajõudu (Põldroos 1985: 243). Hommikteater lõpetas 1924. aastal tegevuse peamiselt majandusliku kitsikuse tõttu, kuid kaasa mõjusid ka muutused ühiskonnas. „Aja psüühika muutus. Teatril tuli sellega paratamatult kohaneda. Tuletagem meelde poliitilise olukorra muutust 1925. aasta algusest peale, ka suure intelligentsi teatud väsimust,” selgitas Andresen (2001: 426) aastakümneid hiljem.

Eesti teatris tervikuna toimis ekspressionism esimeses järjekorras stiiliuudendusena. Need lavastused mõjusid värskelt ning ärgitasid vähemalt osa publikust nõudma teatril enam kui „monotoonset teksti illustreerimist” (Semper 1923: 477), mängides seega tähtsat rolli teatri iseseisvaks kunstialaks kujunemise narratiivis. Sõjakogemust väljendas tõenäoliselt kõige jõulisemalt näidendite tundealus – s.o seda vahendati afektiivsel tasandil, emotsioonide ja atmosfääri kaudu. Paraku on atmosfäär just see kaduv osa teatrist, mida tagantjärele on väga raske rekonstrueerida. Võib ehk küll oletada, et ekspressionismi tundelaad – paatos, järsud murdumised ekstaasist mõnitusse – võis koduselt kodanliku draamaga harjunud vaatajale mõjuda võõrastavalt. Samuti paistab, et eesti teatris jäid tundepaisutused laugemaks ja emotsionaalne temperatuur madalamaks kui saksa lavadel.

Kui küsida maailmasõja kogemuse väljendamise järele, siis toimuski see pigem kaudselt. Eestis lavastatud ekspressionistlikud näendid ei representeerinud maailmasõda otse, süžee tasandil. Nad kajastasid küll sõjajärgset tegelikkust, nagu mässe, streike, revolutsioone, klassivõitlust, aga võrdlemisi abstraktselt ja üldistatult, nii

et puutepinnad reaalse sõjakogemusega olid ahtad. Äratundmisel põhinevat empaatilist retseptiooni taoline abstraktne laad eriti ei võimaldanud. Sellega liitus lavastuseti tugevam või nõrgem eetiline paatos, kuna saksa ekspressionismi kandvad sotsiaalsed ideed jäid pigem tagaplaanile, erandiks selgelt pahempoolne Hommikteater.

Miks ekspressionismi sõjavastane, isegi patsifistlik hoiak ei saanud eesti teatris nii tugevat kõlajõudu kui Berliinis ja mitmel pool mujal Euroopas? Üks põhjusi võib peituda isiklikes taustades: kui saksa ekspressionistid Toller, Hasenclever, Brust tegid maailmasõja läbi, s.o nende patsifism toetus isiklikule kogemusele, siis eesti noortest lavastajatest oli maailmasõjas rindel ainult Ants Lauter.<sup>13</sup> Olulisem on aga eespool kirjeldatud ühiskondlik taust. Küllap vähendas ekspressionismi tõmbejõudu asjaolu, et vast iseseisvunud Eesti õhustik erines tublisti sõja kaotanud ja majanduskaosesse paisatud Saksamaa psühholoogilisest situatsioonist (Neimar 2007: 42).

Vaimse kliima erinevust näitab muu hulgas Ernst Tolleri „Hinkemanni“ (1923) erinev retseptioon Eestis ja Soomes. Tolleri hilis-ekspressionistlik, tugevate realistlike joontega draama vahendab sõjakogemust eriti jõuliselt. See räägib maailmasõjas sandistatud, suguelundid kaotanud mehe alandustest ja kannatustest ning on suunatud vägivalle ja sotsiaalse ebaõigluse vastu. Eestis oli selle draama lavastus Vanemuises pealkirjaga „Eugen Naerväärne“ (1925, lavastas Paul Sepp) pigem marginaalne; tolele ajale tüüpiliselt tunnustas kriitika Ado Vabbe efektset kujundust ja lavastuslikke vormivõtteid, kuid rääkis väga vähe ideestikust. Seevastu Soomes tehti aastail 1925–1928 üksteist lavastust, ning kriitika kõneles saalides valitsenud hardast meeleolust, kaasaelamisest kannatustele ja katarsisest. Pentti Paavolainen peab „Hinkemanni“ seetõttu 1920. aastate soome töölisteatrivi võtmeteoseks. Selle erilist mõju ei seleta

---

<sup>13</sup> Mitte küll kaua, sest ta sai kõigepealt haavata, hiljem gaasimürgistuse ja arvati reservi.



ta mitte ilmasõjas kogetuga, vaid Soome verise kodusõjaga, mis toitis kibedust, pettumust ja süütunnet nii kaotajate kui ka võitjate poolel (Paavolainen 2005: 163–164). Eestis sulas maailmasõja kogemus kokku Vabadussõjaga, see oli aga võidukas, iseseisvuse toonud sõda, mida sobis kujutada heroilises võtmes. Ekspressionismi rõhuasetus üldinimlikele väärtustele oli suunatud ka rahvusluse ideoloogia vastu, mille positsioonid iseseisvunud noores riigis olid mõistagi tugevad. Poolehoidu pahempoolsetele ideedele kahandas aga 1924. aasta 1. detsembri mäss.

Hugo Raudsepa väide, et ekspressionism oli Eestis „liig võõras moenähtus“ (Raudsepp 1996: 211), on siiski liiga kategooriline. Kui Estonias jäigi see mööduvaks episoodiks, siis kümnendi teisel poolel jätkus see suund uutes Tallinna teatrites: Draamastuudio Teatris (asutati 1925. aastal) ja veidi hiljem Tallinna Töölisteatris, kus ekspressionistlikku dramaturgiat tõlgendasid pahempoolse ilmavaatega lavastajad Hilda Gleser ja Priit Põldroos. Nii tulid Gleseri režiiis lavale Marcel Martinet’ sõjavastane draama „Öö“ (1926) ja Toller’i „Hõissa, elame!“ (1928), Põldroos lavastas Kaiseri näidendi „Gaas II“ (1925), Hasenclever’i „Gobsecki“ (1925 ja 1929), austria ekspressionisti Arnolt Bronneni „Anarhia“ (1926) jmt. Need lavastused olid sotsiaalselt tundlikud, kandes edasi Hommikteatri vaimsust. Kuid muutuvus ühiskonnas, kus avangardsete suundadega tihti seostuv pahempoolsus taandus 1. detsembri 1924 mässu kainestava mõju tõttu ning pöörduti taas konservatiivsete väärtuste poole, jäi nende mõjuväli suhteliselt nõrgaks. Kaasaja kriitika, mis kaldus keskenduma stiiliküsimustele, ekspressionistlikke lavatöid enam sündmusteks ei tunnistanud.

## Kirjandus

- Aaslav-Tepandi, Katri; Tepandi, Tõnu 2012a. Hommikteater ja vasakmarss. Teatriuendus, sotsialismuse ja kommunismuse. – Teater. Muusika. Kino 2, 46–52.
- Aaslav-Tepandi, Katri; Tepandi, Tõnu 2012b. Hommikteater ja vasakmarss. Teatriuendus, sotsialismuse ja kommunismuse. – Teater. Muusika. Kino 5, 39–47.
- Adson, Artur 1938. Vilet ja loorbereid. Tallinn–Tartu: Loodus.
- Adson, Artur 1958. Teatriraamat. Ajalugu ja isiklikke kogemusi. Stockholm: Vaba Eesti.
- Andresen, Nigol 1966. August Bachmann ja Hommikteater. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing.
- Andresen, Nigol 1982. Hommikust keskkööni. Valik teatriartikleid. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat.
- Andresen, Nigol 2001. Kiri Lea Tormisele 7. III 1979. – Teatrielu '99. Tallinn: Eesti Teatriliit, 425–427.
- Asm [= Johannes Semper] 1920. Varia III. – Ilo 7, 53–55.
- Brockett, Oscar G.; Findlay, Robert R. 1973. Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama Since 1870. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall.
- Esslin, Martin 2006. Modernistlik teater 1890–1920. Tõlk Kristjan Jaak Kangur, Piret Kruuspere. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim John Russel Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMTA Lavakunstkikool, 372–413.
- Gailit, August 1919. Eesti teater 1918. – Vaba Maa 28.01, 2.
- Haug, Toomas 1979. Lugu „Kindrali pojaga“. – Keel ja Kirjandus 11, 654–660.
- Hennoste, Tiit 2012. Eurooplaseks saamine. Eesti kirjanduslik avangard 1914–1927. – Geomeetriline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.–1930. aastate kunstiuendus. Koost Liis Pählapuu. Tallinn: Kumu, 70–83.
- H.R. [= Hugo Raudsepp] 1923. Draamateater. „Hommikust keskkööni“. – Vaba Maa 27.03, 5.
- H.R. [= Hugo Raudsepp] 1924. „Estoonia“ teater. E. Tolleri „Masinahävitajad“. – Vaba Maa 26.01, 6.

- Innes, Christopher 2006. Teater pärast kaht maailmasõda. Tõlk Kristjan Jaak Kangur, Piret Kruuspere. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim John Russel Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMTA Lavakunsti-  
kool, 414–488.
- KAH [= Karl August Hindrey] 1923. Kaiser'i „Hommi-kust keskööni“ „Vane-  
muise“ teatris. – Postimees 27.09, 4.
- Kangro-Pool, Rasmus 1938. Ajavaimu kajastusi eesti teatrielu kujunemi-  
ses. – Teater 5, 240–254.
- Karjahärm, Toomas 2001. Haritlaskond ja mötteloo üldtaust. – Toomas Kar-  
jahärm, Väino Sirk, Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1917–1940. Tal-  
linn: Argo, 215–239.
- Kärner, Jaan 1958. „Estonia“ teatri arenemislugu. – Jaan Kärner, Lehed  
tuulde. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 126–188.
- Lauter, Ants 1982. Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte. Tallinn: Eesti Raa-  
mat.
- Neimar, Reet 2007. Sajandi sada sõnalavastust. Tallinn: Eesti Entsüklopee-  
diakirjastus.
- Paavolainen, Pentti 2005. Itsetilitystä vai julistusta? Ernst Tollerin Hinke-  
mann 1920-luvun avainteksena. – Esitys katsoo meitä. Näyttämo  
ja tutkimus 1. Toim Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala,  
Hanna Suutela. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 160–182.
- Pinna, Paul 1995. Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944. Tallinn: Faatum.
- Poliitilised... 1925 = Poliitilised viirastused. – Sakala 26.09, 2.
- Põldroos, Priit 1985. Teel enda ellu. Mälestusi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Raudsepp, Hugo 1922. Ekspressionism. Uue kunsti teoorias ja praktikast.  
Tallinn: Rahvaülikool.
- Raudsepp, Hugo 1924. Eesti algupärane ilukirjandus 1923. – Eesti Kirjan-  
dus 5, 181–190.
- Raudsepp, Hugo 1996. „Estonia“ draamanäitleja kutselise teatri esimesil  
aastakümneil. – Teatrielu 1995. Tallinn: Eesti Teatriliit, 197–215.
- Reining, Eduard 1938. Eesti teatri saamisaegadest ja tänapäevast. – Teater  
5, 153–176.
- Rothe, Friedrich 1997. Drama and Expressionism. – German Expressionism:  
Art and Society. Eds. Stephanie Barron, Wolf-Dieter Dube. London:  
Thames and Hudson, 75–78.

- Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater. Ülevaateos. I. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Saro, Anneli 2010. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toim Anneli Saro, Luule Epner. Tartu: TÜ kultuuriteaduste ja kunstide instituut, 8–36.
- Semper, Johannes 1923. Muljeid Tallinna kunstielust. – Looming 6, 473–478.
- Semper, Johannes 1992. Teater iseseisva kunstialana. Artikleid ja esseid. Tallinn: Eesti Raamat.
- Talts, Leida 2000. Pärnu teatrilugu 1875–1991. Pärnu: Scriptum.
- Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tuglas, Friedebert 1935. Eesti kirjandus 1921. – Friedebert Tuglas, Kriitika IV. Teine trükk. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, 162–223.
- Tuglas, Friedebert 1936. Aja pale. – Friedebert Tuglas, Kriitika VII. Teine trükk. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, 151–154.
- Under, Marie 1922. Ekspressionistlik teater ja Ernst Toller'i „Mass-inimene“ Hommikteatri lavastusel. – Tarapita 5, vg 148–151.
- Under, Marie 1923. August Bachmann ja tema looming. – Looming 7–8, 578–584.

## Ideals and stylistic searches: Expressionism in the Estonian theatre of the 1920s

**Key words:** World War I, *Hommikteater*, Estonia, Drama Theatre

In Estonian theatre, the experience of World War I found expression somewhat belatedly, in the early 1920s, when Expressionist plays, mainly by contemporary German playwrights – Ernst Toller, Walter Hasenclever, Georg Kaiser et al – were staged in the *Estonia Theatre*, in the *Drama Theatre* and in the amateur *Hommikteater* (*Morning Theatre*, 1921–1924). The article examines the most significant Expressionist stage productions, focusing on the relations between their ideological, affective and stylistic dimensions. Critical and audience receptions of Expressionist plays are discussed as well.

In the *Estonia Theatre*, a group of young actors and directors (Ants Lauter, Erna Villmer, et al) sought to innovate theatrical language by making use of new, Expressionist devices. In contrast, the amateur *Hommikteater* (led by August Bachmann and Nigol Andresen) placed emphasis on spreading the ideals of new humanity and social justice, which reflected the left-wing sympathies of the troupe, but their work was also distinguished by an inventive style and a strong emotional impact on audiences. The members of the literary group *Tarapita* (who promoted Expressionism themselves) enthusiastically supported *Hommikteater*. This little theatre became highly influential in the process of theatre innovation, despite its very small audiences.

However, the key ideas and ideals of postwar Expressionism (including a strong anti-war pathos) had rather little effect on Estonian theatre in general. Expressionism mainly contributed to the

widening of the stylistic palette of Estonian theatrical art. This can be partly explained by the social situation of the 1920s: victory in the War of Independence and the subsequent building of the independent Estonian state raised nationalist spirits and made people less sensitive to the destructive experiences of World War I as reflected in postwar German Expressionism.