ARH Diss. B-27050

Tartu Riiklik Ülikool.
NSV Liidu ajaloo kateeder.

THEODOR ALTERMANN

Diplomitöö

Kirrepe, Lilian

Juhendaja: E. Plotnik

TRÜ NSV Liidu ajal. kat.
Mv. nr. 1736

Tallinn
1963.a.

E e s s õ n a

Kui käesoleva diplomitöö autor aastate eest sai Teatri- ja Muusikamuuseumi verivärske teadusliku töötajana õiguse astuda üle muuseumi teatrifondi hoidla läve, oli tal praktilise töö juurde asumiseks pagasina kaasa võtta palju huvi, mõningane üsnagi teoreetilist laadi ettekujutus arhiivindusest ning teadmised teatriajaloost, mis võrdusid peaaegu nulliga. Möödusid aastad ning kätest käisid läbi kümned tuhanded ürikud - dokumendid, kirjad, fotod, mälestused. Silme eest möödusid sajad nimed - lauljad, tantsijad, lavastajad, näitlejad. Paljud nendest olid jätnud oma nimed teatrite kavalehtedele ja arvustuste veergudele nagu juhuslikud külalised - sama kiiresti kui programmidelt kadusid nad ka meelest. Teised kinnistusid mällu kui faktid, nende nägu aga jäi häguseks ning ei omandanud kindlaid, karakteerseid piirjooni. Ja ainult üksikud kerkisid pikkamööda teravalt esile. Arvustused hakkasid joon-joonelt ja punkt-punktilt maalima nende kunstnikupalet, rõõm ja kurbus nende ilmes fotodel muutusid pikkamööda elava inimese tunneteks, nad hakkasid nagu kõnelema, lõid endast ettekujutuse, said lähedasteks ja armsateks hoolimata sellest, et kõik mis järele jäi loovast ja elavast südamest on ainult foto või mälestuskild koltumahakkaval paberilehel pappkaanelises toimikus.

Üheks selliste seas oli Theodor Altermann.

Nii sündis käesoleva diplomitöö teema.

Mis ootab autorit, kes hakkab kirjutama näitlejast keda ta kunagi pole näinud - veel enam sellisest, kes lahkus elavate kirjast peaaegu pool sajandit tagasi?

Erna Villmer kirjutab: "Raske on kinni püüda neid virvendusi ja helke, millest kunstnik oma kuju loob, veel raskem

sõnul seletada seda imet, mille mõjul ta oma kujule hinge annab.

Kas suudab täpseimgi iseloomustus edasi anda kõiki neid võlusidemeid, millega lahkunud kunstnik on köitnud mälestusi oma tööst ja elust vaatleja ja kuulaja südamesse. Õnnelik on see, kes on näinud ja kuulnud Kainzi või Duset, hulga vaesem aga see, kes peab leppima vaid nende kirjapandud töö- ja elulooga, olgu need kui tõetruult joonistatud või sügavaimgi intuitsiooniga tabatud."[1]

Niisiis saab igale julgele katsele kirjutada lahkunud näitlejast ja tema loomingust osaks see, et autor tahes või tahtmata peab peatuma kuskil finiši eel, suutmata teemat lõpuni ammendada. Ei oota midagi paremat ka selle töö autorit, sest "... kui kuuled mõnd lugu või loed mõnd kirjutust Theodor Altermannist, siis tajud vaevalt seda ergutavat fluidumit, kuuled vaevalt seda nakatavat veretukset, mis laseks tärgata tõelist ettekujutust elavast inimesest või loojast."[2]

Mida siis peab tegema autor kes kõigest hoolimata võtab julguse ja asub selle vähe loorbereid tõotava ent huvitava ja ometi tänuväärse ülesande lahendamisele?

Selleks, et leida näitleja loomingulist lätet tuleb tal kõigepealt vaadelda ja analüüsida ajastut, neid ühiskondlikke vahekordi ja vastuolusid milles kulges kunstniku maailmavaate arenemise ja kujunemise protsess ning suhe oma kaasajaga.

---

1) E. Villmer, Meele tuletades, "Theodor Altermann", art. kogumik, Tallinn 1940. a., lk. 47.

2) ibidem.

Seda pidevalt silmas pidades peab autor järgnevalt murdma läbi kriitika alati subjektiivsete, antud juhul sageli väga ebamääraste ja primitiivsete hinnangute labürindi ning neid omavahel võrreldes ja näitleja kaasaegsete vahetutele mälestustele toetudes (on õnn kui neid on võimalik hankida!) otsima välja näitleja arengu peamise joone, objektiivse tõe tema kunstnikupalge arengust. Määranud saadud tulemuste alusel tema koha teatri ajaloos asub autor kõige raskema ent ometi kõige huvitavama juurde - paigutama selle luustiku ümber liha ja verd, kujundama pilti kunstniku individualiteedist, mis on seda ainulaadsem, kordumatum ja ühtlasi ka tabamatum mida suurem ja erakordsem on olnud talent.

Kui töö esimesel ja teisel etapil autor oli eelkõige uurija ja hindaja, peab kolmandal etapil võitlusväljale astuma tugevamini kui varem tema fantaasia. Rohkem kui enne vajab autor siin oma kujutlus- ja sisseelamisvõimet. Mida suurem on viimane, seda rohkem on eeldusi leida rütmi, milles kunagi lõi objektiks võetud kunstniku süda. Mida sügavamalt suudab autor seda tabada, seda elavam ja konkreetsem on kuju, mis antakse edasi lugejale. Ja nagu mujal on ka siin ja võibolla just eriti siin tulemus seda tõhusam, mida suurem on olnud autori kiindumus sellesse, kes andis talle tema kirjutuse teema.

Kui käesoleva diplomitöö autor suudab fikseerida Theodor Altermanni koha eesti rahvusliku teatri ajaloos ja anda edasi tema kunstnikuisiksuse põhilise arengujoone, on ta võetud ülesande esimese poole täitnud. Kui tal õnnestub sellele lisaks lugeja silmis tema kuju ja talenti kasvõi veidigi elustada ning liikuma panna, on ta saavutanud märksa enam ning

võib olla õnnelik.

Töö on üles ehitatud kronoloogilisel printsiibil ning jagatud kolme peatükki. Esimene käsitleb Altermanni lapsepõlve ja õpinguaastaid, teine algab kutselise teatri loomisega ning lõpeb Altermanni siirdumisega Saksamaale. Kolmas peatükk käsitleb põhjalikumalt tema elu viimast perioodi - kaks hooaega kestnud tegevust näitleja ning näitejuhina äsjaavatud uues "Estonia" teatrimajas. Peatükkide ajalisteks piirideks on küll välised sündmused, mis aga Altermanni puhul põhiliselt langevad kokku üksteisest erinevate etappidega tema loomingu kvalitatiivse arengu protsessis.

Metodoloogiliseks aluseks on marksistlik-leninlik käsitlus sotsialistlikust kultuurist, mis ei kasva tühjale kohale vaid kätkeb, endas kõike, mida inimmõte ja kultuur on sajanditepikkuse ajaloo vältel loonud edasiviivat ja väärtuslikku.[1)]

Töö allikmaterjalidena on kasutatud peamiselt Teatri- ja Muusikamuuseumi fonde ning see tahab olla õieti esimeseks ulatuslikumaks kokkuvõtlikuks ülevaateks Altermanni loomingust. Viimase analüüsimiseks on kasutatud peamiselt tolleaegset teatrikriitikat ning Altermanni kaasaegsete poolt üksikute artiklite kujul avaldatud lühemaid ülevaateid ning mälestusi. Nende hulgas on tõhusaimaks abiks see, mida tema kohta on avaldanud Ants Lauter. Viimase praktikupilku on käesoleva töö autori usaldanud kõige rohkem. Võibolla seetõttu, et vanameister oma suurepärase mäluga on autorile õieti ainsaks vahetuks ja elavaks sillaks sellega, kellele ta pühendab oma töö.

---

1) V. I. Lenin, Proletaarsest kultuurist, Teosed, 31. kd., Tallinn 1955. a. lk. 284.

Tõhusa täienduse Altermanni kahe silmapaistvama osa Othello ja Hamleti käsitlemisel andsid vastavad fragmendid K. Kase kandidaadiväitekirjast "Shakespeare eesti teatrilaval"[1], milledes ta neid Altermanni poolt loodud kujusid analüüsib ja konkretiseerib toetudes suures osas P. Pinna ja A. Lauteri mälestustele.

Ajastu ühiskondlike vahekordade ning "Estonia" seltsi ja teatri üldise arengu selgitamisel olid väärtuslikuks abimaterjaliks J. Kärneri raamat ""Estonia" kuuskümmend aastat"[2] ning A. Vaarmanni ja J. Krossi brošüür "Tallinna proletaarse teatri ajaloost"[3].

Eesti tolleaegse teatrikunsti üldilme käsitlemisel abistas otseste algallikate - K. Menningu, B. Linde ja A. H. Tammsaare artiklite kõrval P. Põldroosi uurimus "Tähtsamaid etappe eesti teatri arenguloos", mis on avaldatud almanahhis "Eesti Nõukogude Teater II"[4].

Kuna Teatri- ja Muusikamuuseumi materjalid on fondeerimata, ei saa šifrite abil fikseerida nende asukohti fondides, mille tõttu tuleb kasutada otseviiteid.

---

1) K. Kask, Shakespeare eesti teatrilaval, kandidaadiväitekiri (masinkiri), Tallinn 1960. a. Teatri- ja Muusikamuuseumi materjalid (edaspidi TMM).

2) J. Kärner, "Estonia" kuuskümmend aastat, Tallinn 1925. a.

3) A. Vaarman, J. Kross, Tallinna proletaarse teatri ajaloost I, Tallinn 1957. a.

4) P. Põldroos, Tähtsamaid etappe eesti teatri arenguloos, "Eesti Nõukogude Teater II", Tallinn 1956. a.

I peatükk.

T a l e n t .

Theodor Altermann sündis 24. novembril 1885. a. Harju maakonna Kose kihelkonnas (praegu Rapla rajoon), kus tema Virumaalt pärit isa Jüri Altermann oli tollal Tammiku mõisa kõrtsi rentnikuks. Siin, lähedase Vaino talu mail, mille isa hiljem oksjonilt omandas, möödus väikese Theodori varane lapsepõlv. Isa õde - Kose-Risti Nõmme karjamõisa omaniku abikaasa - võttis teda kaheksa-üheksaaastaselt enda poole ja laskis talle koos oma lastega kohaliku mõisa "koolipreili" Mattieseni juures keeltes ja muis aineis õpetust anda.[1)]

Vanemate jõukusest poja koolitamiseks gümnaasiumis ei jatkunud ning mõni aasta hiljem astus Theodor riietatuna musta koolivormi, rihm vaskpandlaga vööl ja tammelehti kujutava vaskse märgiga müts peas esmakordselt üle Tallinna Vene tänava 4-klassilise vene linnakooli läve. Kodumailt saadud pagasina oli tal siia kaasa võtta kahe võõrkeele oskus ja parem kasvatus kui tollal võis osaks saada mistahes keskmisele eesti talulapsele. Siin sattus ta ühte klassi oma tulevase võitluskaaslase Paul Pinnaga. 1897/98. a. õppeaastal tuli kooli- ja klassi-

---

1) Theodor Altermanni elukäik, "Theodor Altermann", lk. 5.

juhatajaks Pjotr Šumakov.[1] Nagu hiljem näeme, omas see asjaolude kokkulangemine tulevase kunstniku elutee kujunemisel kui mitte just määravat, siis ometi väga olulist tähtsust.

Uus klassijuhataja oli kirglik näitekunstiharrastaja. Silmapaistvama näitlejana kohalikus vene asjaarmastajate trupis hiilgas ta eriti Ostrovski tüüpide kujutamises. Paistis silma tema suurepärane intellektuaalne analüüsimisvõime ning oskus selle kaudu tungida kehastatava olemusse. Šumakovi onupoeg, kes oli Tuula teatris lavastajaks, pöördus tema poole sageli mitmesuguste küsimustega, eriti siis kui asus lavale tooma mõnd Ostrovski näidendit. Juhtus ka seda, et Šumakov sel puhul ise kohale sõitis näitlejaid konsulteerima.[2]

Oma teatriharrastuse kandis Šumakov ka õppetöösse koolis. Tutvustades kirjandustunnis õpilastele mõnd luuletust, deklameeris ta selle kõigepealt ise - paatose ja väliste effektideta rahulikult, jutustavalt. Siis seletas ta luuletuse sisu ning esitas selle veelkord, sundides oma lihtsa, emotsio-

---

1) Pjotr Ivanovitš Šumakov (1865 - 1913). Töötas õpetajana vene koolides Haapsalus ja Paides. Aastail 1898 - 1901 (1902?) oli Tallinna 4-klassilise linnakooli (asus Vene tänaval) juhatajaks. Alates aastast 1901 (1902?) kuni surmani rahvakoolide inspektor. Võttis Haapsalus ja Paides osa kohalike illegaalsete marksistlike ringide tegevusest ja tõlkis vene keelde Marxi teoseid. Omas lähedasi sidemeid Peterburi eestlastega, nende hulgas ka maalikunstnik prof. Johann Köhleriga. (Suulised andmed Jüri Šumakovilt).

2) Suulised andmed Jüri Šumakovilt 20.01.1962. a.

naalse ettekandega õpilasi kaasa elama. Altermannist sai juba koolis üks selle ala entusiaste. Siin, linnakooli klassi kirjandustundides pandi alus tema tulevase deklamatsiooni/kunsti omapärale. Meenutades Altermanni esinemist 1910. a. Tartus endise linnakooli koolivendade-üliõpilaste poolt kehvemate eesti üliõpilaste heaks korraldatud peol, kirjutab tema kunagine klassikaaslane prof. Valdes: "Altermanni deklamatsioon ei olnud "ilulugemine", vaid deklameeritava luuleloomingu hinge kehastamine".[1] Eriti esitatud Anna Haava luuletused olnud "... mõjuvad oma väliselt lihtsuselt ja sisemiselt sügavuselt."[2]

Sageli võttis Šumakov õpilasi endaga kaasa kohalike näitetruppide etendustele. Ta jagas nendele tasuta pileteid ja viis lapsi kulisside taha, tutvustades neid lavataguse eluga. Kuid õigeim ja viljakaim teatripropaganda seisis ometi tegelikus "teatritegemises", millega Šumakov alustas 1898. a., tuues kevadpoolaastal kooli lavale N. Gogoli "Revidendi".

Taolised õpilaste jõududega korraldatud etendused, mis tavaliselt mahtusid igaaastaste koolipidude raamidesse, läksid Eestis asuvais vene gümnaasiumides, reaal- ja linnakoolides eriti moodi möödunud sajandi viimasel aastakümnel. Ettekantavaiks näidendeiks olid peamiselt Fonvizini "Äbarik", Gogoli

---

1) A. Valdes, Kilde Theodor Altermannist, "Eesti NSV Teatrid", Tallinn 1960. a., lk. 73.

2) ibidem.

"Naisevõtt", mõni vaatus "Revidendist", Gribojedovi "Häda mõistuse pärast" või Puškini "Boriss Godunovist". Nende sekka ilmus vahel ka mõni ajaviitenäidend.[1] See mõnes suhtes üsna kindlasuunaline, domineeriva ühiskonnakriitilise sisuga repertuaar laseb teha järelduse, et need koolietendused olid suurel määral kantud demokraatlike ja revolutsiooniliste ideede levikust vene eesrindliku intelligentsi hulgas. Nendel etendustel debüteerisid mitmed pärastised eesti näitlejad Tallinnas, Tartus, Narvas ja Pärnus. (Tuntuimast jõududest P. Pinna, Th. Altermann, Ed. Kurnim, C. Avesson ja Aug. Mihklisoo Tallinna Linnakoolis, Ed. Türk ja Sergius Lipp Tartu Linnakoolis).[2] Ainuüksi see fakt kõneleb iseenda eest ja ei lase alahinnata vene koolides tehtud teatrialase töö väärtust eesti rahvusliku teatrikunsti ajaloos.

Juba mainitud "Revidendi" etendus Tallinna linnakoolis oli selle noortele külastajatele suureks elamuseks ja "... jättis minus ja vist ka mitmes teises koolivennas igatsuse ikka veel näha midagi sarnast",[3] kirjutab etenduse pealtnägija prof. A. Valdes ning avaldab sealjuures arvamist, et see oli üks neid tegureid, mis süütas ka Altermannis soovi "teatrit

---

1) R. Kangro-Pool, vene klassikaliste näidendite lavastusi Eestis käsitlev pealkirjastamata käsikiri, s. l., 1949. a., lk. 9. TMM.

2) Ibidem, lk. 9.

3) A. Valdes, Koolivendadest Theodor Altermannist ja Paul Pinnast ning meie koolist, masinkiri, s.l., 1960. a., lk. 4. Betty Kuuskemaa isiklik arhiiv.

teha". Malestuskiidude autor seostab seda faktiga, et veel sama aasta sügissemestri algul kutsus Altermann teda ühe Toompeal elanud koolivenna poole "teatrietendusele". See korraldati ühes hoovinurgas, lageda taeva all. "Me olime seal koos ainult kolmekesi", kirjeldab seda sündmust A. Valdes. "Mõlemal Theodoril (ka koolivenna nimi oli Theodor. L.K.) oli juba valmis varutud kõik oluline "teatri" jaoks: eesriie, keil etenduse alguse teadustamiseks ja ka midagi kulisside taolist. Aitasin neil kõike seda üles seada. Siis algas näitlejate, mõlema Theodori ettevalmistumine etenduseks. Seda ei tohtinud ma enam naha, mina olin publik, istusin ühe puupaku otsas ja ootasin põnevusega algust. Kellaga helistati kolm korda. Eesriie nihkus kõrvale, algas mäng. Näitemängu sisu pole mul enam meeles. Igatahes oli tõsine draama kahe mehe vahel, kes olid hispaanlaste moodi rõivastatud ja habemestatud. Theodor Altermannil oli puupulgast lõigatud puss vöö vahel. Tema oli peategelane ning agressiivsem oma partnerist, lõpuks ta tappis viimase".[1]

Altermann oli tollal 12-aastane. Lapsemängus oli ta astunud esimese sammu oma tulevasel eluteel. Selles sisaldus omamoodi iseloomustav viide tulevikule: tema esimeseks "etenduseks" polnud ülemeelik jant, vaid "draama" - žanr, milles täiskasvanuna aastaid hiljem avaldus tema talendi omapära kogu selle võimsuses.

Mäng muutus aga peatselt tõsiseks tööks. Šumakovi pedagoogi pilgule ei saanud jääda märkamatuks ei Paul Pinna ega ka Theodor Altermanni silmapaistev andekus. Ta alustas nendega tööd individuaalses korras olles kindel, et mõlemast saavad

---

1) A. Valdes, Kiiae..., lk. 75.

näitlejad. Palju kordi andestas ta nendele selle nimelisegi hooletu suhtumise õppetöösse. Individuaalse töö vormiks olid etüüdid etteantud teemadel, mis arendasid improviseerimisoskust ja ümberkehastumisvõimet. Võrreldes kahe õpilase loomupäraseid kalduvusi märkis Šumakov nende koolivennale Nikolai Triigile juba tollal, et mõlemate andekus on erinev: Paul Pinna on spontaanne ja suurem improviseerija, Altermann seevastu rohkem süsteemikindel tööinimene, mõtleja ning süveneja. Pinna etüüdid olid tugevamad seal, kus osutus vajalikuks anda teravaid valiseid karakterijooni, Altermanni omad olid alati sügavamalt läbi mõeldud ja hingestatud.[1] Vilunud ja kogemustega teatriinimene fikseeris seega juba siis õigesti kahe alles idanema hakkava suure talendi omaparased jooned, mis hiljem kujundasid ja määrasid "Estonia" mängulaadi ja ilmestasid kogu eesti teatri palet, lisades sellele kumbki küll erinevaid, kuid võrdse kunstilise kaaluga jooni ja momente.

Linnakooli laval esines Altermann esmakordselt 4. märtsil 1902. a. Nozdrjovina N. Gogoli "Surnud hingede" instseneeringus.[2] Hiljem mängis ta veel Hlestakovi "Revidendis" ja 14. veebruaril 1903. a., pärast kooli lõpetamist, külalisena Kotškarjovi N. Gogoli "Naisevõtus".[3]

Oleks ülekohtune laheneda nendele osadele mõõdupuuga,

---

1) Suulised andmed Juri Šumakovilt 20.01.1962. a.

2) A. Valdes, Koolivendadest..., lk. 8.

3) A. Org, Theo Altermanni esimesed sammud laval, "Theodor Altermann", lk. 59.

millega hinnatakse küpse kunstniku loomingut. Ka puuduvad allikad, millede põhjal saaks teha konkreetset otsust noore kunstniku saavutuste ning puudujääkide kohta. Võib aga öelda, et kui Paul Pinna "debüut" aastal 1900 mitrofanuškana D. Fonvizini komöödias "Äbarik" möödus nii, et saal rõkkas ja alati kurja näoga rahvakoolide inspektor esimeses reas naerust kohtu kinni hoidis, oli Altermanni esmakordne esinemine kaugelt tagasihoidlikum.[1] Võib ainult oletada, et Altermann hoidis pisut tagasi tema hiljem avaldunud loomupäraselt suurem kunstiline mõõdutunne ja vaiksem iseloom. Temperamendist ja ülemeelikusest ei tulnud aga temalgi puudu ja üks etenduse pealtnägijaid märgib, et nii Pinna "Äbarik" kui Altermanni loodud Gogoli tegelaste kujud laskisid mõlemas noorukis näha tulevasi näitlejaid. "Paul oma mahlakuses, Theo oma voluva naeratusega, ülekeeva temperamendiga, ainult temale omase sarmiga oskasid juba siis saali hoida pinevuses, esile kutsuda imetlust." [2]

Kuna Altermanni huvid suundusid mujale, oli ta koolis küll andekas, kuid mitte eriti hea õpilane. Pärast linnakooli lõpetamist 1902. a. asus ta edasi õppima reaalkooli kaubandus-kursustel, kus omandas oskusi raamatupidamises ja kontoritöös. Kuna tegevus "Estonias", kus Altermann tollal juba näitlejana kaasa lõi, ei tõotanud esialgu anda mingeid äraelamisvõimalusi, pidi ta kursuste lõppedes vastu võtma kirjutajakoha mõisnike majandusühisuses.

"Estoniasse" läks Altermann juba linnakooli päevil.

---

1) A. Valdes, Koolivendadest..., lk. 8.

2) A. Org, Theo Altermanni..., "Theodor Altermann", lk. 59.

Tutvunud "Estonia" tolleaegse näitejuhi Villem Thal'iga, pääses Paul Pinna viimase kaudu seltsi juures tegutsevasse orkestrisse kornetimängijaks ja tõi sinna kaasa peatselt ka Theodor Altermanni, kellest sai tenorilaulja laulukooris.

"Estonia" oli selleks ajaks üle saanud peaaegu kaks aastakümmet kestnud kriisist oma tegevuses ja elas parajasti üle tõusu algust. Mõõn Tallinna esimese eesti seltsi elus oli alanud 70-date aastate keskel ja sõltus tolleaegse Tallinna arengule omastest erijoontest. Kui Tartu oma ülikooliga oli tekkiva eesti intelligentsi kogumispaigaks, siis koosnes Tallinna kui eeskätt tööstus- ja kaubanduslinna eestlastest elanikkonna "koorekiht" möödunud sajandi keskel valdavas enamikus käsitöölistest ja poesellidest, kellele paremal juhul lisandus mõni kontori- või sõjaväeametnik.

Tallinna elanike see osa, mis esindas tekkivat eesti töölisklassi, ei omanud tollal veel mingis suhtes baasi selleks, et öelda oma sõna ja anda panus linna kultuurielu ilmesse. Sellal kui maalt võrsunud haritud, noor ja verivärske eesti kodanlane Tartus, toetudes talupojast isa kasvavale jõukusele nõudis oma tärkavale jõule tegutsemisvabadust avaliku elu rindel, sulas eesti kodanluse - tulevaste ärimeeste ja vabrikuomanike esimene väesalk Tallinnas, omamata veel mingit majanduslikku ja vaimset sõltumatust, linnas võtmepositsiooni omavasse sakslusse ja võttis või vähemalt püüdis võtta üle viimase keelt ja meelt. Ja kui siis see poolsaksastunud "antvärkide" seltskond tõenäoliselt 1869. a. Tartus toimunud I üldlaulupeo ja Koidula teatriürituse mõjul oma tollal ainsas kooskäimise kohas - raeteenrite ja saksastanud "antvärkide" poolt 1865. a. asutatud "Estonia" seltsis 1871. a. näitemängude ja piduõhtu-

tega alustas, oli sellest ometi liig vähe, et panna alus tõusujoones kulgevale pidevale tegevusele.

Iseloomustades Tallinna eesti seltskonna elu möödunud sajandi lõpuaastakümneil, kirjutab Jaan Kärner: "Tallinn oli saksluse, kadakasaksluse ja kopikakogumise linn, ajas viletsat olupoliitikat ja sealsed Eesti kodanikkude kogumispaigad "Estonia" ning "Lootus" kohanesid oludele, täitsid oma otstarvet kaardi-, biljardi- ja joogiklubidena. Eesti Tallinn ootas tasakesi oma urkas, nohises aga peale oma ette ja tagus raha, tagus raha. Teineteise järel kerkisid südalinna keskaegsete müüride taha räpased kõverate tänavatega puuloksidest alevid, mis aga kord tekkinud... imekiiresti kasvavad."[1] Ja tõepoolest, Tallinn kasvas, eriti sajandi lõppaastakümnel Venemaa kapitalismi üldise arengu tempole vastavas proportsioonis otse tohutu kiirusega, tõstes oma vabrikute ja tehaste arvu aastail 1890 - 1900 20-lt 70-le, tööliste hulga 1000-lt rohkem kui 7000-le.[2] Sama jõudsalt kasvas linna elanike, ka eestlaste arv, kes 60-date aastate keskel talupoegadele antud passikorraldusega ja tsunftiõiguste kaotamisega omandasid laiema liikumis- ja tegutsemisvabaduse. Nendest said Kärneri "puuloksidest alevike" - Tallinna äärelinnade peamised asukad.

Mida arvukamaks kasvasid read ja muutus kindlamaks majanduslik baas, seda enam sai vajaduseks enda olemasolu n.ö. "avalikult välja kuulutada", moodustada oma juhtiv väesalk. Midagi rohkemat kui seltsidesse koondumist agulist kesklinna

---

1) J. Kärner, "Estonia" kuuskümmend aastat, Tallinn 1925. a., lk. 32.

2) ibidem.

poole rühkiv käsitööline veel ei suutnud. Ja kui kahest olemasolevast ülalmainitud eesti seltsist "Lootus" pisut rohkem elumärke avaldas kui Liivalaia tänavas ühes erakorteris koos käiv nelja (!) liikmega "Estonia", siis koondus sinna 90-date aastate algul rida muusika- ja näitemänguhuvilisi nooremaid tegelasi, kes asutasid laulukoori ja näiteringi. Viimast juhtis Andres Pert, kes "Vanemuises" oli näinud Wiera etendusi ja töötas selle eeskujul "ilunäitlustega".[1] Peatselt tekkis aga noortel konflikt seltsi liikmete vanema põlvkonnaga, kellele selts oli eeskätt kaardimängu- ja õlleklubiks ning A. Pert koos koorijuhi, hilisema notar J. Bergmanniga lahkusid "Lootusest", võttes kaasa esimehe Hans Neuhausi, liikmed Karl Kichlefeldti, Villem Thali jt.[2]

---

1) "Ilunäitluste" all tuleb mõista kireva, sensatsioonilise või pseudoromantilise sisuga etendusi, millesse oli kuhjatud põnevaid sündmusi, laulu ja tantsu. Vaatajat hämmastati ja pimestati bengalitulede, püssipaukude, laevahukkude, sõjakisa ja raudteeõnnetustega. Sellised etendused läksid moodi. "Vanemuises" möödunud sajandi viimasel aastakümnel mil seal oli lavastajaks ja teatrijuhiks August Wiera (1853 - 1919). Ta tõi selles laadis lavale J. Verne "Teekond ümber maailma 80 päevaga" ja "Kapten Granti lapsed", F. Raimundi "Pillaja", P. Jakobsoni "Udumäe kuningas" jt.

2) J. Kärner, op. cit., lk. 33.

Kuna "Estonia" oma armetust reputatsioonist ja varanduslikust seisundist hoolimata omas seltsi juriidilisi sanktsioone, äratas ta "Lootusest" lahkunud tegelaste tähelepanu kui vabade võimalustega tegutsemispind. Pikkamööda poetasid nad end sõbrameestena "Estonia" liikmeteks ja võtsid seltsi juhtimise vana eestseisuse käest 1894. a. lõpul peetud peakoosolekul üle.[1] Kohe asuti otsima võimalusi seltsi tegevuse laiendamiseks. Selts üüris uuesti oma kunagised ruumid Väike-Tartumaanteel, kus juba järgmise aasta jaanuaris alustati näitemänguõhtutega. Nagu varem "Lootuses" nii viljeles Pert ka oma "Estonias" tegutsemise kahe ja poole aasta jooksul peamiselt "ilunäitlust" ja laulumängu. "Asi oli käima pandud", märgib J. Kärner, "ja kui mitte just "suurt tsirkust" Tallinnas ei olnud, käis publik hoolega "Estonias" teatritegemist vaatamas".[2] Perti järglane, rätsep Karl Kichlefeldt (1869 - 1900) asendas "ilunäitlused" kergete naljamängudega ja etendas vahel sekka ka mõnd algupärandit nagu J. Kunderi "Kroonu onu" ja L. Koidula "Säärast mulki". Näitemänguõhtute kõrval hakati organiseerima ka maskeraade ja tantsuõhtuid, korraldati 1896. a. III üldlaulupidu. Perekonnaõhtute kavasse lülitati kõned mitmesugustel populaarteaduslikel teemadel.

""Estonia" hakkas elama uut elu, aga see oli raske elu", märgib tolleaegne seltsi tegelane Paul Porre. "Tõrjusime endist "Estonia" publikut eemale, aga uus publik tuli alles aegamööda. Alguses oli seltsimajas raske korda pidada. Korrapidaja seltsi-

---

1) J. Kärner, op. cit. lk. 33

2) ibidem, lk. 79.

Tartu Ülikooli Raamatukogu
ARHIIVKOGU

liige oli alati nagu sõjas. Igal piduõhtul tuli mõni võõras "välja visata" ulakuse pärast, ja see ei olnud kerge töö. Vast aastatega paranes asi ja muutus kord seltsis viisakamaks."[1])

Selline oli "Estonia" siis kui 1897. a. näitejuhiks saanud Villem Thal (1869 - 1938) viis sinna Paul Pinna ja viimane omakorda Theodor Altermanni.

Mõlema nooruki esimesed lavasammud "Estonias" langesid ühte 1905 - 1907. a. revolutsiooni eelsete "tormi ja tungi" meeleoludega, mis teataval määral haarasid oma keerisesse ka "Estonia", mõjutades selle tegevuse suundi.

Kui kapitalismi üldine areng oli talupoegade massist maal eraldanud kulakluse, siis linnas hakkas see käsitööliste, majaomanike ja kaubitsejate hulgast esile tõstma kaupmehi ja väikeettevõtjaid. Arenevate kaupluste ja ettevõtete ümber hakkas koonduma pangaametnikke, raamatupidajaid, advokaate - praktilist, osavat, majandusküsimustes hästiorienteeruvat intelligentsi. Tundes majanduslike jalgealuse tugevnemist, hakkas tekkiv kodanlus looma oma kultuurilist pealisehitust, mille üheks elemendiks pidi kujunema ka teater.

Sõltuvalt kujunemistingimuste erijoontest, sunnituna laveerima balti parunite ja vene tsaarivõimu ees ei olnud eesti kodanlus kunagi revolutsiooniline. Sajanditevahetusel läks kodanluse valdav enamus, ehmunud kasvavast töölisliikumisest, täielikule kokkuleppele tsaarivõimuga. Kui aga tema keskelt veel siis kostis hääli, mis esitasid mõningaid demokraatlikke nõudmisi ja seisukohti majanduse, poliitika ning kultuu-

---

1) P. Porre, Mälestused, käsikiri, s. l., s. a., lk. 3. "Estonia" arhiiv, TMM.

rivaldkonnas, siis tuleb selles kahtlemata otsida töölisliikumise kaudset mõju ja survet. Tallinnas osutus eriti agaraks ajaleht "Teataja" ümber koondunud ringkond, millesse kuulus terve rida eesti kodanliku intelligentsi demokraatlikult meelestatud esindajaid. Teatris ei leppinud "Teataja" grupp enam "Ilumäe piimatüdrukute", "Lilleoru Elsade" ja "Kaltsukuningate" õõnsalt kõlava naiivse sentimentaalsusega vaid tahtis seal näha elava inimese reaalseid elamusi, nõudis teatri muutumist lõbu- ja naljategemise kohast sügavate psühholoogiliste ja ühiskondlike küsimuste käsitlemise paigaks. Sellel eesmärgil viibis Tallinnas "Teataja" ringkonna kutsel ajavahemikul 1901 - 1904 kolm korda külalisetendustel Tartu "Taara" seltsi näitetrupp,[1] kes Karl Jungholzi (1878 - 1925) juhtimisel esimesena Eestis tegi katseid realistlik-kirjandusliku teatri loomiseks, hakates mängima Ibseni ja saksa kriitiliste realistide töid. Külalisetenduste kavas olid H. Sudermanni "Au" ja "Kodu", H. Ibseni "Nora" ning G. Kadelburgi "Valgehobu võõrastemajas". Peale selle gastroleeris Tallinnas neil aastail ka rida vene ja välismaade kuulsaid kunstnikke. Etendusi käis andmas 1902. a. Berliini Ibseni teater.[2] Mainitud asjaolud ja sündmused, millele lisandusid läheneva revolutsiooni äikeseeelsed meeleolud, ei saanud jääda mõjuta "Estoniale" ja mida ligemale revolutsiooniaastaile seda rohkem näeme selle repertuaaris ajakohasemaid ning suurema kunstilise väärtusega realistlikke näidendeid

---

1) J. Kärner, op. cit., lk. 80.

2) Tallinna Saksa Linnateatri müürileht, Tallinn 1902.a., V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri arhiiv, TMM.

nagu H. Ibseni "Tondid", "Rosmersholm" ja "Seltskonna toed", H. Sudermanni "Kodu" j.t. 1903. a. võttis "Estonia" oma repertuaari M. Gorki "Põhjas" - sügavalt filosoofilise probleemiga näidendi, milles autor mõtteidäratavalt analüüsis revolutsioonieelse tööstuskriisi poolt tänavale paisatud ja siin paljasjalgseteks põhjaelanikkudeks muutunud töötute elamuste, mõtete ja tunnete kaudu nende langemise põhjusi.

Need vastutusrikkad ülesanded esitasid ühtlasi suuremaid nõudeid "Estonia" näitetrupile. Villem Thali auks tuleb öelda, et ta oskas sinna koondada tervet gruppi noori lootustandvaid jõude, kelledest mitmed hiljem kuulusid "Estonia" kutselise teatri asutajate hulka. Peale Paul Pinna ja Theodor Altermanni hakkasid neil aastail "Estonias" kaasa tegema Betty Kuuskemaa, Anna Markus, Aleksander Trilljärv, Netty Adler (Pinna), Aleksander Johanson, Julius ja Anna Rossfeldt, Julius Grünberg j.t.

"Põhjas" esietendus 21. septembril 1903. a. kujunes murrangulise tähtsusega sündmuseks "Estonia" näitetrupi tegevuses. Etenduse eel käis tolle aja kohta ebatavaliselt ulatuslik eelreklaam ajakirjanduses. Juhiti tähelepanu näidendi määratule menule ja kirjaniku keskse mõttele, et inimesi hukutav ülekohus peitub neid ümbritsevas ühiskonnas. Samas ei tule aga unustada, et tegemist on reklaamiga kodanlikus ajakirjanduses, mistõttu kõik näidendi analüüsimise katsed peatusid poolel teel ega jõudnud järeldusele, et kirjaniku "keskse mõtte" orbiidis seisab mitte ühiskond üldse vaid klassiühiskond ja selle hävitav mõju inimese parematele, puhtamatele tunnetele.

Erakordselt palju võeti sõna etenduse arvustamiseks. Alles lapsekingades oleva eesti teatrikriitika kohta olid need arvustused üllatavalt [illegible] sisukad ja püüdsid etenduse kordaminekuid ning ebaõnnestumisi hinnata nii sisulisest kui

kunstilisest seisukohast lähtudes. Tervikuna võttis kogu kriitika etenduse vastu väga soojalt. "Teataja" märkis, et nii ladusat koosmängu ja head teksti tundmist polevat "Estonia" laval seni nähtud ning rõhutas, et "... "Estonia" näiteseltskond, mis ainult asjaarmastajatest koos on, selle tüki niisuguse etendamisega kõige parema tunnistuse oma püüdmisest ja ka võimisest annab".[1] Suudetud küllalt hästi välja tuua Gorki mõtet, et põhjaelanikest kaugeltki mitte kõik paremad tunded kadunud pole ja et nad katsuvad end pahede "lämmatava muda" vastu kaitsta.[2]

Avaldanud "Põhjas" etenduse kohta kaks arvustust, pühendab "Teataja" sellele ruumi veel kolmaski kord, trükkides artikli Eduard Vilde sulest, kes näidendit oli näinud ka Berlini Väikeses teatris. Artikli autor leiab, et estoonlased niihästi väliselt kui ka hingelt loomulikumad venelased olid ja "... paremini ja sügavamini Gorki realistlise kunsti vaimu lapsed, kui need mis me Saksamaa pealinnas nägime... Berlinis leiti vilunud kunsti abil ehk karakterlikumaid joonesid oma kujudele, "Estonias" leidus neid, kelle loomulik kunstita mäng tüsedam, pealtvaatajate kohta rõhuvam on".[3]

Kui näitlejate hulgast arvustus ühiselt esile tõstis

---

1) "Teataja" nr. 224, 7.X (20.X) 1903. a.

2) R. Kangro-Pool, op. cit., lk. 18.

3) E. V(ilde), Gorki "Põhjas" "Estonias" ja Berlini "Väikeses Teatris", "Teataja" nr. 258, 19.XI (2.XII) 1903. a.

Paul Pinnat näitleja osas, sai parunina esinenud Theodor Altermann märksa eitavama kriitika osaliseks. "Teataja" leidis, et tal küll "... elurõemus elavus olekust ja sõnadest välja paistis", kuid "... seda kõrkust, ülevalt alla vaatamist näha ei olnud, mis parunitel ema piimaga sisse on imetud, ... ja mis ennast paiguti, nagu viimases vaatuses, kus ta oma esivanemate ja enese endisest suurusest jutustab, tingimata nähtavale oleks pidanud tulema".[1] Paruniga polnud rahul ka "Postimehe" arvustaja, kes ei uskunud, et selline parun kunagi tõldadega sõitnud ja koorega kohvi joonud.[2] Ed. Vilde aga leidis, et Berlini parun andnud seda osa paremini - lasknud vahel oma parunlikku minevikku aeg-ajalt läbi paista ja näidanud ühtlasi oma "tigekaredat, riiakat iseloomu".[3]

Paruni komplitseeritud osa oli Altermannile esimeseks suureks teadaolevaks näitlejaülesandeks. Kahjuks on andmed tema tegevuse kohta "Estonia" laval enne "Põhjas" esietendumist päris napid ja vähe autoriteetsed. On märgitud, et ta esinenud küll väiksemates osades, kuid jäetud tähendamata, millistes etendustes. Samuti on mõnes allikas viiteid sellele, et enne paruni kehastamist olevat Altermann mänginud kahes suuremas osas - Zoorman-Riegeni näidendis "Kaotatud au" ja H. Sudermanni näidendis "Kodu".[4] Hilisem uurimine aga näitas, et mõlemad näidendid olid "Estonia" repertuaaris hiljem kui "Põhjas".

---

1) Ats [=H. Pöögelmann], "Põhjas" eesti näitelaval, "Teataja" nr. 212, 23.IX (06.X) 1903. a.

2) "Postimees" nr. 214, 24.IX 1903. a.

3) E. Vilde, op. cit.

4) B. Linde, Theodor Altermann, "Theodor Altermann", lk. 25.

Ainsaks konkreetseks teateks, mida uurimine pole küll suutnud kinnitada, kuid mitte ka ümber lükata, on A. Lauteri märkus, et Altermann esinenud "Estonias" näitlejana esimest korda alles 1903. a. suvel seltsi ajapeol näidendis "Meie metsanurgas".[1)]

Altermanni parunile osakssaanud kriitika viib järeldusele, et näitleja ei suutnud tabada paruniseisusele iseloomulikke väliseid jooni, mis selle liikmete olekust nagu märgib "Teataja" arvustus, ka põhjas ei kaduvat.[2)] Vajaka jäi ka osa terviklikkusest, selle läbiviimise järjekindlusest. On loomulik, et nooruki elu - (Altermann oli tollal 18-aastane) ja lavakogemuste vähesus aitasid kaasa selleks, et jäi tõmbamata kate kõikidelt paruni kuju komplitseeritud sügavustelt. Hiljem on aga Altermanni loominguga tegelenud kriitik B. Linde märkinud, et "... vähesest kogemustepagasist hoolimata tõi algav näitleja oma osasse nii palju kunstiindu ja talenti, mis kõigist asjaarmastajalikest puudustest hoolimata etenduse käigus aeg-ajalt otse ülemeeliku hooga esile purskas".[3)] See oli, nagu B. Linde märgib, mingi veel kooskõlastamata mosaiik, mis lükitud kokku üksikutest eraldiseisvatest, mõnikord sügavatest, elamuslikest momentidest, mängitud küll ainult instinkti ja intuitsiooni varal, kujunes ometi Altermanni talendi olemasolu kinnituseks ja tema "eneseleiuks" näitlejana.[4)]

Parunile järgnesid Altermannil suuremad osad Zoorman-Riegeni näidendis "Kaotatud au" (19,10.1903. a.) ja H. Suder-

---

1) A. Lauter, Jooni Theodor Altermannist, "Teater" nr. 6., 1938. a., lk. 278.

2) Ats, "Põhjas" eesti näitelaval, "Teataja" nr. 212, 23.IX(06.X) 1903. a.

3) B. Linde, op. cit., lk. 27.

4) ibidem, lk. 27.

manni näidendis "Kodu" (1904. a.————). Esinemise kohta viimases leitnant Max'ina kirjutab Paul Pinna: "Kuigi noorel Altermannil ei olnud tol ajal veel vähimaidki lavalisi kogemusi, oli tema liikumine laval loomulik, tahtmatult realistlik, pluss sarmikus ja head kombed, tema Maks mõjus lavalt sümpaatselt ja noorele Altermannile ennustati juba näitleja-karjääri.[1])

"Põhjas" eduka lavastusega lõppes õieti n. ö. asjaarmastuslik etapp "Estonia" näitetrupi tegevuses. Tundes tiibu kasvavat ja jalgu tugevnevat hakati siin juba tõsiselt mõtlema kutselise teatri loomisele. Ja kuigi tegevus esialgu kuni 1906. aastani kulges veel vanadel alustel, mille järgi kogu tasu piirdus seltsi poolt näitlejatele mõne väikese mälestuseseme kinkimise ja klaasi tee ning võileibadega esinemisõhtu eest, võib aastaid 1904 - 1906 lugeda juba "Estonia" kui teatri katseaastaiks. Altermannile said need aga õppeaastaiks, mil ta igapäevase leivateenistuse kõrval oma suurt näitlejatalenti iseseisvale loomingule ette hakkas valmistama. Mõte saada kutseliseks näitlejaks küpses temas kindlaks eesmärgiks ja omandas konkreetsuse sihikindlas tegevuses selle realiseerimiseks. On andmeid, et Altermann paralleelselt esimeste sammudega "Estonias" esines väiksemates osades ühes kohalikus saksa näitetrupis. 1905. aastal siirdus ta Saksamaale, kus õppis Berliini ülikooli retoorikaõpetaja dr. Emil Milani juures diktsiooni ja lavatehnilisi aineid. Rahaliste ressursside puudumine muutis selle õppereisi aga lühikeseks ja Altermann naasis Tallinna, kus asus ekspediitorina ametisse Jaan Järve poolt väljaantava ajalehe "Virulane" toimetusse. Sealt lahkus ta 1906. a. suvel

---

1) P. Pinna, Theodor Altermann, "Looming" nr. 11., 1945.a. lk. 1153.

kui "Estonia" kutselise teatri loomine oli muutunud käegakatsutavaks reaalsuseks.

Nagu see noorte puhul tavaline, ei suutnud Altermann neil aastail veel välja kujundada iseseisvat, kordumatut kunstnikukäekirja. Kolleegide mõju ja eeskuju kippus suruma kaed ta kunstnikusilmale ja talutama teda nagu iga isehakanud algajat kopeeringu ja imitatsiooni rööpaile. Selleks "talutajaks" oli Altermannile eeskätt Paul Pinna, kelle kunstnikunägu Altermanni lavaloomingus mitte üksi neil, vaid ka järgnevail, iseseisva tee otsinguaastail 1906 - 1911 alul sagedasti, hiljem üha harvemini läbi paistis. Pinna oli Altermannist, küll vähe, kuid siiski pisut vanem ja hakkas "Estonia" laval esinema varem. Ka tundis ta end siinses ümbruses põlise tallinlasena kodusemalt ning oli iseloomult aktiivsem ja seepärast [illegible] energilisem suhete loomise alal seltskonnas, mistõttu omas tollal kahtlemata suuremat populaarsust kui Altermann. Sellal kui viimane alles astus esimesi samme oma näitlejateel, tüüris Pinna juba "Estonia" trupi juhtiva näitleja kohale, paenutades ka teisi estoonlasi oma värvika talendi ja võimuka temperamendi jälgedesse.

Kodust kaasavõetud orientatsioon ja Tallinna kodanliku seltskonna üldine mentaliteet lähendasid Pinnat kohalikule saksa seltskonnale ja sellega ka saksa teatrile. Kuigi Pinna lapsepõlves sageli külastas Peterburi ja selle teatreid, olid need muljed siiski põgusad ja liiga eraldiseisvad selleks, et pääseda domineerima kohaliku ainsa pidevalt silme ees seisva professionaalse eeskuju - Tallinna Saksa Linnateatri üle. (Vene teatrit Tallinnas tollal polnud, tegutsesid vaid kohalikud asjaarmastajad ja gastroleerivad trupid). Otsesed sidemed Saksa Linnateatriga sõlmis Pinna Aleksander Trilljärve kaudu,

kes töötas tollal seal näitlejana ja jagas temaga teatri ülemnäitejuhilt, Leipzigi teatriakadeemia lõpetanud Richard Grünbergilt saadud õpetusi ja näpunäiteid.[1] Pinna teatel külastasid ka teised estoonlased sageli selle teatri etendusi ja püüdnud sealt omale võtta kõike, mis nende arvates nähtud lavastustes oli head.

Kuna Saksa Linnateater eesti teatri ajaloo uurijate tähelepanu ringist seni on täiesti välja jäänud, siis otsustada selle üle, kas selle mõju "Estonia" kunstilisele küljele oli positiivne või negatiivne, praegu ei saa. Möödunud sajandil ja käesoleva algul väga energiliselt tegutsenud teatri vaieldamatult mõjutavaid suhteid kasvuiga üleelava "Estoniaga" saab seepärast esialgu konstateerida ainult faktide rittapaigutamise teel, jättes kõrvale Linnateatri kunstilise kvaliteedi ja sellega tema mõjude head ja halvad küljed. Jälgides selle kaadripoliitikat ja peaaegu eranditult klassikast koosnevat repertuaari võib probleemi püstitamise korras põgusate siit-sealt kogutud muljete alusel konstateerida, et Linnateater kujutas endast puhtakujulist "importi" ja nimelt seda saksa teatrit, mida polnud veel puudutanud käesoleva sajandi alguse uued tuuled - ei Otto Brahmi sügav, Moskva Kunstiteatrile lähedane realism ega Max Reinhardti värvikas, romantiline teatraalsus.

Altermanni kerge vastuvõtlikkuse põhjusi saksa mõjude suhtes tuleb otsida tema varasest lapsepõlvest, kus tihe läbikäimine mõisniku lastega ja kindlasti ka "koolipreili" Mathieseni õpetuse ideeline suund tõukas juba vara eesti intelligentsi nende kihtide hulka, kes õiget haridust nägi saksa keeles ja

---

1) P. Pinna, Mälestused I, Tallinn, RK Ilukirjandus ja Kunst, 1947. a., lk. 20.

meeles. Õppinud küll vene linnakoolis, kust sai tõuke oma ande ja kalduvuste suunamiseks õigele teele, algteadmised ja ettekujutuse teatrist ning realistliku kunstikäsitluse alused, langes Altermann kooli lõpetades oma lähema ümbruse saksameelse orientatsiooni rüppe, mis külvas temas seemet soodsale, lapsepõlves omandatud pinnale. See kõik jättis jäljed tema kunstnikuisiksuse kujunemisele ja suunas esimese õppereisi 1905. a. Saksamaale.

On väga iseloomulik, et see esimene õppereis estoonlaste seast võeti ette nimelt Altermanni poolt, hoolimata kontoriametniku aineliste võimaluste piiratusest. Tema tugev kunstnikuisiksus hakkas alateadlikult taotlema vabanemist kopeeringust ja imitatsioonist - verisulist väljakasvavad tiivad valmistusid iseseisvaks, kordumatuks sirutuseks kunstitaeva paljutõotavas avaruses. Rahuldumata saavutatuga, hakkas ta teadlikult otsima teid ja võimalusi oma loomingulise palge rikastamiseks. Altermanni alalist valmisolekut õppimiseks ja enesetäiendamiseks kui tema üht iseloomustavamat joont on kaasaegsetest eriti rõhutanud Albert Üksip ja Ants Lauter. Viimane kirjutab: "Tõsidus, süvenemine, lakkamatu tung täienemisele ja eelduste loomine selleks, mida Stanislavski nimetab "näitleja loominguvõimeliseks seisukorraks", olidki... need tähtsad kaastegurid, mis tegid Altermanni kunstnikuks, kellele võime täna kogu tunnustusega tagasi mõelda."[1)]

Nagu ilmneb reisimuljeist, millised Altermann avaldas

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, "Theodor Altermann", lk. 14.

paar aastat hiljem ajalehe "Õigus" veergudel artikliseerias "Pildikesi väljamaalt", kasutas ta Berliinis kõiki võimalusi selleks, et külastada sealseid arvukaid teatreid. Seejuures näib, et ta neid on vaadelnud ja hinnanud eelkõige estoonlase pilguga, võrreldes "Estonia" kunstilist taset nähtuga ning vaadates ringi ka sobiva repertuaari järele. Tema kujunev ja avarduv kriitikameel fikseerib kergendustundega, "... et meie "Estonia" paljudest siinsetest teatritest mängu poolest ennem üle kui alla käib."[1] Suure sümpaatiaga suhtus Altermann juba tollal Reinhardti teatrisse. Tõsi küll, ta ei analüüsi artiklis seal nähtud etendusi nende kunstilise sisu ja kvaliteedi küljest - muljed on liig põgusad ja teadmisedki teoreetiliseks lahkamiseks veel ebapiisavad - kuid hindab seda siiski parimaks nähtud teatreist Berliinis "...nii hästi oma sisseseade kui repertuaari poolest."[2] Vaevalt, et Altermann Berliinis viibides pääses või läks mööda Otto Brahmi teatrist, kuid ometi on ilmne, et Reinhardti värvikas romantilis-teatraalne laad leidis tema loomupärastes kunstilistes eeldustes ja nendega seoses olevas isikliku tunnetuse omapäras juba tollal rohkem kõlapinda kui esimese sordineeritud, teatraalsete "lisanditeta" puhas realism.

Nagu juba rõhutatud tähistas "Põhjas" lavastus uue etapi algust "Estonia" ajaloos. Läinud järele avalikkuse poolt esitatud nõuetele repertuaaris, kasvas näitetrupp selle najal ka ise ja kasvatas oma publikut, suurendades lugupidamist

---

1) T. Altermann, Pildikesi väljamaalt, "Õigus" nr. 165, 22.VII (4.VIII) 1908. a.

2) ibidem.

teatri vastu. Alles eelmise aastasaja lõpul oli sellele vaadatud lihtsalt kui eksisteerivale kometile ja näitlejale kui tavalisele veiderdajale, kes ka eraelus ei mahtunud kuidagi väikekodanlase "korraliku" kodaniku mõiste raamidesse. Sellest siis tuligi, et ~~eesti~~ „Estonia" näitlejaist enamik esines sel perioodil varjunime all. Nii sai Paul Pinna omale kavalehtedel nimeks Oster-Urv, Aleksander Trilljärv - Kühnel, Betty Kuuskemaa - Ohakas, Theodor Altermann - Norden jne. Alles revolutsioonieelsel aastal heideti kõrvale varjunimed ja hakati esinema tõeliste nimede all. See tähendas, et teater oli kindlustanud endale koha, esines igati arvestatava faktorina, näitlejakutse aga omandanud publiku silmis professiooni õigused.

Koos "Estonia" näitetrupiga olid kasvanud ka selle üksikliikmed, kellede hulgast Paul Pinna kõrvale selleks ajaks kerkis teise juhtiva jõuna Theodor Altermann. Ta oli end õige kiiresti näidanud suurte lavaliste eeldustega noore, arenemisvõimelise näitlejana, kelle ilmsele talendile lisandus suurepärane välimus, võitev sarmikus ja alaline valmisolek õppimiseks ning enesetäiendamiseks.

Kuna teatriarvustus neil aastail ei suutnud veel jääda püsivalt "Põhjas" lavastusele osakssaanud kriitika tasemele ja sageli ei märgi isegi kõikide etenduse osaliste nimesid, rääkimata nende lähemast analüüsimisest, on võimalik Altermanni poolt sel perioodil mängitud osade loetelu ja iseloomu taastada väga lünklikult. Ja nii tuleb tema "õpilasperioodi" kohta lõppkokkuvõtet tehes toetuda Aleksander Trilljärve põgusale hinnangule. Tema märkustest järeldub, et neil aastail võis osaliselt ette näha ja kindlaks määrata Altermanni näitlejaprofiili mõningaid kindlaid piirjooni. Altermann mängis karak-

terosi, kuid sobis oma hea seltskondliku esinemise ja elegantse liikumisega suurepäraselt ka tolleaegses "moodsas" Lääne-Euroopa salonginäidendis sageli esinenud nooreks salongilõviks ja elumeheks. Tema hiilgeosaks sai aga juba tollal noor armastaja, kellena ta lõikas lopsakaid loorbereid kogu oma lühikese loomingulise elu vältel.[1)]

---

1) A. Lauter, Jooni..., lk. 278.

II peatükk.

O t s i n g u a a s t a d.

20. saj. algus tõi endaga kaasa tunduvaid nihkeid Venemaa, ühes sellega ka Eesti ala majanduslikku ja ühiskondlikku ellu.

Arendanud lõpuni ja viinud äärmuseni kõik kapitalistlikule formatsioonile iseloomulikud vastuolud, jõudis kapitalismi areng oma kõrgeimasse - imperialismi staadiumi. Tööstuse kiire areng oli moodustanud ning koondanud suuri töölistehulki ja kujundanud nendest terve ühesuguste huvide ja eesmärkidega ühiskondliku jõu - töölisklassi.

Analoogiline protsess toimus sajandivahetusel ka Eesti alal.

Rahvusliku kodanluse majandusliku jõukuse kasv soodustas rahvusliku kultuuri ning selle ühe osana ka kunsti arengut. Kümned ja sajad eestlased pääsesid hariduse juurde õppides mitte üksi Tartus vaid ka Peterburi ja Moskva kõrgemates õppeasutustes. Siit tulid esimesed Eesti kujutavad kunstnikud ja professionaalsed muusikud. Tekkis ja arenes eesti kirjandus. Koorilaul ja teatrikunst ajasid oma juuri üle maa asutatud arvukate seltside rüpes, kus neid kunstiharusid viljelesid asjaarmastajad. Teater kui kollegiaalne, suuremaid majanduslikke resursse ja jõukulutusi nõudev kunstiharu pidi suhteliselt kauem ootama oma tunnustamist professionaalse kunsti rindel. Ja kuigi intelligentsi hulgas juba möödunud sajandi lõpul kõlas hääli kutselise teatri loomise vajadusest, ei olnud eesti linnakodanlane veel nii jõukas, et suuta maksta

palka näitlejale, ülal pidada teatrit, luua selle näol uut püsivat kunstilist organit ja iseseisvat kunstiharu.

Teravneva klassivõitluse tingimustes, mis valmistasid ette esimest vene revolutsiooni, tugevnesid 20. sajandi algul proletaarse kunsti elemendid eesti rahvuslikus kultuuris. Proletaarne teater tekkis ja arenes spetsiaalsete töölisorganisatsioonide puududes esialgu karskusseltside juures. Vastukaaluks vanadele, tugevasti kodanlikku ja väikekodanlikku ilmet omavatele seltsidele koondus karskusseltsidesse hulgaliselt töölisi ja töötavat intelligentsi. Mitmed nendest uutest, sajandivahetusel loodud seltsidest nagu "Vabadus" Viljandis, "Valgus" Pärnus, "Võitleja" Narvas j.t. muutusid sajandi algul demokraatliku ja revolutsioonilise mõtte ning rahvaliku näitekunsti kasvu koldeks. Samal ajal kui kohalike vanade seltside lavadel hakkasid üha enam lokkama probleemitu jant ja operett, propageerisid karskusseltsid eranditult tõsisesisulist, realistlikku näitekirjandust. Eesti algupäraste näidendite kõrval mängiti M. Gorki "Põhjas", H. Ibseni "Nora't", M. Halbe "Jõge", R. Blaumanis'e "Kadunud poega" j.t. Oma olemuselt kujutasid karskusseltside etendused valdavas joones võitlust realismi ja rahvalike teatritraditsioonide loomise ning arendamise eest teatrikunstis.

Kuigi Tallinn oli Eesti ala suurima tööstuslinnana ka kohaliku töölisliikumise keskuseks, hoidis siinne eesti kodanlus kõiki kultuurilisi ja ideoloogilisi võtmepositsioone sajandi algul tugevalt enda käes. 1898. a. asutatud Tallinna karskusselts "Valvaja" tegevus ei kannud esialgu kaugeltki nii progressiivset iseloomu kui oli märgata teiste, ülalmainitud karskusseltside puhul. Ehkki Tallinna teiste eesti seltside "Estonia", "Lootuse" ja "Pandorini" liikmeskonda kuulus

ka töölisi, kadusid need selles võimsalt domineeriva kodanluse ja väikekodanluse hulka, omamata mingisugust kaasarääkimisõigust seltside juhtivate organite valimisel ja moodustamisel. Kultiveerides väikekodanlikku etiketti ja kirjutades riietusema ette musta sabakuue, kaelasideme ning valged kindad, sulgesid need seltsid tegelikult tööliste sissepääsu ka pidu- ja tantsuõhtutele. Seetõttu on mõistetav, et tööliskond nendest seltsidest kui kodanliku seltskonna ettevõtetest kaugemale hoidis. Eemaldumine süvenes kodanluse üleminekuga avaliku reaktsiooni positsioonidele 1905. a. Võõraks jäi töölistele ka seltside tegevuse ideeline suund, siin propageeritav kodanlik ja väikekodanlik elukäsitlus eriti ajal, mil siinses tööliskonnas hakkasid levima marksistlikud revolutsioonilised ideed.[1)]

Sajanditevahetusel oli toimunud Tallinna seltside hulgas teatav "sotsiaalne" eristumine. Kui "Lootus" ja "Pandorin" säilitasid peaaegu puhtalt väikekodanliku ilme, oli siinse kodanliku ladviku ja haritlaskonna suurima kooskäimise kohana esile kerkinud "Estonia", millega ükski teine Tallinna seltsidest ei suutnud võistelda ei majandusliku jõukuse ega tegevuse intensiivsusega. Selle näitetruppki koondas enda ümber kohalikud andekamad, silmapaistvamad jõud, kellede hulka juba siis kuulusid peale Pinna ja Altermanni Betty Kuuskemaa, Aleksander Trilljärv, Netty Pinna j.t.

1906. a. kujundati "Estonia" ja "Vanemuise" seltside juures tegutsenud asjaarmastajate näitetrupid ümber kutselisteks teatriteks.

Kahe kutselise teatri tekkimine mõlemas Eesti ala suuremas linnas peaaegu üheaegselt polnud juhuslik vaid seaduspärane,

1) A. Vaarman, J. Kross, Tallinna proletaarse teatri ajaloost I, Tallinn 1957. a., lk. 6.

majandusliku ja ühiskondliku elu üldise arenguga seotud nähtus, mille aluseks oli rahvusliku kodanluse jõukuse kasv.

Kui "Vanemuise" uue näitejuhi Karl Menningu kunstilised tõekspidamised olid lähedased demokraatlikele kunstinõuetele, sündis "Estonia" kutseline teater ilmale puhtalt kodanliku seltskonna üritusena ning kandis seda pitserimärki kogu oma kunstilises tegevuses.

1905 - 1907. a. revolutsioonieelsed meeleolud olid selle eelkäijat-seltsi näitetruppi haaranud vaid niipalju, kui ilmusid selle repertuaari kriitiliste realistide teosed - needki peamiselt kodanlik-demokraatliku intelligentsi nõudel. Tööliste huvi, mis ajutiselt "Estonia" vastu oli ärganud seoses "Põhjas" etendustega ei püsinud kaua. "Estonia" apelleeris ja jäi apelleerima väikekodanlusele ja kodanlikule intelligentsile.

1906. a. kevadel oli Paul Pinna lahkunud "Estoniast" ja sõlminud lepingu saksa teatriga Liibavis. Kuigi ta ise hiljem oma otsust põhjendas elusaatuse, olude ja juhusega, ei tohiks need "faktorid" hetkel, mil aeg tema enesegi ammuse unistuse - kutselise teatri loomiseks oli ilmselt üsna küps, põhjustena kõne alla tulla. Pigem võib uskuda ja on avaldatud ka varem selliseid arvamusi, et lahkumisotsusele viis Pinnat nõudlikumaks muutunud teatrikriitika, milles tooniandvateks neil aastail Tallinnas said Anton Hansen-Tammsaare ja Mait Metsanurk.[1] Märksa rohkem kui varem, mil arvustuse maitse seisis mitte kõrgemal tolleaegse keskmise "Estonia" väikeko-

---

1) Kumbki ei tegelenud teatrikriitikaga spetsiaalselt vaid see kuulus nende ajakirjanikukohustuste hulka toimetuse töös.

danliku publiku omast, juhiti nüüd tähelepanu "Estonia" etenduste kvaliteedi küsimustele ja kunstilise mõõdutunde puudumisele. Võib arvata, et see tollal kujutas endast tugevat hoopi noore, publiku ohtrate heakskiitvate aplauside poolt hellitatud, enese suhtes veel kriitikavõimetu talendi iseteadvusele ja sundis viimast järeldama, et tegemist on tavalise alahindamise ja osavõtmatusega. Solvumistunne, mis mõnede karakterite puhul haarab käegalöömise järele, pidi antud juhul ilmselt väljenduma väljapoole siirdumises. On väidetud, et see nooruslikust iseteadvusest ülepaisutatud protestimeeleolu haaranud ka Altermanni, kes samuti mõlgutanud lahkumismõtteid. Sellele tuleb aga vastu asetada fakt, et ajal mil Pinna enne kavatsetavat siirdumist Liibavisse esines suvel saksa trupiga Haapsalus, jäi Altermann Tallinna ja õhutas siin kõigiti kutselise teatri loomise mõtet. Tema toetajaks ja mõttekaaslaseks nõu ja jõuga sai Aleksander Trilljärv. Ühes kirjas Paul Pinnale Haapsallu teatas Altermann, et "Estonia" moodustamine kutseliseks teatriks on päevakorral ja vajab Pinna toetust ning kohalviibimist.[1] Viimane, katkestades kohe lepingu Liibavi teatriga, ruttas Tallinna, kus temast sai kujundatava teatri esimene näitejuht.

3. septembril 1906. a. andis "Estonia" kutseline teater oma esimese etenduse, jäädes ainult kolm nädalat maha "Vanemuisest" Tartus, kus analoogiline sündmus koos uue teatrihoone

---

1) P. Pinna, Minu eluteater ja teatrielu, Tallinn 1934. a., lk. 43.

avamisega oli toimunud 13. augustil.

Kui "Vanemuise" juhtivad tegelased uue ürituse vastu olid üsna helded ja võtsid teatri kohe täielikult seltsi hoolduse alla ehitades uue hoonegi, oli Tallinna arvestav ja praktilise meelega kodanlus selle suhtes siiski esialgu veel ettevaatlik ja skeptiline. Teatri loomiseks seltsi juurde andis eestseisus küll nõusoleku, kuid ütles esialgu ära majanduslikust abist, keeldudes katmast võimalikke puudujääke. Nii oligi siis "Estonia" kutseline teater alul rohkem näitlejate omaalgatus, mis end ise pidi majandama ja kus kindlat töötasu said ainult kümme juhtivat tegelast. Teised pidid leppima tasuga esinemise pealt. Alles hiljem, kui seltsi eestseisus nägi, et teater majanduslikult tasus, võttis ta teatri ka oma finantsilise hoolduse alla.

Etendusi hakkas teater andma kaks korda nädalas - neljapäeviti ja laupäeviti. Kokku anti esimesel hooajal 35 lavastusega 58 etendust 25.700 külastajale.[1)]

Näitlejad jagati tolleaegse tava kohaselt "kategooriaisse" nende ampluaa järele. Viimane fikseeriti põhiliselt nende tüüpide piirides, milledega nad asjaarmastajaina olid lõiganud peamisi populaarsuseloorbereid. Paul Pinna oli selle järele "koomik ja elumees", Netty Pinna "noor sentimentaalne armastaja" jne. Theodor Altermann paigutati näitlejate nimekirja kui "noor armastaja, noor koomik ja bonvivant", millistesse tüüpidesse kuulus ka enamik tema osadest kutselise teatri paaril esimesel tööhooajal.

Kui kutseline "Vanemuine" sündis võrreldes eelnevaga

---

1) P. Pinna, Minu eluteater..., lk. 45.

hoopis uues kvaliteedis, ei toonud "Estonia" näitetrupi muutumine kutseliseks teatriks enesega kaasa mingeid silmapaistvaid muudatusi töö suunda ega kunstilisse ilmesse.

Naasnud õppereisilt Saksa- ja Prantsusmaale, astus "Vanemuise" uus näitejuht Karl Menning üle äsjaloodud kutselise teatri läve iseseisva, kindlal teoreetilisel alusel seisva kunstilise kreedoga. Lõpetades täielikult Wiera pseudoromantikaga, ehitas Menning oma loomingulise meetodi igasugust välist "ilustamisvahendit", paatost ja põhjendamata žesti eitavale absoluutsele tunneteehtsusele - realismile, milles ta nägi "... ainukest õiget teed maailma kirjanduse suuri luuletajaid meie rahvale uuele elule äratada ja meie oma rahva seest algolluseid ammutada meie näitekunsti iseloomuliseks edenemiseks."[1] Kuna Menningut ei veedelnud ühekordsete võitude meelitav sära, vaid teatri üldine kunstiline tase, siis muutis ta oma proovid värskeltkomplekteeritud kollektiiviga stuudiotööks, mille eesmärgiks oli näitlejate kutseoskusliku ja lavateoreetilise taseme tõstmine. Võideldes tiheda, ühtlase tasemega ansambli eest, eitas ta teatris ja ka näitlejate eraelus igasuguse "staaritsemise" avaldusi, sest talle oli vastuvõtmatu "... niisugune teater, kus paar peajõudu püüavad näidata oma suurust võimalikult täies hiilguses ja haaravad ülevõimu mitte ainult teiste näitlejate vaid ka näidendi üle."[2]

---

1) K. Menning, 10 aastat eesti teatrit, "Päevaleht" nr. 211, 22.IX (5.X) 1916. a.

2) P. Põldroos, Tähtsamaid etappe eesti teatri arenguloos, "Eesti Nõukogude Teater II", Tallinn 1956. a., lk. 63.

Just selline teater oli "Estonia".

Menningu teoreetiliselt põhjendatud sihikindlusele teatritöös oli estoonlastel vastu seada ainult nooruslikust idealismist kantud entusiasm ja suur, otse romantiline armastus teatri vastu. Välis- ja psühhotehnilise ettevalmistuseta, omamata kindlaid seisukohti ja teoreetilisi teadmisi teatrikunstist üldse, alustasid estoonlased uut etappi oma ajaloos sisuliselt samast, kus olid lõpetanud tegevuse asjaarmastajatena. Kollektiivile, mis säilis tervikuna, said teelahkmel saatjaks ainult mõneaastased praktilised kogemused, siit-sealt korjatud juhuslikud, süstematiseerimata muljed ning Saksa Linnateatri kohalik eeskuju, kust seda, võib uskuda, hangiti üsna mehaaniliselt ja kopeerides, murdmata läbi isiklike kunstiliste arusaamade prisma. Kollektiivile andis tooni Pinna maitse, mentaliteet, temperament ja talendi koloriit, mis nüüd, näitejuhi kohal omandas ka teatava juriidilise valitsemisõiguse. "Temperament valitses lava", kirjutab seda aega meenutades Paul Pinna oma mälestustes. "Ei tulnud küsimuse alla süsteem, järjekindlus, meetod, mängida ja veel kord mängida, voli anda kõigile tunnetele, see oli peamiselt noorte, vallapääsenud annete tung ja väljendumistahe. Selles suhtes olin ma Theodor Altermanniga nagu kokku kasvanud. Nii "möllasime", rahuldades ainult oma mängukirge, esimesed aastad kutselises teatris."[1]

Kuigi estoonlastel puudus eesmärgikindel lähenemine teatrile ja näitekunstile, hoidis neid kodanliku intelligentsi demokraatlikult meelestatud leeri ja revolutsioonieelset ajas-

---

1) P. Pinna, Theodor Altermann, "Looming" nr. 11, 1945. a., lk. 1154.

tut iseloomustanud üldiste meeleolude mõjul repertuaari võetud ja seal püsiv Hauptmanni, Sudermanni, Ernsti, Ibseni j.t. kirjanike-realistide näidendite elulähedus kujude ja olukordade realistliku kujutamise ja tõlgitsemise raamides. "Estonia" põhiliselt realistlikku laadi tunnustas ka Karl Menning, kes märkis, et hoolimata "Vanemuise" ja "Estonia" paljudest, otse diametraalselt erinevatest joontest, oli mõlemas teatris ometi "... ühine kunstiline vaatlemise ja kujutamise viis, mida meie realismuseks nimetame. "Vanemuine" määras selle algusest peale eeskavaliselt oma töö jaoks kindlaks peasihiks niihästi eeskava kui ka näitelavalise kujutamise jaoks. "Estonia" näidendite valikus leiame peajoonena sedasama realismuse valitsemist, kui see ka kogemata sündis. "Estoonlaste" mängus on see tihti segatud, ei ole ka põhjusmõttelikult alaks seatud, kuid siiski ta on mõõduandev. Ja kui kümne aastase töö puhul näitlejate edenemisest räägiti, siis käis see just nende teatraalsusest, tähendab formalismusest, kunstilise realismuse poole."[1]

Rõhutades teatraalse elemendi olemasolu "Estonia" etendustes, mis Menningu enda omadest oli põhjani välja juuritud ja mida Menning ülaltoodud tsitaadis liialdatult formalismiks nimetab, juhib ta tähelepanu väga olulisele komponendile "Estonia" mängulaadis. Toetudes realistlikule alusele ja nooruslikult romantilisele tunnetuslaadile, andis teatraalsus "Estonia" etendustele erilise värvika, kordumatu koloriidi, pannes tunded laval ja saalis sageli hõõguma määratult tugevamini kui "Vanemuise" tagasihoitud, ühtlustatud mängumaneer. Küsi-

---

1) K. Menning, op. cit.

musse saab tulla ainult teatraalsuse rakendamise aste ja kunstilise mõõdutunde piirid, mida estoonlased sageli ei suutnud hoida ja hoogu sattudes tihti ületama kippusid - eriti komöödias ja jandis. Viimane hakkas võimutsema "Estonia" laval hooajal 1906/07 vastu tulles publiku valdavat enamust moodustanud Tallinna tolleaegsele keskmisele väikekodanlasele, kes teatrisse tulles tahtis näha seal oma maitsele vastavat ja jõukohast lõbusat, probleemitut "kometit", mida tollal otsekui küllusesarvest pakkusid saksa jandikirjanikud O. Blumenthal, G. Kadelburg, O. Walther, R. Kneisel j.t. Püüdmata end väikekodanlikust kunstimentaliteedist kõrgemal hoida, laskus "Estonia" osalt praktilistel kaalutlustel, osalt kergete "võitude" peibutusel ise meeleldi selle tasapinnale, nägemata viimase madalust, piiratust ja kunstilist perspektiivitust. Publiku väiksemastki naerupuhangust haarati kinni. See loeti meeldimise märgiks ning signaaliks, et võib edasi minna, oma tunnetele ja mängukirele veel vabamat voli ja lopsakamaid, teravamaid värvitoone anda. Loorberid, mida publik tänutäheks selle eest oma lemmikutele pähe asetas olid noortele tulipeadele meelikõditavad, kasvatasid nende iseteadvust ja sundisid meeldimistahtes veel enam tegema järeleandmisi. Ja nii kaduski sageli kunstiline mõõdutunne, üksikud näitlejad, eriti Pinna ja Altermann võistlesid omavahel lausa ülemängimises ning võttes appi terve arsenali väliseid võtteid ja žeste vaatasid, kes jõuab publikult välja pressida rohkem naeruhooge. Pinna ees ja Altermann kas tema kõrval või mõni samm järel - "Estonia" kutselise teatri esimestel hooaegadel sulasid nad nagu üheks isikuks, kelle menu ja populaarsuse külge klammerdus kogu kollektiiv. Näitlejatena olid nimelt nemad "Estonia" tolleaegse spetsiifi-

lise mängulaadi kujundajad, milles stiihilise realismi üldises voolus sageli otse murdelainetena tormitsesid nooruslik romantika, teatraalsus ning mängidatahtmine.

Teatavat kergusevärvingut ja pealiskaudsust lisas "Estonia" mängulaadile veel 1907/08 hooaja algul repertuaari lülitatud operett. Pakkudes näitlejaile igatsetud "kergeid" võite, andis operett samal ajal häid kassasid vähenõudlikuma publiku poolt, olles nagu jant ja sisutu salongikomöödiagi selle teatrissemeelitamise uueks vahendiks. Seltsi juhtivate tegelaste hulgas, kes "põhikoosseisus" kuulusid teatri külastajatega samasse gruppi oli uus žanr heas kirjas kui puhas meelelahutus, mille probleemitu sisu ja väline sära ei meenutanud publikule millegagi ümbritsevat tegelikkust ja selles süvenevaid kodanlusele ohtlikke klassivastuolusid.

Opereti lavastajaks ja "hingeks" sai Paul Pinna. Teise näitejuhi kohale, kelle hooleks jäi sõnadraama, asus 1907. a. sügisel Theodor Altermann. Tema esimeseks lavastuseks "Estonias" sai 12. septembril esietendunud K. Laufsi naljamäng "Meeletu mõte".

Režii kui iseseisev, lavastuse k õ i k i külgi ja komponente haarav kunst astus teatrimaailmas tollal alles oma esimesi samme. Näidendi juhtimine teatavale sisulisele kallakule ja suunamine näitejuhi poolt võetud kindla lavastusidee rööpaisse ei olnud veel võitnud pinda. Näitejuhi töö oli režiikunsti arengu sellel etapil suunatud peamiselt näidendi sisemisele režiile, üksikkujude psühholoogilisele arendamisele, elutruudusele ja veenvusele.

Lisades ülaltoodule "Estonia" otse hiiglasliku töötempo ja noorte näitejuhtide vähesed kogemused, ei saa siin tollal

veel leida isegi jälgi režiist kui oma palet otsida püüdvast kunstist. Lavastuse ettevalmistamise käik (oli hea, kui selleks jatkus aega kaks nädalat) toimus siin tavaliselt järgmises korras: näitejuht luges näidendi läbi ja tegi sinna märkmed näitlejate liikumise ja paigutuse kohta laval. Koos tekstiraamatute kätteandmisega näitlejaile tegi näitejuht lavastamisele tuleva tüki kohta lühikese kokkuvõtte ja analüüsis seda piirides, mida lubas ühe- kahekordne läbilugemine. Kohe toimus ka esimene seadeproov. Viimaseid tehti üldse paar-kolm ning need "läksid" eranditult etteütleja "õlgadel". Selleks, et etendus koost ei "laguneks" hoiti kinni kokkulepitud misanstseenidest. Proovidel näitlejad enamasti markeerisid, pannes end tõeliselt välja alles etendusõhtul. On üsna loomulik, et sellise tööstiili ja lavastuste "kokkunaelutamise" juures tuli väga sageli suuri kõikumisi ja ootamatusi nii ühes kui teises suunas.[1] See, kes end mõnel proovil äkilise inspiratsiooni või muidu lihtsalt hea enesetunde mõjul "unustas" ja palju korda saatis, võis etenduse käigus äkki hoopis kaduda ja loovutada "tähe" koha selle õhtu hoogusattunud õnnelapsele, kes proovil polnud võibolla silma paistnud millegi erilisega.

Mingisugusest ansamblist selle sõna kunstilises tähenduses ei saanud "Estonia" puhul tulla juttu. Mängis see kes suutis ja kuidas suutis - nii nagu lubas talent, intuitsioon ning haaras kaasa loominguline vaimustus. Siinjuures ei tohi unustada, et nii Pinna kui Altermann näitejuhitöö kõrval olid ja jäid käsitletaval perioodil ise eelkõige näitlejaiks. Kui Menning "Vanemuises" lähtus kogu kollektiivist, selle tasemest

---

1) Mälestusteõhtu "Teatriveteranid vestlevad", 20.II 1962. a., stenogramm (masinkiri), lk. 10. TMM.

ning võimete "keskmisest", rajasid Pinna ja Altermann oma näitejuhitöö eelkõige näitlejale, piiritule usule viimase kui kollektiivi üksikliikme jõusse. Tundmata teoreetiliselt näitleja psüühilise ja füüsilise aparaadi töölerakendamist, omamata oskust ja aega selleks, et suunata näitlejat tööprotsessis osa "avastamisele", rajasid nad töö näitejuhtidena kujude loomisel, nende väljatöötamisel ning vajalike väljendusvahendite leidmisel omaenda näitlejavõimetele ning kasutades eeskätt ettenäitamise meetodit suurendasid sellega veelgi oma isiklikku mõju kollektiivi üldilmele.

Nõnda sündiski "Estonia" "... tihti väga halvad etendused aga hääd üksikud osad",[1] kirjutab "Estoniat" ja "Vanemuiset" võrreldes A. H. Tammsaare. "Vanemuise" etendustes meenutab kirjanik eelkõige näitejuhi organiseerivat kätt, millest sõltus lavastuses kõik alates näidendi mõistmisest kuni näitleja hoiaku, kõnnaku ja rääkimiseviisini. Ükski näitleja ei saanud siin küll midagi rikkuda, kuid mitte ka mäetippe vallutada. "Aga "Estonias"!", hüüab Tammsaare samas, "sääl võid mõnes tükis niisugust kangelast, häbemata, halastamata jõudu näha, et sa teisi näitlejaid ei näegi. Ei ole mingisugust kindlat korda, kord ripub iga silmapilgul näitelava-kangelasest, tema tujudest ära. Juhatus puudub või juhatus mängib kaasa. Massilised liikumised muutuvad paiguti korratuks ja läbinägematuks ning sa tahad, et nad võimalikult ruttu mööda läheksivad. Niipea aga kui näitelava üksikute valitute hooleks jääb, asub sinna mõnusus, intiimsus - elu oma määramata, siiski loomusunnilikult tunduva korraga."[2] "Estonias" on üle elatud hetki, "... mis

---

1) A. H. Tammsaare, "Estonia" ja "Vanemuine", "Teatri raamat", art. kogumik, Tartu 1913. a., lk. 65.

2) ibidem, lk. 64-65.

eneses näitlejaloomise kõrgusi ja sügavusi sisaldasid, mis hoolimata jõuga kaasa kiskusid. Seda on olnud märgata Paul Pinna, Erna Villmeri ja Th. Altermanni lavalises loomingus. Esimese ja viimase juures näitelavalt neil üksikutel momentidel, kus nad oma publikule meeldida püüdmise niidi on kaotanud ja eneseteadmatult loovateks kunstnikkudeks suudavad tõusta."[1])

Noore kollektiivi entusiasmi vähevalivas tormitsemises möödusid esimesed tööaastad kutselises "Estonias".

Mõningaid tõsinemise tendentse, mis peegeldusid eeskätt repertuaaris, võib "Estonia" töös märgata alates 1908. a. sügishooajast. Kuigi seltsi poolt oli teater repertuaari osas allutatud spetsiaalsele teatrikomisjonile, otsustasid näidendite kavassevõtu ikkagi näitejuhid. Nende valikul lähtusid nad pidevalt vajadusest ja soovist rakendada eelkõige oma isiklikku näitlejatalenti suurte, erakordsete ülesannete lahendamisel. Seepärast köitsid Pinna ja Altermanni pilku esmalt sellised näidendid, mis pakkusid mõnd hiilgavat soolopartiid. Eriti rikkaks sellistest ühele või paarile näitlejale säramisvõimalusi loovatest osadest osutus vene ja Lääne-euroopa klassikaline dramaturgia, mille erikaalu tunduvat kasvu "Estonia" uuslavastuste loetelus võibki täheldada 1908. a. sügisest.

Julgelt ja hoolimatult asusid "Estonia" noored kunstnikud kummutama Karl Menningu seisukohta seal, kus ta väitis, et eestlase loomupäraselt piiratud näitlejavõimed pole rahvusliku teatri veel madalal arengutasemel küllalt küpsed klassikalise dramaturgia suurkujude kehastamiseks teatrilaval, mistõttu klassika "Vanemuise" repertuaaris Menningu näitejuhiks olemise aastail 1906 - 1914 polnud esindatud ühegi nimetusega. Peab arvatavasti

---

1) B. Linde, Meie teater, "Teatri raamat", lk. 96.

nõustuma kriitikaga, mis väidab, et suuremat süvenemist, stiilitunnet ja head maitset nõudvad klassikalavastused tõstsid eriti teravalt esile "Estonia" näitejuhatuse nõrgad küljed. Ometi on vaieldamatu, et just need lavastused andsid "Estonias" rea selliseid osi, milles Tammsaare sõnade järele "tähti taevast alla toodi", mis vapustasid ja haarasid oma emotsionaalsuse, värvikuse, tabavuse ning lahenduse isikupärase käekirjaga. Paul Pinna kuningas Lear ja linnapealik, Altermanni Hlestakov ja Othello - need on näitleja saavutused, mis ületasid kaugelt "Estonia" kohalikud piirid ja kuuluvad vaieldamatute saavutustena eesti teatriajaloo püsivate väärtuste hulka.

Nii nagu "Estonia" loomingulisse üldpilti, ei lisanud esimesed paar hooaega kutselises teatris uusi jooni ka veel Altermanni kui näitleja ilmesse. Tema asumine näitejuhi kohale 1907. a. tähendas esialgu ainult kvantitatiivset muudatust töökoormuse suurenemise näol. Ajal, mil ta hooaja 1907/08 vältel mängis kokku 33 osas ning lavastas 11 näidendit. ~~langes tema õlgadele 11 uuslavastust.~~ Mainitud osade hulgast 10 oli mängitud tema enda juhtimisel valminud lavastustes.[1] Tehes kokkuvõtteid Altermanni näitlejatööst kutselise teatri algaastail on kriitikud hiljem märkinud, et kunstiliselt terviklikumad ja paremad osatäitmised andis Altermann nendes lavastustes, millede puhul näitejuhitoolil istus Paul Pinna. Altermanni enda lavastustes pihustas tema osi, nende kompaktsust ja hajutas tähelepanu näitejuhina kasutatud ettenäitamise-meetod, mistõttu need osutusid sageli nõrgemateks ja ebaühtlasemaks.[2]

---

1) B. Linde, Theodor Altermann, "Theodor Altermann", lk. 31.

2) ibidem, lk. 32.

Üldiselt tundub, nagu oleks näitleja temas tõmmanud hinge, korranud ja teinud kokkuvõtteid aastaist 1904 - 1906, koondanud oma jõude ning valmistanud ette selleks suureks kvalitatiivseks hüppeks oma kunstis, mille lähenemise esimesi tunnuseid tema juures võib hakata märkama hooajal 1908/09.

Kuigi 1903. a. mängitud parun "Põhjas" oli lasknud Altermannis märgata tugevaid eeldusi tõsisemat laadi ülesannete lahendamiseks, moodustas sellele järgnenud rea aastate jooksul tema loomingulise "ümmarguse" siiski pea eranditult "kerge žanr" - komöödia, jant ja hiljem ka operett. Loomulikult katsus ta jõudu ka draamas, kuid need esinemised olid harvemad ega äratanud ei publiku ega kriitika tõsisemat tähelepanu. Alles 1908.a. sügisel esinemise puhul L. Tolstoi "Pimeduse võimus" Nikita osas märkis kriitika, et Altermann valmistanud "põrutavaid silmapilkusid", kuid olnud tükati suurema jõuga kui osa seda nõudnud. Selle tõttu võtnud kuju liig paisunud, pinguletõmmatud ilme. Kuna ka Paul Pinna kohta Akimi osas märgiti, et tal esinenud momente, "... kus tegeliku elu kujutamine näitelavaliku maigu sai",[1] siis võib teha järelduse, et mõlema näitleja teatraalselt effektne mängulaad, kantuna mehaanilisselt ja parajaid proportsioone leidmata estoonlastele võõrast külamiljööd käsitleva näidendi etendusse kippus siin häirivalt dissoneerima selle sügavalt realistliku põhikoega, ning ei jäänud märkamatuks ka lavastusele osakssaanud muidu üldsõnalisele ja sisutule arvustusele.

Mõni kuu pärast "Pimeduse võimu", 5. nov. 1908. a. esi-

---

1) "Pimeduse võimus" "Estonia" näitelaval, "Päevaleht" nr. 198, 29.VIII (11.IX) 1908. a.

etendus "Estonias" N. Gogoli surematu komöödia "Revident" Altermanniga Hlestakovi osas.

Peterburi ja Moskva teatrites valmistuti "Revidendi" esilavastusteks möödunud sajandi neljanda aastakümne keskel - ajal, mil komöödia vene kriitilis-realistlik dramaturgia oli alles tekkimas ja sealsete teatrite laval võimutses vodevill ning selle prantsuslikult vallatu esitamismaneer. Kartes viimase ülekandumist oma komöödiasse ja eriti Hlestakovi ossa, hoiatas autor ühes oma kirjas Štšepkinile: "Hoidku jumal, kui seda (Hlestakovi. L.K.) mängitakse hariliku farsina, nagu mängitakse teaterlikke hooplejaid ja logardeid. Ta on lihtsalt tobu: lobiseb vaid nähes, et teda tahetakse kuulda, valetab, et tublisti einetas ja korralikku viina jõi, heputas ainult siis, kui külastas daame."[1] Näinud aga esimestel etendustel oma kartusi tõeks läinuks ja Hlestakovi serveerituna "Pariisi mustris vodevillide vallatute jõnglaste šablooniga"[2], pihtis pettunud ja nördinud autor A. S. Puškinile: "Kas tõesti osast ise näha ei ole, mis Hlestakov on? Minu arvates on see selge. Hlestakov ei peta sugugi, ta pole ameti poolest valetaja, ta unustab ise, et ta valetab ja usub peaaegu isegi mis ta räägib. Hlestakov ei valeta sugugi külmalt ehk näitelavalikult: ta valetab tundmusega".[3] Tuues need Gogoli mõtted Hlestakovi kohta kui põhilised selle kuju mõistmiseks "Päevalehes" avaldatud arvustusse "Estonia" etenduse kohta, leiab artikli autor

---

1) G. E. L. [G. E. Luiga], Teater, "Päevaleht" nr. 260, 10.XI (23.XI) 1908. a.

2) R. Kangro-Pool, op. cit., lk. 41.

3) G. E. L. [G. E. Luiga], op. cit.

"Revidendi" kogu traagilise tuuma selles, et kõik komöödia tegelased "... on inimesed, kes teevad kurja, ilma et ise õieti arugi suudaksid anda, et see kuritegu oleks."[1] Ja seepärast on nende inimeste hirm revidendi ees kriitiku sõnade järele võrdne marjakorjaja hirmuga mõisa metsavahi ees. "Nad ei pea marjade noppimist sugugi kuriteoks, sest marju on jumal lasknud kasvada, aga metsavaht toob pahandust, kohut ja trahvi!"[1]

Võttes "Estonia" etendusele hinnangu andmisel "Revidendi" sellise mõistmise, jäi kriitika sõelale ainult linnapealik (P. Pinna), selle naine (B. Kuuskemaa) ning Altermanni Hlestakov. Viimane olnud kriitiku arvates üsna lähedal sellele Gogoli ebarevidendile, kes valetab inspiratsioonist kantuna, ühegi halva kõrvalmõtteta, vaimustuse ning peaaegu sugestiivse, haarava naudinguga.[2] Väliselt võluv, suunurkadesse peidetud daamide südamete sulatamiseks määratud süütult kelmikas naeratus - sellisena on Altermanni Hlestakov jäädvustatud säilinud fotol. Vürtsitades Hlestakovi äärmuseni tühja seesmust omale isikupärase laitmatu, poositu ja sundimatu käitumisoskusega, liikus Altermanni Hlestakov "pealinlikult" särava vilumusega linnapealiku provintslikus salongis, pannes kohalikud linnaisad uskuma tema "kõrget päritolu" ja pälvides galantsete kummarduste saatel daamide kõige sügavama aukartliku imetluse. Valetamisele võrdse iseenesestmõistetavuse ja naudinguga, pikemalt mõtlemata ning tagajärgi kaalumata kasutas see tühja

---

1) G. E. L. [G. E. Luiga], op. cit.

2) ibidem.

taskuga tähtsusetust ametnikukesest ühepäeva hilpharakas talle kui arvatavale revidendile ohtralt pakutavaid hüvesid.

"Revidendi" etendused kujunesid "Estonias" kiiresti Altermanni erilisteks hiilgeõhtuteks. Tolle aja kohta, mil etendus pidas vastu keskmiselt 2-3 õhtut, oli "Revidendi" etendamiskordade arv erakordselt suur. Üksi Tallinnas mängiti seda rohkem kui kümnel korral. Ringreisil etendati "Revidenti" ka veel Tartus, Valgas, Viljandis ja teistes Eesti linnades ning külastati sellega ka Riiat ja Pihkvat.

Tuleb rõhutada, et seal, kus meenutavad Altermanni kui kunstnikku kolleegid -veteranid või teevad kokkuvõtteid tema loomingust tolleaegsed kriitikud, ei unusta pea ükski neist seal, kus nimetavad Altermanni suurimaid ja õnnestunumaid osi mainimast teiste hulgas Hlestakovi. Kui varasemate aastate puhul tehakse tavaliselt juttu Altermanni silmapaistvaist näitlejaeeldustest ning tema talendi iseloomust üldse, kujuneb Hlestakovi tema parimate osade loetelus esimeseks konkreetseks peatuspunktiks. See viib tahtmatule järeldusele, et tegemist on tõsiselt arvestatava, enam või vähem tervikliku kunstiteosega, mis Altermanni senise loominguga võrreldes pidi silma paistma teatavate uute momentide ja nüanssidega. Teda kui põhiloomult tõsist kunstnikku pidi kahtlemata köitma selles osas peituv sisukas, loovaks tööks rikkalik materjal, mis võimaldas ühtlasi edukalt rakendada seniseid kogemusi komöödianäitlejana. Võib uskuda neid kes väidavad, et Altermann oskas Hlestakovina suurepäraselt ära kasutada isiklikku sarmikust ja lisas sellele niisugust seesmist sära nagu polnud seni märgata olnud üheski tema poolt loodud kujus.

Samal ajal on Hlestakovi puhul Altermannis märgata

momente, mis lasevad oletada tema püüdu kuju seesmise kandejõu teadliku suunamise poole. Ants Lauter märgib, et tema arvates pidi Altermannile juba siis teada olema see, mida Stanislavski nimetab "kujus olemiseks", mitte kuju "mängimiseks". Oma arvamuse tõestamiseks toob ta lühikese kirjelduse II vaatuse ühest stseenist, mis mängib võõrastemaja numbritoas. Hlestakov on saatnud oma teenri Ossipi toidu järele. Ossipi väljudes jäi Altermanni Hlestakov hetkeks laua taha liikumatult istuma. Näis, nagu oleks ta unustanud nälja ja kandunud mõtteis mujale. Võis täpselt jälgida tema "seesmisi" käike, iseloomult erinevate seikade ja sündmuste elustumist mälus kas meeldivaina või vastumeelseina kuni mõttelõnga järsult lõikas läbi uus terav näljahoog. Nii järgnes see mitmel korral - iga kord erinevalt, uudse lisanüansiga. Meenutades seda stseeni lisab A. Lauter: "Olen hiljem näinud terve rea nimekaid Hlestakovi kehastajaid. Aga söögiootamise stseenis võõrastemaja numbritoas ei mäleta kedagi teist peale Altermanni nii ehtsalt näljasena, et tal olnuks õigus öelda: "Süda otse pööritab näljast!"[1] Stseen oma varjundirohkuse ja detailiderikkusega laskis Altermanni ande ja intuitsiooni taga aimata mõningat oskust viimaste sihikindlal rakendamisel ja suunamisel. Kuna on aga teada, et Altermann neil aastail endaga tõsist tööd tegi ainult hooti, suuremate ja vastutusrikkamate ülesannete puhul, lubab ülaltoodu kindlalt jääda järelduse juurde, et Hlestakov kuulus nende osade hulka, millele kunstnik pööras kogu oma loomingulise tähelepanu ulatuses mida võimaldas talle kogemuste pagas,

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 12.

piiratud teadmistehulk ja suur töökoormus.

Mitte vähem oluliseks teetähiseks kui Hlestakov on Altermanni näitlejaelus Boriss Godunovi osa täitmine A. Tolstoi draamas "Ivan IV surm" sama hooaja kevadpoolel.

Draama esitati Paul Pinnaga peaosas tõlgitsuses, millele kõige paremini valgust heidavad "Päevalehe" veergudel "Estonia" teatribüroo poolt avaldatud eelteate järgmised read: "Tsaar Joann Hirmsa valitsuse aeg on Vene ajaloosse kurvad mälestused järele jätnud. See oli hirmus aeg, ükski ei võinud oma elu eest julge olla - olgu see bojar või liht surelik... Selles osas on kõik inimese kurjad ja sopased kired peidus: kurjus, õelus, viha, umbusaldus".[1]

Kui meenutada nimetatud etenduse hindamisel "Estonia" režiimeetodeid, seal valitsevat "staarisüsteemi", sisulist lähenemist näidendile ning seda, et nõutavate suurte massistseenide läbiviimiseks väikese lava tõttu puudusid igasugused praktilised võimalused on selge, et peamiseks objektiks oli Ivan IV kuju ja selle kehastamine Paul Pinna poolt. See kujuneski viimasele nende aastate üheks suuremaks näitlejatriumfiks ning jäi ainsaks "heledaks laiguks" etendusele osakssaanud kriitika üsna "tumedal" taustal. "Päevalehes" loetles arvustaja etenduse ebaõnnestumiste hulgas massistseene, lavapilte, bojaaride kujusid ning lisab sellele nimekirjale ka Altermanni Boriss Godunovi. Viimasele paneb arvustaja süüks seda, et näitleja ei olevat mõistnud õieti Borissi iseloomu, milles kriitik näeb eelkõige külma, rahulikku ja vaikset intrigaani ning meenutanud oma tegutsemises rohkem Hispaania või Prantsuse kuningakoja rüütlit.[2] Hiljem on kaasaegsele kriitikale vastupidiselt,

---

1) N.N [P. Pinna], "Päevaleht" nr. 60., 14.III (27.III) 1909. a.

2) A. Sr, Teater, "Päevaleht" nr. 65, 20.III (2.IV) 1909.a.

ilmselt mälestustele toetudes korduvalt rõhutatud Altermanni õnnestumist Boriss Godunovi osas, mis seisnud nagu märgib B. Linde, vene inimese iseloomus peituva raskepärasuse, imposantses kujutamises.[1] Ei üks ega teine seisukoht ei võimalda praegu olemasoleva materjali juures heita pilku sellele millisena Altermann nägi ja kujutas õieti Borissi karakterit, sest lääne päritoluga käitumis- ja tegutsemismaneer poleks takistanud teda käsitlemast Godunovi sellisena nagu nõudis kriitik - külma, rahuliku ja vaikse intrigaanina. Vene kirjandusarvustaja P. V. Annenkovi arvamuse valgusel, kes on märkinud, et Moskva tsaaride õukonnatavade seisukohalt sarnaneb Godunovi ja vandeseltslaste tegutsemise viis juba näidendi kirjanduslikus materjalis rohkem lääne rüütlite omaga, ei saa Altermanni käsitlust võtta eriti suure viltulöögina näidendi ega selle autori suhtes. Kuna on üldiselt teada estoonlaste üsna kosmopoliitiline suhtumine rahvuste ja rahvusliku omapära kujutamisse laval ning nende apelleerimine psühholoogilisele ja "üldinimlikule" näidendis võib arvata, et Altermann sellele küsimusele mingit tähelepanu ei osutanud ning autoriga siin vaidlusse astumata läks temaga kaasa vastupanu osutamata. Hoidudes kriitika ja hilisemate seisukohtade äärmuslikke ja üsna ebamääraseid avaldusi üle või alla hindamast ja pannes Altermanni Borissi "imposantsuse" esialgu ettevaatlikult tema talendi, näitlejavaistu ja sugestiivse temperamendi arvele peab ometi nentima, et alles siit peale hakatakse Altermannist tõsiselt kõnelema kui näitlejast kelle "... amplituud ulatus ühteviisi vallutavalt tragöödiast kuni pöörase jandini".[2] Nii nagu

---

1) B. Linde, Theodor Altermann, lk. 33.

2) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 17

Hlestakov komöödias, on Godunov Altermanni loominguga tegelenud kriitikutele kui ka kaasaegsetele mälestustes esimeseks tähiseks tema töö käsitlemisel draamas. Andes ühel hooajal kaks žanrilt ja laadilt teravalt erinevat ja kontrastset, eredalt esiletõusvat osa, tõestas näitleja oma lavaande paendlikkust ning ulatust. Talle juba täielikult avatud komöödia laia ja menupakkuva tee kõrval, kus tolleaegsetes tingimustes publiku "keskmise" ees koomik näis ka nõrgema esinemise korral oma reputatsiooni alati päästa mõne äraproovitud mõjuva välise võtte abil oli draama rada, mida Altermann nüüdsest peale märksa süstemaatilisemalt tallama hakkas, hoopis kitsam. Siin publikut peibutada on alati raskem kui komöödias ning näitleja "vee peale" hoidmiseks draamas on vajalik eelkõige tõsine ja ehtne elamus.[1] Natuurilt liig rahutu, liig otsiv ja intelligentne selleks, et rahulduda ainult seniste suhteliselt kerget laadi võitudega ja hinnalt odavama populaarsusega, astus Altermann, tundes endas küllaldaselt "seesmisi varusid" kõhklemata sellele rajale, mille konarused töötasid talle küll raskemini sepistatavaid võite, nende saavutamisel aga ka suuremat ja rikkamat loomingulist rahuldust.

Kui 1908. aastani sai Altermannist ja tema näitlejapalgest rääkida rohkem selle valgusel, mida tolleaegsed kriitikud ja hilisemad teatriajaloolased on rääkinud "Estoniast", selle mängustiilist ja režiimeetodist üldse, võib käsiteldava perioodi lõpuaastail tõmmata juba jooni ning ära märkida mõningaid varjundeid ja momente, mis olid ja said isikupärasteks tema

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 17.

talendile ja kujunevale kunstnikunäole.

Kõige olulisema momendina tuleb ära märkida seda, et Altermann hakkas välja jõudma imitatsiooniajast. Kui tema näitlejapale veel kutselise teatri algaastail oli peaaegu lahutamatu P. Pinna omast, võib aastail 1908 - 1911 märgata protsessi, mil Altermann alul pikkamööda, samm-sammult, hiljem üha kiiremini ja tugevamini raputab endalt mõjusid, asudes otsima o m a teed, o m a kordumatut kohta kunstis.

Ühelt poolt "Estonia" väikekodanlik publik kes oma lemmikule vastu juubeldas ja senisele mõnusale ning kergele, loorbereid ette kindlustavale tasemele tagasi kiskus, teisel pool nooruslikku tormakust jahutav, tasakaalukusele manitsev nõudlikuks kasvanud kriitika oma sageli otse hävitavate retsensioonidega, mis nõudsid osade sügavamat ja põhjendatumat käsitlust - sellisel teelahkmel seisis noor, alles elu kolmanda aastakümne lävel seisev näitleja. Tema mehistuv, avarduv pilk hakkas elule vaatama kainemalt, mõtlikumalt. Kus oli õigus? Kuhu edasi minna? Milline tee leida enda jaoks? Vastuseid nendele kerkivatele küsimustele lähemast ümbrusest leida oli võimatu. Jäi üle iseseisev katsetamine. Kuna Altermannil siin aga puudus igasugune teoreetiliste kaalutluste juhtiv kontroll, omandas see alul üsna ebateadliku ja kõhkleva kuju. Nii sädeles Altermann ühel õhtul kogu oma noorusliku sarmiga - teisel korral võis aga sama osa puhul tunda temas mingit lohisevat loidust, asja peaaegu vastumeelset mahamängimist. Kas oli siin tegemist staari kapriisiga või ehk kujutles näitleja sel hetkel kriitiku kohtumõistvat pilku, mis kergitas taas mõtteisse painavad küsimused ning halvas enesetunde? Ja kas oli see lihtsalt kahtluste unustamine või tõeline

"eneseleidmine" kui temas äkki, kuskil sama etenduse keskel värahtas ehtne elu, kui ta selle keerisest vaimustusse sattus ja kaasa laskis tõmmata, särades taas oma talendi kogu avameelses siiruses? Nendel hetkedel mil Altermann sai iseendaks, heitis ta otse pillava küllusega lavalt saali nii nakatavat, kaasatõmbavat ja vaimustusttekitavat elurõõmu, et see kokkuvõttes moodustas tema näitlejailme põhikoloriidi ühe toonivarjundi. "... Tundus, et Altermanni ilmumisega lavale oleks nagu avatud mingi salauks, mille kaudu meile vastu voolas sätendav elurõõm ja joovastus"[1], kirjutab B. Linde. "Altermann oli spontaansus ja temperament ise. Temast otse tulvas elurõõmu, kerguse, elegantsi ja südamlikkuse fluidumit"[2], lisab A. Adson. Ja kuigi nooruslik temperament ja ahvatlev koomikupopulaarsus kihutasid üle pakkuma ning sundisid kriitikuid nii mõnigi kord häält tõstma küll liig elava edasi-tagasi sagimise, küll omapoolsete vahelausete tarvitamise ning teiste tarbetute, kunstilise mõõdutunde piire ületavate võtete pärast võib selle suure ja helge elurõõmu eest nagu arvab Ants Lauter, andestada Altermannile nii mõnedki nendest hetkedest, mis sündides ilmale "patuga pooleks" kippusid tema komöödiakujude raame mõnikord liig avaraks paisutama. Istudes sügaval tema natuuris, andis elurõõm nendele alati mingi seesmise, orgaanilise toe ja kandvuse, mis harva laskis neid täielikult purustada usutavuse piiri. Meenutades Altermanni kingsepapoissi mingisuguses ühevaatuselises jandis vana "Estonia" laval Väike-Tartu maanteel,

---

1) B. Linde, Theodor Altermann, lk. 43.

2) A. Adson, Das estnische Theater, Tartu 1933. a. lk. 23.

kirjutab A. Lauter, et "... see oli ilmne liialdus ja loomulikust, elulisest lavakujust väljakargamine. Aga kui keegi", lisab ta samas,"nii lustimeelselt oskab nurgast nurka tantsu vehkida, vana kinga viksida ja kupleesid serveerida, siis jääb vaatajale üle ainult kogu südamega ühes näitlejaga kaasa karata ja uskuda, et osa esitamine teisel kujul pole üldse mõeldav![1])"

Mida lähemale 1911. aastale seda selgemini võib näha, et Altermanni üleaisa löömised tekkisid eelkõige seal kus ta polnud "tema ise", kus ta kujusid teravdada püüdes karikeerimisse sattus ja seal Pinnat jäljendas. Pinna mõnikord järsud ja sageli välised, tehnilised võtted ei sobinud Altermanni mahedamale, pehmemale loomusele. See mis Pinna puhul tundus loomuliku ja isegi sobivana, kippus tooduna Altermanni mängu andma seal võõraid ja dissoneerivalt kõlavaid võltse kõrvaltoone. Pinnat iseloomustas erakordne lopsakus, lai žest, väljendusrikas miimika. Omades erilist intuitsiooni kuju välise karakteri tabamiseks, haaras Pinna lavale ilmudes selle momentaalselt ning asus alles siis otsima sellesse raami sisu. Altermanni talent oli karakterilt pehmem, helgem, päikesepaistelisem ja romantilisema koloriidiga. Seal kus Pinna vallutas otserünnakuga, lõikas, torkas ja põletas, kõneles Altermann rohkem vaataja südamega, süütas ja nakatas. Pinnaskui etendamisnäitlejas oli rohkem värvi ja kontrasti, Altermannis kui loomult elamusnäitlejas rohkem soojust, siirast südamlikkust.

Teiseks silmatorkavaks jooneks Altermanni lavalises loomingus oli tema kirgas nüansseerimisanne. Omades erksat

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 17.

tunnetuslikku närvi, oskas ta üsna väikeste detailide ning nende vaheldumisega intonatsioonis, pilgus või liigutustes vahel otse rabava konkreetsusega selgeks teha ja edasi anda oma mõtete ja tundeliigutuste erivarjundeid. Eriti hästi abistas see võime teda lühemate, mänglevate, vaimukate dialoogide puhul, mis tema osavõtul kõlasid elegantse paendlikkuse, teravuse ja lööva tabavusega. Nõrgemaks tema juures kujunesid pikemad monoloogid, milles ta mõnikord ei suutnud hoiduda deklamatsiooni langemisest.

Omades küll head vaistu osa üldise karakteri tabamiseks ja haaramiseks suures lõikes, ei jatkunud tal veel tollal jõudu ega teadmisi kõikide stseenide võrdselt üksikasjaliseks läbitöötamiseks. Seetõttu jäi vaatluse all olevail aastail nii mõnigi kord vajaka osade sügavamast, terviklikust interpretatsioonist ning need jäid sel juhul mõnigi kord skemaatilisteks ning hõredaiks. Seal aga, kus Altermann otsis sügavusi, tegi ta seda suure põhjalikkusega. Tema detailidessesüvenemise võime paistis eriti silma lavalise tegevuse pauside täitmisel. Kartmata tegevustühje kohti ja üksijäämist laval ning omades küllaldaselt varusid nende täitmiseks, suutis ta pause hoida, kaotamata samal ajal hetkekski publiku tähelepanu ja kontakti saaliga. Peale „Revidendi" II vaatuse söögiootamise stseeni on A. Lauter kirjeldanud üht stseeni G. Wiedi komöödiast 2 x 2 on 5 järgmiselt: "Altermann istus mingis kongitaolises ruumis laual, käed risti süles ja kõlgutas jalgu üle laua ääre. Pilk oli tal suunatud otse publikusse. Selles Altermanni pilgus, kogu näoilmes peegeldus rida mõttekäike, mille algusi ja lõppe ta aitas fikseerida ristis käte väiksema või suurema pingega, jalgade aeglasema või kiirema liigutamisega või

hoopis seismajätmisega, kuidas ta siis ühe mõtte otsa kätte saades laualt tõusis ja mõtet edasi arendada püüdes üha rohkem ummikusse sattus, seljaga publiku poole seistes toa ühes nurgas nagu mingit sassis lõngavihti kitkus ja näppis, lõpuks käega lõi ja lootusetult end jälle lauale istuma ja jalgu kõlgutama vedas..."[1] See olnud terviklik, suur ja pingethoidev omaette tumm-monoloog, mille kohta A. Lauter väidab, et selle esitaja pidi hästi tundma "avaliku üksioleku" rasket ja mitte igale vanalegi näitlejale jõukohast kunsti. Kuigi on teada, et Altermann sel perioodil siiski tööta rohkem deviisi "küll õhtul tuleb!" põhimõttel ja enamasti läks välja vabale improvisatsioonile, milles temale ja Pinnale "Estonias" vaevalt leidus vastast, olid need tummstseenid alati allutatud kindlasuunalisele loogikale ja teenisid kas situatsiooni või tegelase karakteri illustreerimise või avamise eesmärki.

On kurb paradoks, ent ometi tõsiasi, et Altermanni kunstnikupalge välise omapära kujunemisele vajutas tugeva jälje üks näitleja olulistest "tootmisvahenditest" - hääleorgan, mis tal oli loomupäraselt nõrga ehitusega. Kuigi Altermann neil aastail oli veel üldiselt tugeva tervisega, kannatas ta ometi juba siis tihti külmetushaiguste all, mida Pinna teades ravis koduste higistamiskuuridega. Sagedane vajadus nende läbiviimise järele nõrgestas organismi. Kitsa ja pimeda vana "Estonia" alati niisked kivimüürid külvasid noore talendi rinda surmava haiguse esimesi idusid. Nagu pimedal, kellel areneb välja tugev kompimismeel, nii hakkas Altermanni kunstni-

---

1) A. Lauter, Theodor Altermann, "Eesti Nõukogude Teater II", Tallinn 1956.a., lk.234.

kuvaist otsima ja välja töötama teisi lavalisi väljendusvahendeid, mis aitaksid korvata häälevahendite arsenali nappust. Tugeval määral seletub just sellega Altermanni isukas haaramine tummstseenide ja pausi võimaluste kui vahendite järele mida ta, nagu juba rõhutatud, kasutas lisaabinõuna olukordade või karakterite mõtestamisel. Hääle kasutamise tagasihoidlikud võimalused sundisid teda peaaegu vägisi "... sellele teele, kus näitleja oma temperamendile ei ava väljapääsuks kõiki väravaid, vaid laseb oma seesmisi pakitsusi ja tunglemisi enam aimata kui otse näha ja kuulda".[1] Hoides ära forsseerimise, andis see Altermanni osadele ka nende jõudunõudvatel momentidel omapäraselt maheda tooni.

Lisaks häälelistele defektidele omas Altermann mõningaid puudusi diktsioonis, rääkimata lavakeelest, mis estoonlaste puhul üldiselt kutsus kriitikutę hulgas korduvalt esile pahameeletormi. Nii märgib A. H. Tammsaare, et võrreldes "Vanemuise" tolle aja kohta suhteliselt korraliku eesti keele asemel valitsenud "Estonia" lavakeeles "... pääle saksastamise ja venestamise veel lohakus, harimatus ja barbaarsus",[2] mille puhul "... estoonlased sõnade, üksikute häälikute hääldamises hirmsat pattu tegid".[3] Teatava vabanduse leiab Tammsaare estoonlastele selles, et nende keel ei erinenud palju tolleaegse keskmise tallinlase omast. Tolleaegne keeleteadus oli kirjaniku arvates üldiselt maha jäänud areneva elu vajadustest ning

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 13.
2) A. Tammsaare, op. cit., lk. 70.
3) ibidem.

üldine kimbatus keelealastes küsimustes ei puudutanud mitte üksi lava ja teatrit.[1)]

Kui teadmistepuudust teatrikunsti teoreetilistes küsimustes teatud määral korvas ja varjas talent ning intuitsioon, ei suutnud need estoonlastele kahjuks appi tulla seal, kus näitekunst puudutab diktsiooni ja lavakõnet. Seepärast sai estoonlaste lavakõne nagu keelgi kriitikanoolte sagedase väljasaatmise põhjuseks. Pahandati õigustatult liig kiire kõnetempo, sõnade neelamise, teksti halva kuuldavuse ja kadumaminemise pärast. Kõik see puudutas pea eranditult ka Altermanni lavakõnet. Nii näiteks pahandas kriitik "Revidendi" puhul, et Altermann "... teises vaatuses enamasti niisugust keelt kõneles, millest sõnagi aru saada ei olnud" ja lisas, et "... ka kõige kiirem kõne peab ometi täiesti selge olema".[2)] Näitlejana pidi Altermann puudusi oma hääles ja diktsioonis tunnetama eriti selgeks pidid talle tema häälelised defektid saama siis, kui 1909. a. "Estonia" laval hakkas esinema Karl Jungholz, kes oma veel kasinamat häälematerjali kasutas Altermannist märksa oskuslikumalt ja suurema eduga. On ilmne, et ta kriitikat oma lavakõne aadressil arvesse võttis, sest 1911. a. Saksamaale siirdudes oli diktsioon ja lavakõne esimene, millega ta taas pöördus oma kunagise õpetaja dr. Milani poole Berliinis. Altermanni kolleegide poolt on aga tehtud avaldusi, et tema sõidu programmi kuulunud samuti kurgu ja sellega ka

---

1) A. H. Tammsaare, op. cit., lk. 70

2) G. E. L. [G. E. Luiga], op. cit.

hääleorgani arstlik ravi.

1910. aastal võttis Altermann enesele veel ühe kohustuse ja asus koos P. Pinnaga toimetama ning omal kulul välja andma esimest eesti teatriajakirja "Näitelava". See võeti üle vendadelt A. ja J. Parm'ilt, kes ajakirja veergudel avaldasid peamiselt kirjanduslikke lühipalu, mille sekka vaid harva poetati mõni killuke teatriajaloost. 19. veebruaril 1910. a. ilmunud teise aastakäigu esimeses numbris teatasid uued väljaandjad, et "Näitelava" tahab nüüdsest "... oma lugejaid täieliku teatriajalooga, tema algusest kuni käesoleva ajani tutvustada, teatri tulevikuvaateid ja kasvatuslist tähtsust kulturatöös silmas pidades rahvast näitekunsti lugupidamisele viia".[1] Võetud ülesandeid asus ajakiri täitma küllalt tõsiselt. Selle veergudel ilmus artikleid teatriajaloost, dramaturgiast, välismaa näitlejaist ning käsitleti tagasihoidlikult ka mõningaid üksikküsimusi teatrikunsti teooria vallast. Kuna kohapeal puudus küllaldane ja vajalik autorikaader, kasutati palju tõlkematerjali võõrkeeltest. Eesti teatrielu kajastub ajakirjas peamiselt kroonika kujul. Täielikult hoidusid toimetajad avamast ajakirja lehekülgi kohalikele kriitikutele ja poleemikale eesti teatri küsimustes, sest kriitika suhtumine "Estonia" etendustesse oli teada ja selle avaldamine ajakirjas oleks olnud hoobiks eelkõige toimetajate eneste pihta.

Ajakiri hoolitses ka asjaarmastajate näiteringide eest. Nende jaoks kavatses "Näitelava" lisada tasuta kaasandena rea näidendite nagu M. Canthi "Anna Liisa", H. Heijermansi "Seits-

---

1) "Näitelava" nr. 1., 1910. a., esimesel sisekaanel.

mes käsk", R. Vossi "Süüdi", Walter-Steini "Preili doktor", M. Halbe "Noorus" ja A. Dinteri "Salakaubavedajad" tekstiraamatud ühes dekoratsiooni, rekvisiidi ja tegelastüüpide kirjeldusega. Nimetatuist jõudis ilmuda H. Heijermansi "Seitsmes käsk", millele juhendid olid koostatud Theodor Altermanni poolt.

Miks see tolle aja kohta küllaltki sisukas, vajalik ning P. Pinna sõnade järgi ka võrdlemisi nõutav ajakiri pärast 15-da numbri ilmumist juba 1915. a. suvel hingusele läks, pole kahjuks teada. Võib ainult oletada, et üheks põhjuseks oli selle väljaandmisega seoses olnud finantsiline külg.

Määratus töökoormuses ja -tempos saabus teatrile hooaeg 1910/11 - Altermanni jaoks viimane vanal ning tillukesel "Estonia" laval Väike-Tartu maanteel ja mitmeti pöördelise tähtsusega tema loomingulises elus.

Äge poleemika "Estonia" näitejuhi küsimuses, mis toimus 1908 - 1909. a. ajalehes "Õigus", oli selleks ajaks vaibunud. Ei aidanud Paul Pinna ägedad vastusõnavõtud, milles ta energiliselt eelistas talenti ja intuitsiooni teoreetilistele teadmistele - tema oponentide poolt avaldatud mõte, et "Estonias" "... on eelharidusega juhataja tingimata tarvilik, kui mitte üksnes näitemängude ära mängimisega ei taheta leppida, vaid meie teatris ka edenemist näha soovitakse"[1], oli "Estonia" pea kohale rippu jäänud, muutudes pidevalt end meelde tuletavaks otseseks vajaduseks. Samal ajal kui kestis vaidlus "Õiguse" veergudel, tekkis ja süvenes sama küsimuse ümber lõhe ka P. Pinna kui teatri esimese näitejuhi ja teatrikomisjoni vahel,

---

1) "Õigus" nr. 89., 19.IV (2.V) 1908. a.

kus küsimuse algatajaks oli kirjanik Ernst Särgava. Kuna enamvähem nõuetele vastavaid kandidaate oli ainult üks - Otto Peterson Peterburist ja seegi ära ütles, motiveerides loobumist vastuoludest tulvil õhkkonnaga, kindlustus taas P. Pinna ja tema pooldajate positsioon ning rünnak vaibus. Julius Rossfeldt, kes juhtis opositsiooni näitlejate seas ja energiliselt võitles ebarahvalike tendentside vastu "Estonia" laval, oli sunnitud teatrist lahkuma.

Hoolimata sellest vajadus muutuste järele "Estonia" kunstilises juhtimises püsis ja omandas järjest teravama kuju. Etteheited "Estoniale" ei lakanud. Need tulid eeskätt kodanliku intelligentsi demokraatlikumalt meelestatud ringidest ja suundusid sinna kus "Estonia" maksis lõivu ja majandusliku arengu käigus väikekodanlasest tõusikkodanlaseks kasvava publikukihi soovidele. Pahameelt selle vastu kostis ka reaktsioonilise kodanluse leerist seal, kus viimane end iga hinna eest püüdis seada oma vanema venna - Lääne-Euroopa kodanluse kõrvale. Rünnakud "Estonia" vastu toimusid siit eelkõige selle pärast, et teater kodanluse arvates ei seisnud veel küllalt "euroopalikul" tasemel.

Töölisklass jäi "Estoniast" endiselt eemale ning rajas 1908. a. oma teatri Lutheri rahvamaja laval. Kuigi seal suures osas korrati "Estonia" repertuaari, erinesid sealsed etendused näidendites kajastuvate sotsiaalsete vastuolude ning neid kandvate kujude rõhutamisega, mis "Estonias" asendus kui mitte just nende otsese, teadliku lepitamise, siis vähemalt täieliku ükskõiksusega viimaste suhtes.

Kahjuks ei võimalda olemasolev materjal pilku heita sellele, millise konkreetse seisukoha näitejuhi küsimuse ümber käinud poleemikas võttis Theodor Altermann. Olles küll

"Estonia" teine näitejuht, hoidus ta targu oma arvamuste avalikkuse ette toomisest. Kaudseid järeldusi tema mõttekäikude kohta võib teha sellest, et ta juba hooajal 1909/10 tõmbus pisut tagasi oma koormatuses nii näitejuhi kui näitlejana, jatkates seda taktikat järgneval, 1910/11 hooajal. Võib uskuda K. Jungholzi väidet, et Altermannile ja "Estoniale" üldse osakssaanud kriitika ei etendanud selles just väikest osa.[1] Publiku hellitatud lemmikuna võis arvustus tema hingesopis tekitada mõningat solvumis- ja kibestumistunnet, kunstniku ja inimesena oli ta aga liialt intelligentne selleks, et mitte teha mõistusepäraseid järeldusi mis kergesti võisid saada tema suhtelise tagasihoidlikkuse ja kõhkleva hoiaku põhjusteks.

Teatavat mõju avaldas Altermannile kahtlemata ka K. Jungholzi tulek "Estonia" kolmandaks näitejuhiks 1909. a. Tegutsenud sajandi algaastail Tartus Taara seltsis näitejuhina, oli Jungholz nagu varem märgitud, teinud seal katseid kirjanduslik-realistliku teatri rajamiseks ja toonud lavale esmakordselt eesti keeles terve rea saksa kriitiliste realistide ja H. Ibseni töid. Õppereisil Saksamaale (1905-1907) oli ta oma juurdleva pilguga ringi vaadanud pisut sihikindlamalt ja detailidessetungivamalt kui "Estonia" noored tulihinged Altermann ja Pinna. Tutvunud Saksamaal põhjalikumalt Otto Brahmi ja Emmanuel Reicheri loominguliste printsiipidega, tõi ta esimeselt kaasa tähelepanu misanstseenidele ja lavalistele pausidele, teiselt püüde anda terviklikke, usutavaid, elulähedasi ning psühholoogiliselt tõepäraseid kujusid. "Estonia" näitejuhtide hulgas oli Jungholz esimene, kes praktilises lavatöös püüdis rakendada ka teoreetilisi lähtekohti. Antud

---

1) B. Linde, Theodor Altermann, lk. 38.

momendil seisab tema tähtsus selles, et ta tõi "Estonia" režiisse, kus lavastamisel seni eelkõige oli arvestatud publikule meeldimise ja enesenäitamise võimalusi, püüdes seada lavastuse aluseks tähelepanelikuma suhtumise näidendi materjali.

Jungholzi kui kunstnikku ja inimest piirav teatud kinnine ja kuiv joon ei võimaldanud tal paenutada enda järele "Estonia" vananenud, kasvavatele kunstilistele nõuetele mittevastavat tööstiili. Sellel suurel töömehel, tugeva loogikaga huvitava teoreetilise mõtteviisiga inimesel puudus kunstnikuna see, mis mõistusele annab hinge - lennukas fantaasia, emotsionaalsus, värviküllus ja teatraalsus. Tema lavastused jäid tavaliselt sinna, kus lõpeb tõepärase mehaaniline kopeerimine ja olustikuline realism. Altermanni lavastused võisid olla ebaühtlasemad oma tasemelt ja kunstiliselt sihitaotluselt, kuid nad sisaldasid seda mis puudus Jungholzi lavastustes - romantilist koloriiti, nooruslikku tulva, üksikuid, äkki helkivaid kilde, mis kõnelesid rikkast loomisjõulisest kujutlusvõimest ning elavast tunnetemaailmast.

Nagu nähtub Altermanni hilisema näitejuhitöö vaatlemisest, elas juurdleja ja analüüsija temas mitte vähem kui Jungholzis. Tollal aga istus see veel üsna suurel määral "Estonias" valitseva üldise kunstilise mentaliteedi sordineeriva katte ja kogemuste- ning teadmistepuuduse pidurdava ja tagasihoidva tangihaarde vahel. On usutav, et uus, mida "Estoniasse" tõi endaga Jungholz, neid takistavaid ja tagurpidikiskuvaid tegureid Altermanni juures kui mitte täiesti, siis vähemalt pisut kergitas, lõdvendas ning mõtlema pani. Et Altermann sellel vaadeldaval perioodil vähemalt mõnel juhul võimalust mööda üsna sügavalt püüdis süveneda näidendi materjali,

näitab artikkel ajakirjas "Näitelava" nr. 7. 1910. a., mis on Altermanni poolt selgitusena avaldatud Bernhard Shaw komöödia "Kuradi õpilane" lavastuse puhul. Hoidudes küll otsesest, iseseisvast aktiivsest analüüsist, annab Altermann selle alguses lühikese ülevaate kirjanikust ja tema loomingust, jutustab siis ümber süžee ning toob lõpuks pika tsitaadi B. Shaw'lt eneselt, milles too selgitab näidendi ajaloolist tagapõhja ja oma loomingulisi kavatsusi selle kirjutamisel. On selge, et nii hästi või halvasti kui see ka õnnestus, püüdis Altermann neid seisukohti arvestada teose lavastamisel.

Mida rohkem pidi "Estonia" paenutama oma kaela kriitika kasvavate nõuete ees, seda rohkem hakkas kahanema Paul Pinna kui näitejuhi sisuline osatähtsus. Jäädes küll nimeliselt esimeseks näitejuhiks, taandus ta sellena ikka enam ja enam sõnalavastuse eest operetti. Näitleja temas jättis kaugele maha näitejuhi. Etenduste kunstilisele kvaliteedile esitatavad kasvavad nõuded tingisid näitejuhitöölt suuremat süvenemist, milleks Pinnal puudus kannatus ja sihikindel töövõime.

Nii lasus töö "Estonia" sõnalavastusega hooajal 1910/11 juba peamiselt Jungholzi ja Altermanni õlgadel. Altermanni teatavale lähedusele Jungholziga viitab ka asjaolu, et ta koos temaga meeleldi tuli vastu nõuetele parandada teatri repertuaari ja ilmselt mõistis selle vajadust. "Estonia" 1910/11 hooaja mängukava paistabki silma selles figureerivate ja uuslavastusele tulnud näidendite päris tõhusa ja tolle aja kohta küllalt hea maitsega tehtud valiku poolest. Etendamisele tulid W. Shakespeare'i "Othello", H. Ibseni "Nora" ja

"Seltskonna toed", G. Hauptmanni "Rose Bernd", H. Bahri "Kontsert", L. Thomas "Moraal", M. Jotuni "Vana kodu", H. Sudermanni "Soodoma hukatus" ja "Liblikate lahing", F. Molnàri "Kurat", G. Wiedi "2 x 2 on 5", A. Tšehhovi "Onu Vanja".

Esitades kõrgendatud nõudeid näitlejaile ja pannes suuremaid kohustusi näitejuhtidele tõi see repertuaar teisest küljest endaga kaasa vääratuste ja komistamiste uusi võimalusi mille reaalsed juhud leidsid kohest ja kiiret fikseerimist kriitika poolt. Vaatamata nendele, uusi kahtlusi toovatele valusatele pettumustele leidis Altermann siiski jõudu anda hooaja jooksul nii mõnigi tõhusast näitlejatööst kõnelev kuju, mille hulgast erilise jõuga esile tõuseb traagiline, sügavalt kannatav maur W. Shakespeare'i tragöödias "Othello".

"Othello" oli esimeseks Shakespeare'i lavastuseks eesti kutselises teatris. Selle aluseks sai lihtsustatud käsitlus perekonnadraamast, kus metsik ja taltsutamatu tumedanahaline väepealik surmab armukadedusest oma valge naise, arvates ekslikult, et see teda petab. Selline arusaamine "Othellost" ja Shakespeare'i lavateosest üldse - nende kujude lahtikiskumine renessansiajastu konkreetsetest probleemidest ning viimaste asendamine inimhinge "igaveste seadustega" oli tüüpiline (ja on ka praegu) sajandite vahetuse kodanlikule lavale, kust oma mõtted ja mõjud Shakespeare'i tõlgitsemiseks tõi õppereisilt Lääne-Euroopasse ka "Othello" lavastaja "Estonias" - Karl Jungholz.

Altermanni Othello kasvas kaugele üle lavastuse kitsast, ühekülgsest kontseptsioonist. Kui paljud kaasaegsed lääne Othello'd, võtta selle oma osakäsitluse aluseks, asetasid oma mängus pearõhu kangelase taltsutamatu metsikuse, kirgede ja ohjeldamatu armukadeduse kujutamisele "... vältis Altermann

igasuguste rassiliste tunnuste allakriipsutamist ja asetas rõhu Othello sisemisele suurusele ja hingelisele puhtusele."[1] Tema Othello oli eelkõige aus ja armastav inimene, kelles usaldus ainult üsna pikkamööda, vaevarikkas protsessis aste-astmelt asendub armukadeduse ja pettumusega. Mida suurem ja helgem on armastus, seda kibedam ja valusam on pettumus. Lähtudes sellest ja võttes armastusetragöödiat kui vahendit usaldusetragöödia avamiseks, kasutas Altermann igat võimalikku hetke selleks, et väljendada oma suurt kiindumust Desdemonasse. Kõige tugevamalt avaldus see teise vaatuse algul Küprosele saabumise stseenis. "Kogu lava oli nagu õnne ja päikesepaistet täis. Othellole oli olemas aga üks ainus päike - Desdemona."[2] Viimane oli "... Othello-Altermannile kõige ilusa ja hea sümbol. Iga Othello-Altermanni liigutus, pilk ja žest väljendas üha uuel ja uuel kujul tema piiritut armastust."[3]

Armastuse jõud ja piiritu usk oma armastatu moraalsesse puhtusse oli see, mis Altermanni Othellos osutas tugevat vastupanu armukadeduse esimestele kahtlustele. Raske ja pikk oli temas võitlus, millega armukadedus alistas usalduse ja armastuse. Raskelt ja piinavalt kulges kahtluse ja armastuse kahevõitlus Othello-Altermanni südames kuni taskurätikustseenini. Lootuse ja kartuse, erutuse ja sunnitud rahu erivarjundid helisesid Altermanni hääles hetkel, mil ta küsis Desdemonalt taskurätikut. - Ta haarab kiiresti rätiku Desdemona käest", kirjeldab P. Pinna andmeil nimetatud stseeni K. Kask. "Tõde, tõde on tal vaja. Tundes enda rätikut vabaneb Othello-Alter-

---

1) K. Kask, Shakespeare eesti teatrilaval, kandidaadiväitekiri (masinkiri), Tallinn 1960. a., lk. 19. TMM
2) ibidem, lk. 20.
3) ibidem.

mann nagu tohutust koormast. Ta surub rätiku tugevasti endale pihku. Othello kasvaks nagu suuremaks, ta pea tõuseb uhkelt püsti. Kõik kahtlused on hetkeks haihtunud. Tema silmis särab rõõm ja armastus. Ta on valmis Desdemonat embama, talt kohe siinsamas andestust paluma oma halbade mõtete pärast. Ja siis, pärast pikka pausi, heidab Othello-Altermann nagu muu seas pilgu oma käes olevale rätikule. Kõik variseb tuhandeks killuks. Othello-Altermanni süda muutub avatuks talle varem võõrale tundele."[1)]

Ent ka armukadeduses jäi eelkõige kõlama Othello endiselt kindlaks püsiv armastus Desdemona vastu. Väline mõõdukus, millega ta vältis tormilisi armukadeduse purskeid, andis ta piinadele ja valule erilise suuruse ja õilsuse. Hardust ja pühalikkust oli stseenis, mille Altermann läbi viis enne Desdemona surmamist. Ta ei astunud tema ette kohtumõistjana ja kättemaksjana, vaid armastajana, kes ei suuda armastatut näha truudusetuna. Kirjeldamatus valus pööras ta kõrvale oma pilgu tapmisstseenis, suutmata näha Desdemona surma.

Kogu etenduse kestel oli Altermanni Othello läbi viidud ühtlaselt sügava emotsionaalsusega, mis B. Linde arvates andis kujule erilise terviklikkuse ja ühtluse.[2)]

Selles, et Altermann hoidus veneetslaste ja Othello vahekordade kujutamisel nende rassilisest vastandamisest, näeb K. Kask usaldusetragöödia rõhutamise kõrval Altermanni

---

1) K. Kask, Shakespeare eesti teatrilaval, kandidaadiväitekiri (masinkiri), Tallinn 1960.a. lk. 21. TMM.

2) B. Linde, Theodor Altermann, lk. 36.

tõlgitsuse teist väärtuslikku joont, mis teda eraldas paljudest tolleaegse kodanliku lava Othellodest. Selle asemel leidis ta veneetslaste suhtumises Othellosse rahvuslikku vastuolu, kus Othellol kui rõhutud rahvuse esindajal, kes oma isiklike moraalsete omadustega ületab kaugelt peremehi, tuleb taluda viimaste solvavat üleolekut. K. Kask arvab, et selleni aitas Altermannil jõuda eesti lavakunsti arengus korduvalt avalduv rahvusliku omapäraga seotud joon: eestlasele, kellel on tulnud sajandite kestel taluda rahvuslikku rõhumist, oli tollal väga lähedane inimeste ja rahvuste vaheline võrdsuse teema. "Siit tulenes", kirjutab K. Kask, "et ka eesti lavakunstnikud väljendasid tihtipeale oma loodud kujude kaudu protesti rahvusliku rõhumise vastu."[1)]

Tunduvalt kitsamaks oma käsitluselt jäid tragöödia teised osalised, tõusmata Altermanni Othello tasemele. Arvustus heitis nendele ette õigustatult rutiini ja pealiskaudsust. Lavastuse menu tuleb seepärast kirjutada peamiselt Altermanni arvele, kelle suur, sügav, inimlik kuju on nendele, kes kunagi etenduse kaasa elasid, jäänud seni unustamatuks.[2)]

Sarmika naeratusega, hallisilmaline, pruunilokiline kahekümneüheaastane noormees, kellel oli paljulubavaid näitlejaeeldusi, küllaldaselt nooruslikku entusiasmi, palju julget fantaasiat, ergas pilk, paar aastat praktilist lavatööd asjaarmastajana, selja taga lühike õppereis Berliini ja silme ees oma kolleegi ja sõbra Paul Pinna hiilgav menu - see oli Alter-

---

1) K. Kask, Shakespeare..., lk. 23.

2) ibidem.

mann siis kui ta 1906. a. astus üle kutselise "Estonia" läve.

Otsiv, imitatsiooni häirivatest mõjudest vabanemas olev loov näitleja, kes juba mitme tõsisest tööst ja tõelisest talendist kõneleva osaga oli oma nime kirjutanud eesti teatriajaloo suurkujude hulka - selleks oli ta saanud 1911. aastaks. Näis, nagu oleks näitleja sellest "minast", mis tormas edasi noorusliku inertsi mõjul publiku aplausidest kihutatuna, kriitikast solvudes ja seda väliselt ignoreerides teine, tõelise kunstniku "mina", mis eelmisega võitlusse astus, seda pidurdama hakkas, tagasi hoidis - "mina", mis kõhkles, kahtles ja küsis, mis hakkas pikkamööda järele andma ja vastu tulema arvustuse kasvanud nõuetele. 1911. a. oli saabunud hetk, mil mõlemad võitlevad poolused tasakaalustusid. Jäi üle kaks teed - söösta juubeldava publiku maitse sabas või otsida üles oma tõeline koht laval, saada vastused alateadvusest üha selgemini teadvuse sfääri kerkivatele küsimustele, avastada kriitika rahulolematuse põhjused, astuda publiku ette ja saada selle maitse juhiks ning arendajaks.

Altermann valis teise, raskema, tõsise kunstniku tee.

III peatükk.

L o o v k u n s t n i k.

1911. a. suvel hakkas Altermann tegema ettevalmistusi Saksamaale sõitmiseks. Ajaleht "Postimees" veergudel vilksatas teade, et teel kavatsevat ta lühiajalisteks külalisetendusteks peatuda Riias. Muutes oma plaane teostas ta sõidu hoopis Soome ja Rootsi kaudu, kasutades "Peterburi Teataja" andmeil peatusi selleks, et tutvuda nende maade teatrieluga. Berliini jõudis Altermann augustikuu lõpul ja pöördus seal nagu ülalpool märgitud, taas oma endise õpetaja dr. Emil Milani poole, et tema nõuannete toetusel parandada vigu diktsioonis ja lavakõnes. Paralleelselt sellega asus ta täiendama teoreetilisi teadmisi ning kirjutas end Humboldti Akadeemia kuulajaks. Siin võttis ta osa doktorite Kleini, Weddingeni ja Gramzovi kunsti-, teatri- ja kirjandusajaloo ning filosoofia ja psühholoogia loengutest. Samal ajal sai temast ka Berliini ülikooli vabakuulaja ettekande/kunsti loengutel. Tutvunud Reinhardti teatri näitejuhi Albert Blumenreichiga, avanes tal võimalus külastada selle teatri proove. Blumenreich pühendas Altermanni ka teatri lavatehniliste seadmete saladustesse ning abistas teda režiialaste teadmiste täiendamisel.[1] Elatise hankimise eesmärgil pidi aga Altermann üsna peatselt ringi vaatama töövõimaluste järele ning võttis seepärast heameelega vastu ettepaneku minna näitlejaks asutamisel olevasse Reini-Westfaali Rahvateatrisse Essenis kuhu ta pärast prooviesinemisi palgati esmajoones noore armastaja rollide jaoks.

---

1) "Peterburi Teataja" nr. 142, 3.XII 1913. a.

Andmed Altermanni töö kohta Essenis on kahjuks napid ega võimalda sellesse heita üksikasjalisemat pilku. Tema talendi kaitseks ja kinnituseks kõneleb fakt, et tollal, näitlejate üleproduktsiooni tingimustes Saksamaal pidi võõrsilttulnu selleks, et õigustada oma palkamist ning kohest pääsu peaosade juurde, välja paistma mängu kõrge kunstilise tasemega. On teada, et Altermann esines Esseni teatri laval suuremates osades Fr. Schilleri "Wilhelm Tell'is" ning G. Hauptmanni, A. Strindbergi, M. Halbe, E. Wildenbruchi, L. Ganghoferi j.t. näidendites. Esinemise puhul kuulsa inglise näitleja Keani elu käsitlevas A. Dumas' (vanem) näidendis kirjutas "Rheinisch-Westfälisches Zeitung": "... Peaosa - näitleja Kean - oli Reini-Westfaali rahvateatri näitleja hr. Th. Altermanni õladel. Omas värvirikkas, kaasakiskuvas ettekandes oskas näitleja seda rahva keskelt võrsunud kurvasaatuslist kunstniku hinge õige tõetruult tõlgitseda. Tema ettekande jõud ja hingeline sügavus valmistas kuulajatele ikka uusi ja uusi üllatusi ja valdas nende tähelepanekut kuni ettekande lõpuni. Täiesti ärateenitud oli näitlejale annetatud loorberipärg."[1] Eriline õnn aga naeratas noorele kunstnikule siis, kui ta sai nimiosa tollal Saksamaal väga populaarse autori Otto Ludwigi komöödia "Hans Frei" esilavastuses. Selle kaudu pääses, kirjutab "Peterburi Teataja", Altermanni nimi ka suuremate saksa ajalehtede veergudele, millega Altermann võitnud omale "... juba õige kindla aluse saksa näitekunsti põllul".[2]

---

1) Tsiteeritud "Peterburi Teataja" nr. 142, 3.XII 1913. a. järgi.

2) ibidem.

Tööoludest Esseni teatris kõnelenud Altermann oma kirjades kodumaale üldiselt kiitvalt. Mis aga näitlejale alalist peavalu pidi valmistama oli rahapuudus. Kitsastele palgaoludele lisandus Altermanni äärmine nõudlikkus oma riietuse suhtes. See tõi kaasa kokkutõmbamise kulutustes korterile ja toidule, mis omakorda lõi soodsa pinna algava tuberkuloosi progresseerumiseks. Kui Paul Pinna 1912. a. kevadel Altermannile Essenisse külla sõitis, märganud ta võõrast kähinat viimase hääles. Altermanni seletus, et ta kohalikul karnevalil end ilmselt külmetanud ning lisaks veel üsna ohtrasti külma reinveini pruukinud, rahuldanud Pinnat täiesti ning asi jäänud seekord unustusse.

"Estonias" püsis Altermanni koht tema äraolekul tühjana. Juba novembris 1911.a. märkis ajaleht "Postimees", et Altermannis on "Estonia" kaotanud näitejuhi ja näitleja, "... kelle puudus esiotsa kaunisti tunda annab.[1] Teatris laiutas end üha enam operett, kus "esimese tenorina" parajasti võidukäiku alustas Alfred Sällik. Draama seisis sel hooajal üleval peamiselt paul Pinna õlgadel, kelle hiilgerollid Kean'i, kuningas Leari ning Napoleonina tõid vaheldust draama kunstiliselt kesisse pilti.

Juba 1912. a. suvel tegi "Estonia" seltsi eestseisus katse Altermanni tagasi tuua. Pooled ei jõudnud aga majanduslikes küsimustes mõlemaid rahuldavale kokkuleppele ning Altermann jäi Saksamaale ka järgnevaks, 1912/13 hooajaks. Sügisel aga "... selgub ikka valusamini, et Altermannile on võimatu

---

1) -pp, Tallinna kiri, "Postimees" nr. 252, 5.XI (18.XI) 1911. a.

leida asetäitjat: juurdetulijaist ei anna keegi mõõtu välja"[1], kirjutab J. Kärner. Altermann oli jätnud "Estonia" sõnateatri romantilise kangelaseta ning seda puudust ei suutnud korvata ka soomlanna Hilma Rantaneni "sensatsioon", kes kutsutuna teda asendama "Estonia" näitejuhi kohal, rabas siin oma lavastustes ja osatäitmistes suurejoonelisuse, efektitaotluse, paisutatud tunnete, retoorika ning kinolike võtetega.

1913. a. valmistus "Estonia" selts uue teatri- ja kontserdihoone avamiseks, mis pidi toimuma sama aasta sügisel. Oli selge, et teater uues esinduslikus hoones koondab enesele rohkem tähelepanu. Kuna sellega paratamatult pidi kaasuma kunstiliste nõuete kasv, siis ilmselt neid perspektiive silmas pidades kordas seltsi eestseisus oma kutset Altermanni tagasitoomiseks. Seekord jõuti kiiresti kokkuleppele ja loobunud pakutavast 5-aastasest lepingust Düsseldorfi, naasis Altermann alates 1. juulist "Estoniasse" näitleja ning teise näitejuhi kohale 2000 rublase aastapalgaga.[2]

Paar nädalat hiljem, juulikuu lõpul alustati "Estonias" ettevalmistusi W. Shakespeare'i tragöödia "Hamlet" lavaletoomiseks. Lavastus oli Karl Jungholzi, nimiosa Altermanni kätes.

Klassivastuolude ja -võitluse teravnemine käesoleva sajandi alguse kapitalistlikus maailmas, kapitalismi kui maailmasüsteemi lagunemise ning perspektiivituse esimesed tunnused sünnitasid nihkeid ka selle formatsiooni valitsevas psühho-

---

1) J. Kärner, op. cit., lk. 95.

2) T. Altermanni tööleping "Estonia" teatriga 1.VII 1913. a. TMM.

loogias. Edasiviiv, terve ja realistlik elutunnetus asendus pessimismi ja lootusetuse meeleoludega. Kunstis kajastusid need sündivais ja end laiutavais mitmesugustes dekadentlikes kunstivooludes. Kirjanduses asendusid suured filosoofilised ja eetilised probleemid kaasaja langusmeeleoludest haaratud üksikindiviidi haiglase mõttemaailma detailidesse tungiva kirjeldamisega.

Teatrilaval püüti kus andis sellelt seisukohalt hinnata ka klassikalise dramaturgia suurkujusid. Uuest ilmest ei jäänud ilma ka Hamlet. Kirglik tõeotsija-filosoof või ebaõigluse vastu protestihäält tõstev nooruk, kellena teda näitasid möödunud sajandi lõpu suured Hamletid, Barney, Possart, Mouner-Sully j.t., asendati nüüd kõige sagedamini tahtejõuetu neurasteeniku kahvatu ja jõuetu kujuga.

Lähedal viimasele oli ka Karl Jungholzi Hamleti-käsitlus. Hoidudes siiski äärmusest, mis "Hamleti" oleks ahendanud nukraks looks elu sihitusest, asetas ta lavastuse fookusse peategelase psühholoogilise konflikti - võitluse tahte ja kohustuse vahel tema teadvuses, kus Hamlet, pidades oma kohuseks kättemaksu isa mõrvaritele, põrkub selle teostamisest tagasi tahte- ja otsustusjõu puudumise tõttu.[1)]

Arvestades ülesande ülatust ning seda, et "Hamleti" esietendus pidi toimuma uue hoone avamispidustuste raamides, pühendati sellele rohkem tähelepanu kui seni oli osaks saanud ühelegi "Estonia" lavastusele. Proovid kestsid terve kuu ning kulgesid paralleelselt viimaste lihvimistega hoone ehitusel.

---

1) K. Kask, op. cit., lk. 30.

Altermanni haarasid need pingerikkad päevad jäägitult. "Ehitustöö käis palavlikult, et jõuda hoone ehitamisega hooaja alguseks valmis", jutustab oma mälestuskildudes Theodor Altermannist tema abikaasa Milly Altermann. "Sama palavlikult töötas kunstnikkude loominguline pulss. Proovidele läksime üle tellingute komistades ja proovidki kulgesid ehitustööliste hoogsate haamrilöökide saatel. Tuhanded väikesed pisiasjad olid pahandavad, eksitasid, tegid närviliseks - kuid tööind aina kasvas, tugevnes ja haaras jäägitult... Näis, et Th. Altermann ei lahkunud neil päevil hetkekski neist värvilõhnalistest ruumidest, sellest uhiuuest, iga päevaga kaunimaks muutuvast teatrihoonest. Teda ei seganud proovidel tugevad kopsimised, ümberkukkunud värvipotid, liimist ja krohvipudrust õhkuvad seinad ja põrandalauad. Ta oleks vist meelsasti võtnud kätte värvipintsli või haamri, et vaid kiiremini [illegible] täiustada hoonet, mis oli tema elu sisuks..."[1])

Altermanni Hamlet - see oli näitleja iseseisva, lavastaja kontseptsioonist sõltumatu töö vili. Põhilised seesmised kontuurid oli Hamlet tema kujutluses omandanud ilmselt juba Saksamaal, kust ta A. Lauteri sõnade järele naasis päheõpitud tekstiga. Proovide käigus "Estonias" toimus seepärast põhilises osas ainult tema kokkusobitamine partneritega ning rohkem mehaaniline sisselülitumine lavastusse. Arvestades seda on üsna mõistetav, et Altermanni Hamlet väljus nii nagu mõni aasta tagasi tema Othellogi lavastaja poolt seatud raamidest ja laiendas psühholoogilise koega põhikontseptsiooni Hamleti

---

1) M. Pinna mälestuskilde T. Altermannist, käsikiri, s.l., s.a., lk. 2-3. TMM.

vastuolule ümbritseva keskkonnaga. Hamleti mõistmine lähenes Altermannil seega N. G. Tšernõševski seisukohtadele, kes Hamleti tragöödiat nägi mitte niivõrd tulenevat tema enese sisevõitlustest kui tema kokkupõrkest ümbritsevate olukordadega.[1)]

Altermann "... tuli lavale noore ja tundeliku printsina, keda rõhub valusalt isa ootamatu surm", kirjutab P. Pinna mälestusi kasutades K. Kask. "Aeglaselt, nagu mõtetega kusagil eemal olles, liikus ta kuningakojas. Mustas sametiülikonnas valge, rüüžiga äärestatud krae ja samasuguste kätistega, eraldus ta heledaisse rõivaisse riietatud õukondlasist. Tumedad tihedad juuksed ulatusid üle kõrvade ja piirasid tema kahvatut nägu. Suurtes hallides silmades peegeldus kurbus. Tema noorusepunistustele oli langenud sünge vari. Äsjane ema ja onu abiellumine oli löönud mõra selle vahele mis oli ja mida Hamlet oma mõtteis õigeks pidas."[2)]

See oli Altermanni Hamlet etenduse algul - unistav, lüüriline nooruk, kelle puhtasse, puutumatusse hinge ümbritsev alatus ja võimuahnus olid istutanud traagilise konflikti esimesed ended.

Selle edasise süvenemise protsessis omas Altermanni Hamleti jaoks eriliselt olulise koha kohtumine isa vaimuga. Viimase poolt avaldatud kohutav tõde purustas lõplikult Altermanni Hamleti ideaalse ja puhta maailma ning avas tema pilgule ukse tegelikkusse. Põlvili põrmu langes Hamlet, surudes pea

---

1) Н. Г. Чернышевский, Губернские очерки, Полное собрание сочинений, т. IV, Москва 1948. г., стр. 291.

2) K. Kask, op. cit., lk. 30-31.

käte vahele - liig ränk oli alasti tõe koorem, liig suur oli hoop, mille tõelisus andis nooruseideaalidele.

Sedamööda kuidas süvenes Hamletis konflikt tema unistuste ja ümbritseva tegelikkuse vahel, kuidas ideaalid asendusid aste-astmelt teadmisega, et "midagi on mäda Taani riigis", asendus Altermanni Hamletis naiivsus, sentimentaalsus, pehmus ja unistuste õrnus tõde ja õigust otsiva, juurdleva t e o i n i m e s e g a. Ent nii nagu omal ajal Othello puhul oli ka tema Hamletil kahtluste võitlus siira usuga inimese headusse pikk ning piinarikas. Veel kuni autori poolt antud viimase võimaluseni - hiilelõksustseeni lõpuni andis Altermann oma kangelase hingesopis maad kahtlusele. Uskudes, ent ometi mitte uskuda tahtes läks tema Hamlet vastu sellele stseenile, mis tema pilgule lõplikult ja konkreetselt pidi paljastama kogu traagilise tõe. Ja siis - "... äkki nagu välguvalgusel selgus talle kõik", kirjutab A. Lauter. "Kuulmatult, kuid nähtavalt hüüdis ta "ah" ja siis alles väljatungiva hingega "haa". Selle kuulmatu "ah"-ga ta väljendas enne paljastusrõõmu oma kohkumist."[1] Nüüd näis, kui oleks hetkeks langenud koorem Hamleti õlgadelt - ta oli õnnelik nagu „... oleks avastanud kogu maailma saladuse. Ta viskles siia-sinna, karjus, märatses ja sellest seisundist ta jõudis otsusele midagi ette võtta - tegutseda, paljastada ja karistada."[2]

Selle stseeniga viis Altermann Hamleti hingelise konflikti

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 13-14.

2) K. Kask, op. cit., lk. 32.

põimimise ja arendamise lõpule. Kõik, mis seni püsis Hamleti jaoks kahtlusevarju all, oli äkki täisvalguses ning ta mõistis, et ümbritsev tegelikkus hoopiski ei vasta nendele eetika- ja moraalinormidele, mis olid kujunenud tema puhtas ja nooruslikus ideaalidemaailmas. Koos selle äratundmisega puges aga Hamleti tegevusindu ja -valmidusse neid halvates teadmine, et võitluses tõe ja õigluse eest seisab ta üksi ning hetkeliselt purskunud avastamisrõõm asendus sügava, kogu Hamleti olemust hõlmava valuga. See tunne kandis nüüd kõiki Hamleti järgnevaid etteasteid nii tugevalt, et sai Altermanni poolt loodud kuju kui terviku domineerivaks ja iseloomustavaks jooneks. "Kui tahaks leida ühtainust, kõige iseloomulikumat joont Altermanni Hamletile, siis on see kahtlemata tema valulisus",[1] kirjutab K. Kask. Tuleb aga rõhutada, et Altermanni interpretatsioonis ei kõlanud see ei jõuetu neurasteeniku haiglase fantaasia produktina ega dekadendi abstraktse maailmavaluna, vaid konkreetse ja terve, kirglikult elu armastava nooruki hingepiinas, kes läbi nähes inimeste pahesid ja alatusi tunnetab, et üksiku jõud pole piisav tõe ja õigluse jaluleseadmiseks.

Altermanni "tippstseeniks" etenduses kujunes kalmistupilt, milles ta lühikese monoloogi tõlgitsusse oskas mahutada Hamleti konflikti kõik peamised üksikhelid. Võimsa, sügavalt läbitunnetatud akordina pani ta kõneluses Yoricku kolbaga korraga kõlama Hamleti mineviku ja oleviku - mälestuse lapsepõlve päikeseküllastest päevadest, kurbuse hävinud ideaalide, omaenda üksioleku ja elu alatuse pärast. "Vaene Yorick! Ma tundsin teda, Horatio, ta oli mees, kelle lõbu-tuju otsata,

---

1) K. Kask, op. cit., lk. 33.

kelle kujutuse võim suurepärane oli. Kui mitu tuhat korda kandis ta mind kukil...",[1] alustas Altermann monoloogi, jalg toetumas värskeltkaevatud haua servale, pilk langetatud vasakul käel lebavale kolbale, massiivne hauarist selja taga rõhutamas hetke meeleolu. Yorick - see oli mälestus lapsepõlvest - muretu, puhas ja helge. Ja nüüd - "Kus on nüüd su naljad? Su kepsulöömine? Su laulud? Su veiderduse välgud, mis pidulaual üleüldise naerulagina kajama panivad? Kas ei ole sul nüüd enam naeru-natukestki järel, et oma enese hirvitavate hammaste üle naerda?"[2], küsib Hamlet ja näitleja tõstetud pilk on äkki tulvil piinavat, ahastavat õudu. Kolba tühjadest silmakoobastest oleks Hamletile vastu vaadanud nagu tema oma saatus. Surm hävitas ja mullakamar mattis narri sädeleva vaimu; elu paiskas põrmu ja purustas oma halastamatu käega noore printsi puhta, puutumata hinge. Kas pole Hamleti nooruseunistused maetud ja hävinud nagu Yorick? kõlaš vaikne, valuline küsimus kogu kõneluse alltekstina.[3]

Traagilise lõpulahenduse viis Altermann läbi suure sisemise rahu ja tasakaalutundega. Tema repliikides kuningale ja kuningannale oli vallatut irooniat, kahevõitluses Laertesega poisikeselikku, rõõmsat ülemeelikust. Ometi kord oli saabumas kauaigatsetud rahu! Las tulla surm - selles oli nüüd Hamleti jaoks ainus lahendus, ainus võimalik pääs, mis tõotas tuua

---

1) W. Shakespeare, Hamlet, Ühiselu kirjastus, Peterburg 1910. a., lk. 122.

2) ibidem.

3) K. Kask, op. cit., lk. 32.

täieliku vabanemise kõigest mis rõhus südant ja muljus hinge.

Kaasaegseilt kriitikuilt sai Altermanni Hamlet vastukäivate hinnangute osaliseks. Kui Eduard Hubel, kelle kriitika valus otsekohesus varem Altermannile nii mõnegi kibeda hetke valmistas, "Hamleti" puhul kirjutas, et Altermann "... oli oma osa peensusteni haruldase hoolega välja töötanud"[1], siis leidus arvustajaid, kes pidasid Hamleti kuju kui mitte just täiesti, siis ometi suurel määral ebaõnnestunuks. Nii näiteks märkis Hugo Raudsepp, et Altermanni Hamlet olnud haige karakteriga, tujukas ja blaseerunud. "Kord sentimentaalne ja lüürikaline kui naisgümnaasiumi õpilane Nadsonit lugedes, pathetikaliste hüüetega ja käeringutustega, kord tsüüniline elustväsinud piimahabe, kellele ta oma aforismused nalja teevad. See oli stiliseeritud kuju, keda žestide graafika - täis ütlemata jäänud sõnade mõtlemise-märkisid - kandis".[2] Sellele maneerile ohverdanud Altermann kriitiku arvates kuju sügavuse, selle monoloogid ja aforismid, mistõttu tema Hamlet äratanud küll huvi, kuid mitte rahuldust.

Mõni päev pärast ajalehtede sõnavõtte tuli Altermann "Päevalehe" toimetusse Hugo Raudsepa juurde ning kurtis viimasele, et arvustus tema taotlusi Hamleti tõlgitsemisel hoopis valesti mõistnud ning näinud blaseerunud neurasteenilist hamletit seal, kus ta tegelikult tahtnud olla naoruslik idealist.

Milles siis võisid peituda erinevate seisukohtade ja väärmõistmise põhjused?

"Estonia" traditsioonide kohaselt jäi "Hamlet" põhiliselt "staaritükiks", milles Altermann kaasaegsete mälestuste

---

1) E. H(ubel), Shakespeare'i "Hamlet", "Tallinna Teataja" nr. 194, 27.VIII(9.IX) 1913. a.

2) H.R(audsepp), Teatrimaja avamine, "Päevaleht" nr.194, 27.VIII(9.IX) 1913.a.

järele särava tähena tõusis ümbritseva ansambli kohale. Tema kõrvale võib tõsta ainult Erna Villmeri eelkõige väga emotsionaalset, õrna, väliselt tagasihoidlikku ja habrast, siiralt armastavat Opheliat. Teiste tegelaste kohta kirjutab "Tallinna Teataja", et need "... olid enam-vähem lihtsat tööd teinud ja pakkusid, mis neil raske pakkuda ei olnud: iseennast, liiga palju iseennast".[1] Nii Paul Pinna kuningas Claudiusena kui Eduard Kurnim kojaülem Poloniusena lõid mõlemad küll eredad karakterid, kuid need olid iseseisvad - kujud "üldse", mis ei arvestanud tragöödia tegevustiku konkreetseid ajaloolisi tingimusi. Sellistena dissoneerisid nad Altermanni käsitlusega, kes Hamleti konflikti konkretiseeris ning sellega lavastaja üldpsühholoogilisest kontseptsioonist välja ja ka üle kasvas."Claudius ja Polonius", kirjutab K. Kask, "ei kujunenud seetõttu julma ja ebaõiglase maailma esindajaiks, kelle vastu Hamlet-Altermann oli valmis oma mõõka tõstma. Nad üksnes illustreerisid pilte kuningakojast, kus liigub, mõtleb ja ahastab iseenda sisemaailmaga tegelev Hamlet. See oli küll kooskõlas lavastaja põhikontseptsiooniga, kuid mitte Altermanni mänguga, kes avardas Hamleti sisemise konflikti ka vastuolule teda ümbritseva välisilmaga".[2] Tuleb vist järele anda nendele, kes on avaldanud arvamist, et asjale oleks kasuks tulnud kui Altermann haaranuks enda kätte kogu režii. See

---

1) E. H(ubel), Shakespeare'i "Hamlet", "Tallinna Teataja" nr. 194, 27.VIII(9.IX) 1913. a.

2) K. Kask, Shakespeare..., lk. 37.

andnuks talle võimaluse allutada oma kontseptsioonile kogu etenduse ning vältida vähemalt osaliselt tekkinud ebakõla, mis kergesti võis olla ja kahtlemata ka oli üheks segaste arusaamade tekitajaks.

Üheks põhjuseks, mis kriitikuid Altermanni Hamleti puhul desorienteeris, peab K. Kask selle võrdlemist kuulsa, saksa näitleja Moissi omaga. Seejuures leidis mõlema lähedus fikseerimist kui lihtne tõsiasi, mille üksikasjad aga jäeti analüüsimata.

Altermann oli Saksamaal viibides Moissi Hamletit näinud ning selle mõjusid tema osakäsitlusele A. Lauteri arvates ei saa eitada. Samal ajal ei jäta ta aga rõhutamata, et "Altermann oli selleks küllalt tugev kunstnik ja isiksus, et valada Hamleti kehastusse väga suurel määral ka oma isiklikku arusaamist ja suhtumist."[1] Moissile omane peen, ergas tundelisus oli isikupärane ka Altermannile ning osutus üheks jooneks, mis lähendas tema Hamletit Moissi omale. Ka kasutas Altermann ilmselt Moissi põhilist tõlgitsust, mis lähtus noore taani printsi "maailmavalu" kontseptsioonist. Erinev oli aga mõlema suhtumine ümbritsevasse keskkonda. Moissi jäi siin passiivseks, nukraks ja kannatavaks arutlejaks. Altermannis Hamletis põimusid ja täiendasid teineteist kontrastidena lüüriline, unistav nooruk ja tulise kirega otsiv ning juurdlev teoinimene. Talle oli omane mõtete, heitluste ja tahte tulisus, suurem aktiivsus ning koguni mõningane võitlusvalmidus, mis lämbus alles siis kui viimne ideaal ja usk inimesse lõplikult

---

1) A. Lauter, Theodor Altermann, lk. 236.

hävines hiirelõksustseeni purustavate hammasrataste vahel.

Tunduvaid erinevusi oli ka mõlema näitleja välises osakäsitluses. Kui Moissi juures oli tunda ekspressionistlikku teatraalsust, püsis Altermann siin rangelt realistliku osakäsitluse piirides. Ka kasutas Moissi palju puhthäälelisi kõlaeffekte, milleks Altermannil, kelle haigus end tollal juba tugevasti tunda hakkas andma, võimalusi ei olnud. Seetõttu etendasid tema juures eriti olulist osa hoolikalt, detailselt läbitöötatud paus, žest, liikumine ja väljendusrikas miimika.[1)]

Esimese suure ja loova ülesandena pärast Saksamaalt saabumist oli Hamlet Altermannile omamoodi aruandeks ja kokkuvõtteks välismaal tehtud tööst. Tulemus näitas, et ta oli kunstnikuna kasvanud ja mehistunud, tõsisemaks, mõõdukamaks ning järjekindlamaks muutunud. Eriti tuleb alla kriipsutada seda, et intellektuaalne lähenemine näidendi kirjanduslikule materjalile, mis varem oli üsna juhuslik ja peamiselt intuitiivse iseloomuga ning põhjustas sageli kujude hõredat skemaatilisust, oli tema loomingulises protsessis hakanud ilmselt omandama märksa olulisemat kohta. Hoolimata mõningaist mõjudest polnud Hamlet kopeering. Selle erijooned olid küllaldased, et olla isikupärane, kordumatu looming - kirglike otsingute tulemus, mis jatkusid ja toimusid veel ka "Hamleti" proovide käigus. Luua Hamletist filosoofiline, kindla kontseptsiooni alusel seisev kuju, ületada Lääne-Euroopas moesolev Hamleti abstraktpsühholoogiline tõlgitsus ning panna rõhutades kõlama suure kirjaniku humanismi-idee - see polnud ega saanud

---

1) K. Kask, Shakespeare..., lk. 35.

olla enam ainuüksi talendi, vaistu ega lihtsalt emotsionaalse haaravuse tulemus. Hamleti käitumise ja mõtete sügavate keerdkäikude allutamine ühisele sihitaotlusele sai võimalikuks seal, kus talent ja intuitsioon ühinesid analüüsi ning kuju seesmise tõe mõistuslike otsingutega. Vaielda Altermanni tõlgitsuse vastu - see on maitse ning vaidleja enda filosoofilise ellusuhtumise küsimus. Näitlejaloomingu kunstilistest normidest lähtudes tuleb aga nõustuda nendega kes väidavad, et Altermanni Hamlet - "see oli suure näitleja suurteos".[1)]

Tundes end rambivalguses tugevamana kui kunagi varem, sukeldus Altermann töösse kogu oma noore, põleva kunstnikusüdame leegiga. Paralleelselt 24. augustil esietendunud "Hamletiga" valmistas ta lavastajana ette C. R. Jakobsoni "Arturi ja Anna", mis tuli välja "Estonia" avapidustuste teise lavastusena ning milles Altermann ise esines Arturina. Mõne nädala pärast, 19. septembril järgnes sellele Leonid Andrejevi näidend "Meie elu päevad" Altermanniga üliõpilase Gluhhovtsevi osas. 17. oktoobril aga esietendus Eduard Vilde suurt sensatsiooni sünnitanud "Tabamata ime", milles Altermannil tuli kanda korraga kaht vastutavat rolli - olla lavastaja ja kehastada samaaegselt peaosalist Leo Saalepit.

"Tabamata ime" oli kirjaniku esiknäidend ja kujutas endast teravat kriitikat eesti tõusikkodanluse arvel, kes sellal parajasti iga hinna eest püüdis omale hankida Lääne-Euroopa kodanliku maailma tunnustust. Kuna aga vahendid selle eesmärgi teostamiseks [illegible] materiaalse jõu puudumise tõttu olid üpris nõrgad, kippus nimetatud aktsioon sageli võtma üsna

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 14.

drastilisi vorme ning tikkus mõnigi kord ohtlikult sarnanema lihtsalt alandlikule kummardusele suure ja võimsa vanema venna autoriteedi ees. See küsimus oli eesti tõusikkodanlusele "Achillese kannaks" ning sinna suunas kirjanik oma sule "otsetabamuse". Süžeeks oli valitud intriig haige kunstniku ümber, kelles seltskond näeb üht loodetavat abinõu oma sihtide teostamisel. "Nimetab lääne maailm teid, suguvend Saalep, siis nimetab ta ka meid"[1], ütleb talle üks näidendi tegelasi. Nähes ja tunnetades, et ta ei suuda tabada kunsti tõelist "imet" ja langeb välja geeniuste ausast konkurentsist, hukkub peategelane lõppeks psüühilise kokkuvarisemise tagajärjel.

Juba ilmumisel sai näidend ebameeldivalt puudutatud kodanliku seltskonna ladviku poolt energilise vastuseisu osaliseks. Selle ümber tekkisid komplikatsioonid ja vaidlused Eesti Kirjanduse Seltsi näidenditevõistluse auhinnatoimkonnas ning poleemika ulatus ka ajalehtede veergudele. Selle käigus püüti näidendit vastaste leerist igati maha materdada ning idealiseeriti teatrit kui kunstitemplit, mis peab seisma erapooletuil positsioonidel. "Tendentslikule" "Tabamata imele" seati vastu ja eeskujuks Kitzbergi "Libahunti", selle "muinsusluulelise laadiga". Peegelpilt oli kirjaniku poolt valgustatud ilmselt nii õigest suunast, et osa seltskonnategelasi end hellast kohast puudutatuna tundes hakkas levitama jutte nagu oleks Vilde mõnes kujus püüdnud kujutada konkreetseid isikuid. Küll avaldas kirjanik sellele vastuseletuse, kuid asi läks siiski niikaugele, et "Estonia" seltsi juhatus, mille

---

1) E. Vilde, Tabamata ime, "Näidendid", R. K. Ilukirjandus ja Kunst, Tallinn, 1947. a., lk. 37.

liikmed end ise samuti üsna ebamugavalt tundsid, näidendi uue teatri hoone avamispidustuste kavast maha kustutas ja igaks juhuks "süütuma" "Arturi ja Annaga" asendas.

Esietenduse eel avaldas "Päevaleht" informatsioonilise teadaande näidendi lühikese karakteristikaga, mille järele see koosnevat kahest motiivist - seltskonnakomöödiast ning kunstniku saatusedraamast. Etenduses olevat rõhk asetatud kavatsuse kohaselt viimasele, nii et "koomikasse sattuv ühiskond" andvat sellele vaid vajaliku raami ja tausta.[1)]

Esietendus ise lõhkes pommina, põhjustas ulatusliku ja palju kõne ainet sünnitanud seltskondliku skandaali ning pikaaegse järellainetuse. Kas nüüd inspireerituna kodanluse enda poolt levitatud kuulujuttudest prototüüpide kohta või küsimuse aktuaalsusest, kuid peaaegu kogu "Tabamata ime" "koomikasse sattuv ühiskond" ilmus lavale grimmis, kostüümides, parukais ja käitumises, mis ei lasknud hetkegi kahelda, et siin tõepoolest oli kasutatud konkreetseid eeskujusid kohaliku eesti juhtiva kodanliku seltskonna hulgast. Võib arvata, mis sündis saalis kui elumehest doktor Vaigu osas esinev Paul Pinna ilmus lavale ei kellegi muu kui "Estonia" juhatuse liikme dr. Juhan Luiga kuju, žesti ja miimikaga ning kinnitas veelkord oma hiilgavat imitaatoritalenti. Leo Saalepi töösturist kälimees meenutas tuntud telliskivivabrikanti ja Lilli Ellert - Netty Pinna kehastuses - sarnanes välimuselt ühe heliloo ja abikaasale. Maalikunstnik Magnus Kulli osas esinenud Aleksander Trilljärv kandis Ants Laikmaa habet, punast lipsu ning

---

1) "Päevaleht" nr. 238, 17.X(30.X) 1913. a.

matkis püüdlikult viimase iseloomulikku, hoogsat kõnnakut.

Skandaal võttis avaliku vormi "Päevalehe" veergudel. Kuigi Magnus Kull pole näidendis mingil määral negatiivne tegelane, tundis end millegi pärast eriti puudutatuna Ants Laikmaa. Hoolimata sellest, et ta ise etendusel ei viibinud ega seetõttu ka õieti ei teadnud kui palju tema "märkisid sinna kokku saadi"[1], avaldas ta "Päevalehes" marulise protestikirja. Ta nimetas "Tabamata ime" tegelasi "moraalilisteks kaabakateks", süüdistas "Estonia" teatrit "palaganis" ja "turutantsus" ning nõudis lõpuks: "Niisugusesse tsirkusesse ei taha aga ka mina enam sisse astuda, niikaua kui "Estonia" direktoorium avalikult ei ole seletanud, mis otstarbel ta niisuguse skandaali toime on pannud ja kindlustust ei paku, et seda edaspidi enam ette ei tule".[2] Analoogilise, kuigi kaugeltki mitte nii värvika protestiga esines "Päevalehe" veergudel mõni päev varem ka "Estonia" seltsi juhatuse liige Jaan Linnamägi, kes avaldas ühtlasi pahameelt selle üle, et näitlejad sel etendusel loobudes tavalisest keelepruugist asetasid teksti rääkides võõrsõnade rõhud esimesele silbile. Ta kirjutab, et "... niisuguste tuttavate, kohalikkude elanikkude karikaturide Vilde nimel näitelavale toomise ja keele vägivaldse rikkumise vastu peab tugevaste protesteerima".[3]

---

1) H. Laipmann (A. Laikmaa), Küsimine uuele "Estoniale", "Päevaleht" nr. 243, 23.X(5.XI) 1913. a.

2) ibidem.

3) "Päevaleht" nr. 239, 18.X(31.X) 1913. a.

Vastates Jaan Linnamäele samas "Päevalehe" numbris, milles oli avaldatud Ants Laikmaa kiri, kirjutas Altermann seltskonnategelaste lavaletoomise kohta, et see "suures ilmas kaugeltki uudiseks ei ole"[1] ja et kellelgi ei tulevat seal mõttessegi sel puhul protesti avaldada. Saksamaal näiteks olevat ta vene tsaari, Inglise kuninga ja keiser Vilhelmi enese koopiaid näinud ning vene publikule polevat kadunud peaminister Stolõpinigi elegantne kuju ja hoolega soetud habe teatrilaval kaugeltki mitte tundmata. Võõrsõnade uudset ehk nagu ta ütleb: "eestilaadilist" rõhutamist peab Altermann vastuses õigeks sellepärast, et see olevat "... meie keele iseloomule enam päri".[2] Argumendina esitas ta fakti, et selliste üldkasutatavate sõnade nagu "kóntsert" ja "télefon" puhul on igapäevases kõnekeeles rõhu ümberpaigutamine esimesele silbile juba toimunud. "Kui naeruväärt loogikata", kirjutas ta, "... on näituseks sõnade rõhud lauses: "ma tulen kóntserdilt ja lähen teátrisse..." Miks ei või génialne, órkester, úniversität, kónservatorium, fúturist jne. tarvitada."[3] Tekkinud võõrastust püüdis Altermann põhjendada sellega, et uuendus tuli liig järsku ja ootamata kuid väitis samas et "... näitelava peab sarnastes reformides eel sammuma ja ta võib seda ainult järsku, ühel õhtul toime panna."[4] Ta juhtis tähelepanu

---

1) "Päevaleht" nr. 243, 23.X (5.XI) 1913. a.

2) ibidem.

3) ibidem.

4) ibidem.

sellele, et ka Vilde ise esines "Tabamata imes" teataval määral keelereformaatorina, kujundades ümber vanu, iganenud sõnavorme. See olnud ka Altermannile stiimuliks oma mõtte rakendamisel.

Vastust Ants Laikmaa vabandusenõudmisele Altermanni poolt ei järgnenud. Selle tulemuseks oli, et "Päevaleht" sulges kuuks ajaks oma veerud kõigele, mis puudutas "Estoniat". Teatri juhatuse käsul ja korraldusel keelati tuntud seltskonnategelaste imiteerimine näitlejate poolt. "Tabamata imest" sai selle tagajärjel isikuvaraama, mille taustaks oli tavaline seltskonnakomöödia. Kuna ühiskonnakriitilist ja satiirilist teravust kandis lavastuses väline võte, kaotas etendus selle kõrvaldamisel löövuse ning Saalepi traagikal polnud enam vajalikku selgust ega õigustust. Ometi oli "Tabamata ime" "tabamus" saavutanud estoonlaste kaasabil tolleaegsete võimaluste maksimumi. Kärarikka reageerimisega otsesele torkele oli nn. seltskond ise suurepäraselt täiendanud seda pilti, mille temast oli loonud Eduard Vilde. Hugo Raudsepp konstateeris "... kuidas nimekad ühiskondliku positsiooniga tegelased polnud võimelised kujutlema, et nemad ka kuidagi võiksid olla koomilised. Sellest siis kodanliku paremiku suur nõudmine positiivsete kujude järele kirjanduses. Ja kabuhirm kriitilise realismi ees."[1] Estoonlased eesotsas Altermanniga olid aga näidanud, et nad suurepäraselt mõistsid "Tabamata ime" tuuma.

Sellest hoolimata, et ka Altermanni "keelereform" ei kinnitanud kanda eesti keele arenguloos, on mõlemad faktid äärmiselt iseloomustavad sellele Altermannile, kes oli naasnud kodumaale "... põues mässukavad kõik endine ümber paisata,

---

1) H. Raudsepp, Altermanni tulek uude Estoniasse, "Theodor Altermann", lk. 54-55.

horisondid u u e ees lahti ja laiali käristada."[1] Otsingud uute teede ning võimaluste leidmiseks olid saanud t e a d l i k u k s sihiks, millele ta ilmselt kavatses rajada oma kunstnikuelu tulevased perspektiivid. Mis sellest, et temperament ja innukus kippusid ikka veel mõnikord ületama mõistuslike kaalutluste piire; mis sellest, et mõne katsetuse tulemused osutusid valeks ning tulid seekord kõrvale heita - tagatiseks talent, terav mõistus ja pilk, määratu tahe, loominguline rahutus ja rahulolematus, teadmistepaunas tagavaraks praktiline kogemus ning välismaal nähtu-kuuldu, nii tormas ta perspektiivide poole ainsa sooviga vallutada kõrgusi, jätta selja taha ja maha kõik, mis oli tema arvates iganenud ning vana. Näib nagu oleks ta ise võtnud kokku oma olemuse ja püüdlused lausesse, millega lõpetas vastuse Jaan Linnamäele keeleküsimuses: "Ja kui see 19. aastasajale ei meeldi, ei või parata, 20. aastasada nõuab uut, püüab täiuse poole!"[2]

Ja Altermann ise "Tabamata ime" peaosalise Leo Saalepina?

"Tema sügavkahvatust näost vaatavad välja aukuvajunud silmad roidunult uneleva ilmega, kuna tema välispidise aeglase närvluse järsk-teravad nõksatused üles tikuvad."[3] See näidendi autori remark on parimaks kirjelduseks Altermann-Saalepi väli-

---

1) E. Villmer, Meele tuletades, "Theodor Altermann", lk. 48.

2) "Päevaleht" nr. 243, 23.X (5.XI) 1913. a. (T. Altermanni vastus J. Linnamäele).

3) E. Vilde, "Tabamata ime", "Näidendid", R. K. "Ilukirjandus ja kunst", Tallinn 1947. a., lk. 29.

muse kohta, millele kahin hääles lisas teatava annuse haiglast salapärasust. Ka näitlejana nägi ja kujutas Altermann Saalepis eelkõige h a i g e t kunstnikku. Juba esimeses etteastes, tõstes sageli kätt pealaele nagu tunneks ta seal mingit alalist survet, rõhutas Altermann alguse kohta võibolla liiga tugevasti osa patoloogilist külge - Saalepi närvikava häireid. Teisest küljest aga pani ta sellega Ants Lauteri arvates vaataja kohe oma kangelase saatusele valvsalt kaasa elama ning tema pärast kartma.[1] Ja see, mis sundis ärevust tundma, mille aimuses näitleja publikut hoidis, saabuski lõpp-stseenis. Kui ta pead veidi viltu kiskudes väriseva käega vasakult kulmult kuljuseid otsis, hetkeks kuulatama jäi ja äkki nagu mingile arusaamisele jõudes ettepoole astus - vakatas teatrisaal stseeni haarava emotsionaalsuse tunnetuses. Ja siis kui sellesse otse tajutavasse, pingsalt ootavasse tardumusse lõikasid vapustavalt, üdini tungides Saalepi lõpusõnad: "kõlisevad! - - - kõlisevad - - - Narrikuljused kõlisevad!" oli saabunud üks nendest suurtest hetkedest, mil vaataja ei näe enam teatrit vaid haarab endasse iga närviga tõelise elu ehtsat, kuuma hingust.

Altermanni silmapaistvamate ja ulatuslikumate näitlejasaavutuste nimekirja hooajal 1913/1914 võib jatkata prohvetliku, otsekui kõrgustes hõljuva kellavalaja Heinrichiga Gerhart Hauptmanni muinasjutulis-allegoorilises "Põhjavajunud kellas", elurõõmsa Leopoldiga A. L'Arronge laulumängus "Mu Leopold" ning Melzeriga Dregely vallatus naljamängus "Hästiõmmeldud sabakuub". Viimases mängis Altermann rätsepapoissi, keda hiilgav karjäär tõstab ministritoolile. Ent iga esietendus, iga päev

---

1) A. Lauter, Theodor Altermann, lk.237.

viis noort, alles nüüd oma jõudu teadlikult tunnetavat kunstnikku lähemale kokkuvarisemisele. Haigus jatkas surmavat hävitustööd ning kui rääkisime Leo Saalepi välimuse täpsest vastavusest autori kujutlusele, oli selles vooruses juba suur tükk kurba paratamatust - haiget Altermanni ennast. Suuri raskusi oli häälega mis väsis ja kippus katkema. Tahtes parandada oma diktsioonivigu ja õppides Saksamaal kõnetehnikat, püüdis Altermann eesti keelele kohandada saksa näitlejate tolleaegset kõnemaneeri. Sakslased rääkisid teksti väga pingutatud huulte ja paljastatud hammastega, forsseerides sõnade lõppkaashäälikuid. Altermanni kõnele andis see võte küll laitmatu selguse, tegi aga samal ajal eesti keele hääldamise teravaks, hääle kõlaliselt kitsaks ja isegi guturaalseks, mida omalt poolt soodustas veel ka haige hääleorgan. Eriti raskeiks muutusid Altermannile proovid, milliseid ta alati püüdis teha täie närviga, lubamata omale markeerimist. Kurnavaid kordamisi, mis olid sagedased ja vajalikud noorte ja kogenematute partnerite puhul, kasutas ta jõudu säästmata uuteks otsinguteks ja katsetusteks. Juba 1913. a. sügisel alustades Hamleti proove palus ta nädal aega hiljem Jungholzilt vabandust - ei saavat proovida täie jõuga, kuna hääl olevat veidi väsinud. Altermann jatkas proovi poole häälega kuni temperament ja elamus teda uuesti üles kihutasid. Laialt ja võimsalt paiskus siis ta sisemine jõud - hääl aga murdus ja sageli langes ta käega lüües nukralt kokku ja lõpetas proovi poolsosinal. Lõpliku hoobi andis talle "Hamleti" proovide ajal tehtud lõbus väljasõit Nõmme restorani, kus agarate Bacchuse kummardajate seltsis peeti pidu kuni hommikuni. Lahtise luugiga lakast kuhu Altermann lõpuks oli magama heitnud, tuli ta hommikul alla täiesti häältetuna. Ülemeelik

kunstnik kirjutas selle muidugi külmetuse arvele ja tõotas algaval "Hamleti" proovil üllatada kolleege vembuga - hääletu Hamletiga. Proov toimus ja vemp õnnestus, täies ulatuses ei taastunud Altermanni hääl aga enam kunagi.

Kurbmängu viimane vaatus oli alanud.

Eesriie avanes seekord ainult selleks, et lasta seda mängida traagilise lõpuni.

1914. a. veebruaris laulis Altermann-näitleja oma suure luigelaulu Piibelehena Eduard Vilde komöödias "Pisuhänd".

Inspireeritud "Tabamata ime" ümber Eesti Kirjanduse Seltsi auhindamiskomisjonis puhkenud poleemikast, kujutas "Pisuhänd" endast komöödiat "satiiriliste juttidega intelligentsi õhkkonnast".[1] Võttes selles "vaatluse alla" kodanliku maailma mõningad "üldjooned" - omakasu, egoismi ja variserlikkuse kujul, naeris autor nende kõrval välja eesti kodanliku intelligentsi konservatiivsema ja alalhoidlikuma tiiva kirjanduslikku maitset, mis ühelt poolt soovitas kirjanikel otsida rahvuslikku omapära külatarest ja aganikust ning teiselt poolt propageeris "muinsusluulelist" temaatikat, mis pidavat "... rahva psüühi selgitama, nimelt selle painajaliku, salapärastest võimudest piiratud ja luuleliku ebausuga põimitud külge."[2]

Komöödia kõige värvikamateks ja lopsakamateks kujudeks

---

1) Tsitaat E. Vildelt. Tsiteeritud F. Tuglase järelsõna kaudu väljaandele: E. Vilde, „Näidendid", R. K. Ilukirjandus ja Kunst , Tallinn 1947. a., lk. 316.

2) E. Vilde, Pisuhänd, "Näidendid", R. K. Ilukirjandus ja Kunst, Tallinn 1947. a., lk. 164.

on rahaahne, vaimsetesse huvidesse tõusikkodanlase üleoleva põlgusega suhtuv Vestmann ning kirjanik Piibeleht, kelle algselt muretust veidrik-boheemlikust olemusest koorub tegevuse käigus duellis Vestmanniga üsna kaval ning "kriukaline" ärimees, kes oma tulevase äiapapa osava ja kaval-naiivse manöövriga üle trumpab, relvituks teeb ja kapituleerumisele sunnib.

"Estonia" oli selleks duelliks välja pannud oma raske-kahurväe - Pinna ja Altermanni, kelle vaheliste kokkupõrgete mahendaja ja pehmendaja ülesanne langes Erna Villmeri hapra Laura õlgadele.

Altermanni lähtekohaks Piibelehe loomisel sai see, et Laura teda nimetab öökulliks. "Läbipääsmatu pimeduse taga täiesti suletud ringis, ei millegi muuga oma olemasolust märku andev kui oma suurte, pärani lahti, rahulikkude, nagu fosforina pimedusest hõõguvate silmadega... tõeline öökull"[1] - selline oli Altermanni Piibeleht etenduse algul. Maailm, kuhu ta oli sattunud Sanderi kodus oli talle võõras ja mõistmatu. "Öökull oli sattunud korraga oma maailmast, sügava metsa mahedast hämarusest rohuaeda kus igal sammul oli märgata, et puud ja põõsad ei kasvanud nii nagu nad tahtsid, vaid kus neid sunniti kasvama ja vorme võtma nagu see mingile võõrale just nägus ja kasulik näis".[2] See sundis ettevaatusele ja enesekaitsele. Siit tulenes tema hoiak Sanderi vastu mis oli konstateeriv, põlglikult tõrjuv, pisut sapise alatooniga. Muutuse sellesse tõi alles Laura esmakordne ilmumine, mil Piibelehe kinnises olekus hakkasid

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 18.

2) ibidem.

helisema esimesed vaevaltmärgatavad hellitavad ja avameelselt humoorikad noodid. Need süvenesid pikkamööda kuni esimese naeratuseni vaatuse lõpul millega ta saatis fraasi "temäl saab ehk mõni ehitus terminiks valmis."

Teises vaatuses tundis "salapärane öökull" end uues ümbruses juba märksa vabamalt. Suhtumine Sanderisse muutus enesekindlamaks, lahtisemaks. Tema torgete rahulik, üleolevalt muigav toon reetis, et ta hindas Sanderit viletsaks ja kohati isegi haletsemist väärivaks vastaseks. Seepärast kõlas tema lahkumisfraasis "Adieu, Sandri - tervisi abikaasale", pisut valuline alatoon - kahju- ja haletsustunne lõplikult relvituks löödud vaenlase pärast.[1)]

Hoopis erinevad olid need noodid, mida Altermanni Piibeleht kasutas vana Vestmanni vastu. Võitluses selle suure ja kavala kalaga tuli rakendada palju mitmekesisemaid ja kaudsemaid teid kui Sanderi vastu, sest - „tolle man pole ilma osava vahemeheta midagi ära tettä". Kogu selle võteteskaala, mida Piibeleht kasutas suhtlemises Vestmanniga etenduse kestel, kontsentreeris Altermann kokku lõpuduelli. Ta pani siin mängu pisut naiivse koloriidiga kelmika kavaluse ning paigutas selle sekka "... tõsist kuulatamist, omaette kiiret kalkuleerimist, vahel nagu enda sundimist pikemaks pinnimiseks, vastaselt viimase väljatoomiseks, et kogu stseen neil Pinnaga otse sillerdas ja õhetas lugematuis värves".[2)]

Eesti varasemas teatrialases kirjanduses on tehtud kordu-

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 18.

2) Samas.

vaid katseid võrrelda omavahel peaasjalikult kolme Piibelehte - Theodor Altermanni, Leopold Hansenit ja Hugo Lauri ning nähtud vaeva vaagimisega, milline nurk selles "suures kolmikus" oli kõige õigemal kohal. Selline lähenemine asjale on aga ilmselt ühekülgne. Igaüks nendest lõi omapärase ja kordumatu Piibelehe vastavalt oma arusaamale ja loomingulisele individualiteedile. Kui Leopold Hanseni ja Hugo Lauri puhul võib rääkida esimese maamehelikust lopsakusest ning teise stoilisest rahust, tuleb Altermanni juures märkida tema "linlikkust", intelligentsi, peent nüansirikkust ning ekstravagantsust, mis rõhutatuna haiglasest välimusest ja kahisevast häälekõlast andis tema Piibelehele teatava salapärasuse varjundi. Ka paistis silma Altermanni oskus end pidevalt ja kindlalt "osas hoides" leida selgesti ja väga teravalt eritletavaid suhtevärvinguid igale lavalisele kaaskujule.

1914. a. suvel tegi Altermann "Estoniaga" kaasa oma viimase ringreisi mööda Eestit Melzerina "Hästiõmmeldud sabakuues", Piibelehena "Pisuhännas" ja Gluhovtsevina "Meie elu päevades". Tingimused, milledes peaaegu igal õhtul tuli maha mängida suur osa, osutusid aga Altermannile eriti raskeiks ning etenduste lõpul tuli sagedasti ette hääle katkemist.

Sama aasta sügisel, 14. novembril 1914. a. seisis Altermann-näitleja viimast korda laval. Ants Lauter on sellest etendusest andnud järgmise haarava kirjelduse: "Altermann mängis Piibelehte. Hädavaevu kuuldavalt, poolsosinal. Publik teadis, kuidas on lood ta lemmikuga. Piibelehe iga sõna püüti nagu päikesekiirt talvel. Altermann kõneles aeglaselt, kuid piinliku puhtusega artikuleerides. Publik naeris kummalist naeru. Piibelehe naljale kostis saalis kohav rõkatus, mis aga alati katkes kuidagi järsku

ja ebaloomulikult. Altermannilt kardeti kaotada ainsatki häälikut. Altermannil tarvitses teha vaid kõige pisem muutus ilmes või liigutusis, et rõkkav naer saalis muutuks murdsekundi jooksul surmavaikuseks. Nii ei ole veel kunagi ega kuski näinud näitlejat valitsemas publiku üle. See oli mingi üliinimlik sugestiivsus, millega Altermann andis siis oma osa. Ta ei saanud nüansseerida häälega. Ta pani lugematuis registreis helisema oma keha ja ilme. See kõlab uskumatult, aga seistes laval Sanderina, arvasin mitu korda kuulvat Altermanni žesti ja pilgu k õ l a".[1]

Kokkuvõtted Hamleti osast lasksid aimata ja tunda uut joont Altermanni loomingus, mis viitas eelkõige mõistusliku elemendi süvenemisele tema tööprotsessis. Kogu tema hilisem looming osutub selle järelduse õigsuse parimaks kinnitajaks. Muutunud oli kogu suhtumine töösse, mis oli nüüd ühtlaselt sügav ja põhjalik kõikides detailides. Loobudes "küll õhtul tuleb" printsiibist, ei läinud ta kunagi proovidele ilma põhjaliku ettevalmistuseta. Proovid ise kujunesid tal aga pidevaks katsetuste reaks. Ta otsis ja oli õnnelik kui tundis et tabas selle tulemusena "ime" - saavutas tunnetuse, et kujutatav kangelane on saanud temaks eneseks. Proovidel ei lubanud Altermann endale markeerimist ega sallinud seda ka teiste juures kui istus näitejuhi kohal. Altermanni suurest ja arenenud kohusetundest kõneleb ka fakt, et vastupidiselt "Estonia" "tippude" tavaks kujunenud "praktikale" olid tal osad alati enam-vähem peas, mis lubas teda Hamleti ja Heinrichi puhul G. Hauptmanni "Põhjavajunud kellas" teha katset etteütlejast

---

1) A. Lauter, Tagasi mõeldes, lk. 20.

loobumiseks. Ta polnud näitleja, kes etteastele "hüppab" lavataguse anekdoodi meeleolus, vaid pidas suuremate ja vastutavamate ülesannete puhul vajalikuks eelkeskendamist ning hingelist hoovõttu. Nii näiteks eemaldus ta "Tabamata ime" lõppstseeni eel alati kaugemasse lavanurka ja kuulas sealt, kuidas lavalviibivad tegelased reageerisid Saalepi mängule. Sedamööda mida lähenes tema etteaste, tõmbus ta pea veidi viltu ning näole ja silmadesse ilmus valuliselt kuulatav ilme. Kui siis lõppeks saabus lavaleastumise hetk, oli Altermanni Saalep selleks igati valmis.

Põhjalikkus ja uued iseloomulikud jooned tema tööprotsessis avaldusid ka selle välistes tulemustes - loodud osades. Eksimist kunstilise mõõdutunde vastu - pärandit vanast "Estoniast" esines tema mängus nüüd väga harva. Vähenes ühelt poolt küll põhjani tungivate ja vapustavate üksik-suurmomentide arv kuid kadusid samal ajal peaaegu täiesti "tühjad kohad" mis varasematel aastatel olid mõnikord andnud põhjust ette heita kuju ebaühtlust, hõredust ja skemaatilisust. Altermann oli taas otsingute teel. Kuid need otsingud mis aastail enne välismaale siirdumist sarnanesid pimeda kobavatele ja argadele sammudele olid nüüd allutatud kindlale, teadlikule eesmärgile - leida mõistusliku analüüsi abil loodava kuju keskne tuum. See oligi mis aitas paremini leida rõhud ning laskis jagada jõu võrdselt kogu etendusele. Enam ta ei "pimestanud" vaid "sõi ennast sisse" - pikkamööda, kuju seesmise loogika, selguse, ühtlase veenvuse ning sügavusega kõikides selle detailides. Arvustades Piibelehte on isegi Karl Menning tunnistanud, et "... näitleja mõistuse tööle osa kallal au peab andma".[1]

---

1) K. Menning, Ed. Vilde "Pisuhänd", "Päevaleht" nr. 204, 9.IX 1914. a.

B. Lindele näis, et mõistuslik konstrueerimine Altermanni lavaloomingus sel perioodil ajuti isegi pisut välja paistma kippus ning sellega üldist emotsionaalset mõjuvust kahandas.[1] Puhtakujulise praktiku juures, kes rajab oma teed läbi iseseisvate katsetuste labürindi on aga täiesti mõistetav, et selline printsipiaalse tähtsusega murrang loomingulises meetodis sisaldab konarusi, millised kaugeltki mitte alati pole kergesti ületatavad. Nii võis ka Altermanni puhul hetketi hakata domineerima see uus, millega ta veel polnud täiesti kodunenud ning mis antud momendil seisis tema loomingulise mõtte tulipunktis. Valdavalt aga ühendas Altermanni talent kuju intellektuaalse ja emotsionaalse külje kergelt, mahedalt ja temale loomupärase graatsia ning enesestmõistetava orgaanilisusega, säilitades samal ajal oma mängu välises vormis annuse "Estonia" üldiselt tuntud romantilis-teatraalsest mängustiilist.

Altermanni näitlejatöö ja selle iseloomulike joontega külgneb tihedalt tema innukas tegevus sõnakunstniku ja deklamaatorina. Võib julgesti väita, et meie estraadil on ta selle ala esimesi meistreid ja pioneere. Tol ajal levima hakanud Brahmi ja Stanislavski lihtsuse ja elulisuse nõue kajastus kaasaegses deklamatsioonikunstis värsi lugemises proosana. Altermann läks siin oma teed ja luges värsse äärmiselt lihtsalt, säilitades selle juures ometi rangelt värsimõõdu ja riimi. Žesti kasutas ta luuletuste esitamisel äärmiselt ökonoomselt, suunates pearõhu esituse tunnetuslikule küljele, mis omakorda rajanes materjali hoolikale analüüsile. Kasutades neid deklamatsioonikunsti komponente äärmise leidlikkuse

---

1) B. Linde, Theodor Altermann, lk. 41.

ning tabavusega, elustas ta luulekujundid otse konkreetse värvikusega. Armastades väga luulet, võis ta kodus deklameerida tundide kaupa Shakespeare'i, Bierbaumi, Schilleri ja Heine värsse. Eriti aga köitis teda Anna Haava luuletuste siiras, lihtne ning sügavalt inimlik sisu. Haava luule sai nagu ta ise ütles, tema "spetsialiteediks". Olenevalt materjalist dramatiseeris ta Haava luuletustest suured iseseisvad stseenid ~~oma~~ konkreetse tegevuse ning lõpuni välja kujundatud karakteritega. Selle poolest paistsid eriti silma "Ilmar ise" ning "Vanad ja noored". Paarist värsireast aitas, et nende episoodikeste tegelaste mõtte ja tunnetemaailma kuulajaile mõistetavaks teha. See oli kahe kunstniku - luuletaja ja näitleja mõlemapoolne teineteist vastastikku rikastav õnnelik "koostöö". Altermanni võimegi lugeda näitlejaks, kes Anna Haava loomingu kujul esimesena propageeris estraadilt eesti luulet. Ta tegi seda mitte üksnes Eestis vaid külastas deklamatsioonieettekannetega kahel korral (1911. a. ja 1913. a.) ka Peterburi eestlasi. 1913. a. 7. detsembril esitas ta sealse Eesti üliõpilaste seltsi peol peale Anna Haava luuletuste veel paar melodeklamatsiooni ning monoloogi "Hamletist". On teada, et ajavahemikul 1913-1914 esines Altermann ka eesti seltsis Moskvas. Jagades saadud muljeid Altermanni esimeselt esinemiselt Peterburis 1911. a. kirjutas Dr. P. Hellat, et see kuidas Altermann Haava väikesi värsikesi ette kandis "... oli midagi nii iseäralist, mida ma senini ühegi ettekandja ... suust kuulnud pole"[1]. Altermanni esitus "... kergitas terve elu, tõi

---

1) P. Hellat, Altermann ja tema kunst, "Peterburi Teataja" nr. 33, 30.IV 1911. a.

terve mineviku mälestuse. Tundsin end korraga küla väljal, nooremehe seltskonnas, nende hulgas, kes milgi korral sarnaseid sõnu, sarnaseid tundeid avaldanud olivad, nagu Altermanni suust praegu kuulsin. Seda pean iseäraliseks ainult Altermanni omanduseks".[1] Tema ettekandes olnud "... korraga kõik nii omane, nii vaba, nagu ei võikski ta teistsugune olla, nagu räägiks need keeled, need mõtted ja healed, mida Altermann kuuldavale toob iseenesest meiega".[2]

Anna Haava rahvapärase ja sügavalt rahvusliku karakteriga luule põhjalik ja omapärane tunnetamine, hiilgeosad Leo Saalepi ja Piibelehena lasevad Altermanni kunstnikupalge iseloomustusse tõmmata veel ühe olulise joone.

Kui vaatleme "Estonia" repertuaari kutselise teatri algaastail näeme, et selle vastukaaluks "Vanemuisele" peaaegu täiesti puuduvad eesti rahvusliku dramaturgia tooted, millede paremikku tollal esindasid Kitzbergi külaelu ja rahvalikke tüüpe kujutavad tugeva olustikulise elemendiga näidendid. "Estonia" mõlemale juhtivale näitlejale ja näitejuhile oli aga maainimene oma elu- ja mõttelaadiga kauge ja võõras. Analüüsisime ülal lähemalt neid põhjusi,miks Altermann ja Pinna omasid kerget vastuvõtlikkust saksa mõjudele mis said alguse juba nende lapsepõlvest. Hiljem tõmbas neid edasi sellel teel "Estonia" publiku põhimass - käesoleva sajandi alguse Tallinna saksik väikekodanlane kes vaatamata oma üsnagi "maa-

---

1) P. Hellat, Altermann ja tema kunst, "Peterburi Teataja" nr. 33, 30.IV 1911. a.

2) ibidem.

villasele" päritolule üle õla vaatas kõigele, mis tuli külast. Osaliselt tuleb estoonlaste hoidumist eesti algupärandist kirjutada võibolla ka selle arvele, et eesti talupojatüüp ja viimase kujutamine ei sobinud ei Pinna ega Altermanni näitlejanatuurile. Pinna jõudis selles konkreetselt veenduda siis kui ta kord hiljem tegi katset kujutada Mogri Märti, mis sai üldise eitava vastuvõtu osaliseks. Neid asjaolusid arvesse võttes on mõistetav, miks "Estonia" sümpatiseeris Lääne-Euroopa salongikomöödiale ja sellistele näidenditele mis käsitlesid üldpsühholoogilisi probleeme. Kriitikale andis aga see põhjust väiteks, et "Estonia" näitleja, kaasa arvatud ka Altermann, on rahvuse ning eriti meie oma rahvusliku omapära ja karakteri kujutamise suhtes absoluutne kosmopoliit.

Ent Altermanni kiindumine Anna Haava põhjamaiselt kargesse ja puhtasse luulesse aga näitas, et ta tegelikult suurepäraselt mõistis oma rahva hingeelu, tundeid ning rahvuslikku karakterit.

Huvi algupärase näitekirjanduse vastu suutis "Estonia" näitlejais ja ka Altermannis äratada alles Eduard Vilde, kes eestlase kujutamise dramaturgias tõi "parsilt ja aganikust" linnamiljöösse, intelligentsi ja kodanluse hulka. Vilde kangelaste tüübid, nende psühholoogiline kude ja tegutsemise keskkond oli estoonlastele tuttavam ja igati lähedane. Altermann tervitab Vildes esimest eesti näitekirjanikku ning põhjendab seda seisukohta kirjas autorile pärast "Tabamata ime" esietendust, et see oli "... esimene eesti näitemäng, millest... Õhtu-Euroopa kultura õhk vastu lehvis, esimene, mis... oma hingeelulise peensusega suurt mõju avaldas. See

Teie hingeelu tundmine, Teie keel ja sorav konversation... seadsivad ta kõrgemale kõigist senistest eesti algupärastest".[1] Kõike eelöeldut arvestades saab mõistetavaks, miks oma esimesed "eesti rahvusest" suurkujud Altermann lõi alles Vilde näidendites. Ometi on Vilde tegelased, nende hulgas Saalep ja eriti Piibeleht läbinisti rahvuslikud tüübid ja karakterid. Lisaks muule kõneleb Piibeleht põlisele põhjaeestlasest linlasele rasket murrakut mis nõudis Lõuna-Eestis kõneldava keele tundmist ning head keelevaistu. Tehes eelöeldust kokkuvõtte võime väita, et Altermanni looming oma olemuselt oli kõigest hoolimata sügavalt rahvuslik.

Kaotanud peaaegu täiesti hääle jäi Altermannil üle pöörata kogu tähelepanu tegevusele näitejuhina. Juba Saksamaal olles oli ta end selleks tööks kaunis põhjalikult ette valmistanud ning kaasaegsed teavad kõnelda, et tema märkmeteraamatud sisaldanud paljude seal nähtud lavastuste hoolikalt fikseeritud režiid. Tema peas valmisid plaanid kuidas teatrit edasi viia, selle senisesse tegevusse printsipiaalseid muudatusi tuua. Kuigi meieni pole säilinud õieti ühtki tema konkreetset mõtteavaldust teatri üldiste probleemide kohta, on ometi teada, et teater ja selle areng oli tollal kõikide tema mõtete keskpunktiks. H. Vellner kirjutab, et pikki tunde kestnud jalutuskäigud koos Altermanniga olid täidetud viimase poolt vestlustega teatrist. Nende käigus avaldanud Altermann mõtteid, mis olnud meie tolleaegse teatri oludes otse revo-

---

1) T. Altermann, kiri E. Vildele 29.X (11.XI) 1913. a. TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseum, F. Vilde 1 : 28.

lutsiooniliselt julged ja novaatorlikud.[1] A. Valdes aga märgib, et ta külastanud Altermanni kord pärast etendust teatri tagaruumides. Lühikese jutuajamise kestel väljendanud Altermann rahulolematust meie teatri suhtes ning rõhutanud, et see on veel kaugel kõrgest kunstilisest tasemest mis on Moskva Kunstiteatris ja paljudes välismaistes teatrites, millega tal olnud võimalus tutvuda. "Meie peame jõudma kõrgemale kunstilisele tasemele!" - see mõte läbis punase joonena kogu Altermanni vestlust[2]. Üldiselt on teada, et konkreetseks põhjaks millele Altermann rajas oma reformiplaanid oli unistus väikesest intiimsest teatrist, mida ta täielikult võinuks allutada oma kunstilistele taotlustele.

1914. a. suvel näis, et osa tema soovidest on käegakatsutavalt teostumas. "Estoniast" lahkusid mõlemad teised näitejuhid - Paul Pinna Venemaale, Karl Jungholz Pärnu "Endlasse". Kuulutades optimistlikult, et nüüd muutub teatris kõik uueks, asus Altermann üksi täitma nende kohustusi.

Ent aeg ja olud olid tema vastu. 1914. a. suvel puhkes I Maailmasõda. Kartes kahjumeid loobus selts teatri ülalpidamisest. Teatrimaja rekvireeriti sõjaväehaigla jaoks nii, et vabaks jäi ainult saal koos mõne väikese kõrvalruumiga. Näitlejad asusid "teatrit tegema" omal riisikol. Kartes ürituse kokkuvarisemist sõjaaja tingimustes osa neist lahkus ja otsis paremaid ning kindlamaid teenistusvõimalusi. Vähenes teatrikülastajate arv, koos sellega ka ühe lavastuse "vastupidavus".

---

1) H. Vellner, Theodor Altermann, "Vaba Maa" nr. 80(1889), 5. IV 1925. a.

2) A. Valdes, Kilde..., lk. 74.

Et teatrit kuidagi vee peal hoida tuli välja lasta uus esietendus peaaegu iga kahe nädala järel. Kogu selle määratu töö teostamine ja juhtimine lasus üha tõsisemaks muutuvast haigusest kurnatud Altermanni õlgadel. Arusaadavalt ei saanud nendes tingimustes olla juttugi uute printsiipide katsetamisest ja elluviimisest. Režii rajanes endiselt vabale improvisatsioonile ning oli õnn, et Altermann nagu varemgi oli selles suur meister. Põhitööks oli lavaplaani leidmine ja ülesehitamine fundusdekoratsiooni abil. Esimesel proovil võeti ülevaate saamiseks läbi kogu tükk. Järgmised toimusid vaatuste kaupa tagasivõtmistega. Viimases seisis proovi põhiline ülesanne - siin, otse selle käigus toimuski etenduse ülesehitamine. Tagasivõtmisi kasutas Altermann ikka uute ja uute psühholoogiliste detailide leidmiseks ning tema analüüsid üllatasid sageli oma sügavuse ning ootamatu tabavusega. Osalistelt nõudis ta juba proovidel jäägitut sisseelamist. "Püüdke! Analüüsige!" - see oli tema nõue näitlejaile mis proovidel sageli kõlas saalist lavale.

Seda suurt, erakordselt jõudukulutavat tööd tegi ja suutis ta antud tingimustes teha ainult seetõttu et oli ise näitleja. Suutmata enam kaasa teha põles viimane temas seda heledama leegiga. "Näis, et ta püüdis kaaslasi otse läbi immutada oma loomingu mahladega", kirjutab A. Lauter. "See oli kunstniku vaim, mis nagu küünal lõpuni põlenult enne kustumist sirutab endast veel viimse, kuid kõige heledama leegi. Selles leegis ta seisis proovidel oma juhtivate ees, kahvatupalgne, suuresilmne, juukselokid lendlemas üle kõrge lauba, iga sosistav seletus, iga ilme, iga selgitav žest ja hoiak täis omapäraseid, ainulaadseid visioone näidendi sellest või

teisest kujust, autori ideest ja näidendi õhkkonnast."[1]

Kõik see ei saanud jätta avaldamata soodustavat mõju haiguse arenemisele. "Estonia" arsti korduvatele soovitustele võtta puhkust lõi Altermann käega. Aasta lõpul sagenesid päevad, mil ta enam ei saanud tõusta voodist. Tahe ja noorus pidasid oma seekord lootusetut võitlust surmaga. Päev, mis Altermannile oli viimaseks teatris, saabus kurva paratamatusena. Ent ta jätkas tööd. Näitlejad käisid tema juures kodus ning vaevaltkuuldavalt sosistatud nõuannete järele tõid välja lavastuse lavastuse järel, ~~nüüd juba nädalaste vaheaegadega~~. Endise ahnusega jälgis Altermann teatrisündmusi ja probleeme väljaspool Eestit. On tehtud märkusi, et ta avaldanud nüüd väga intensiivset huvi ka vene teatri vastu. Paar nädalat enne surma hakkas ta mõtlema ravikuurile Soomes ning tegi ettevalmistusi sõiduks. Endiselt optimistlikuna lohutas ta kaaslasi ja tõotas, et kui tuleb tagasi tervena, muutub kõik uueks ja paremaks.

7. märtsil 1915. a. esietendus Altermanni viimane lavastus, milleks oli O. Wilde'i "Bunbury". Kaheksa päeva hiljem, 15. märtsil lõppes võitlus. Altermanni töölauale jäi lõpetamata režiiraamat – Max Halbe näidend "Noorus". Selle lehekülje äärtele on märgitud käigud ja lavaplaan värisevate, vaevaltmärgatavate joontega. Käsi ei jõudnud pliiatsit hoida ja see kukkus käest...

"Nooruse" režii viis lõpule Aleksander Trilljärv ja esietendus toimus 28. märtsil.

---

1) A. Lauter, Theodor Altermann, "Eesti Nõukogude Teater II", Tallinn 1956. a., lk. 240.

Altermann ise puhkas sellal juba Vana-Kaarli kalmistul, kuhu teda saadeti tohutu rahvahulga saatel 19. märtsil.

Otsides tema kunstnikupalge üht, kõige iseloomulikumat joont, kirjutas tema surma puhul Karl Menning: "Pilt, mis Altermannist meie mälestustes elama jääb on pilt noorusest. Niisugusest noorusest, mis meile enam igatsus ja unenägu on kui elusünnitus. Noorus täis naeru ja rõõmu, täis hoolimatust ja ülemeelikust, täis tuld ja kirge, mis nagu kevadene torm kaasa kisub. Kui Altermann näitelavale astus välkuvate silmadega, võidurõõmsa naeratusega, oma vastupanemata nooruse kindlusega, siis oli ta ennem juba võitja kui lahing veel alganud. Kohe olid algusest peale need nägemata sidemed näitelava ja pealtvaatajate vahel olemas, mis näitlejale nii väga tähtsad on ja mis tihti hulga võimist üles kaaluvad. Igaüks, kes Altermanni näinud, on seda mõju tunda saanud, sellele ei saanud ka vastu panna, kui arvustamine üles kerkis ja kõigega rahul ei suutnud olla".[1]

Ja Erna Villmer lisab: "... nii sama palju kui mäletatakse ta loomingut, just niisama palju käib jutte tema kõikevõitvast isiksusest. See isiksus vajas kaht erinevat voolusängi: ühes tormas elurõõmus boheemlane, purjed paisul suurmaailma allüüridest, silm säral avantüüriihast, suu naerul kõrgelainelisest optimismist; teises voolas tasa ja targu tõsine ja töökas puhastverd eesti maamees, asjalik, kaalutlev ja põhjalik ettevõtteis, pedantne läbiviimises, kare ja hoolimata enda vastu ja, olgugi nõudlik, kuid siiski soe ja osa-

---

1) K. Menning, Theodor Altermann, "Päevaleht" nr. 65, 21.III (3.IV) 1915. a.

võtlik teistele. Päeval virk ja eeskujulik kohusetäitja, täis indu ja püüdu, öösel - enam edev kui harras Backhose ja Erose kummardaja, kes armuihalevate südametega ülemeelikult mängles... Siis jälle päev täis tulevikukavatsusi, kogu teatri ja oma saatuse tõusule kihutusi".[1)]

See oli Altermann, nähtud läbi kolleegi, partneri ja lähedase sõbra pilgu.

Andeka ja teotahtelise isehakkajana oli ta oma pisut rohkem kui kümme aastat kestnud teatritöös peaasjalikult iseseisvate otsingute najal spontaanse loomingu juurest jõudnud intellektuaalse elemendi kui näitleja tööprotsessi ühe olulise komponendi tunnetamise ja tunnustamisele. Selles sisaldus tema teadliku kunstnikuelu tõeline algus. Seistes selle lähtel oli tal kõik, mida iganes näitleja võib endale soovida: talent ja populaarsus, huvi ja armastus, teotahe ja sarmikus, hea välimus, juurdlev mõistus, terav pilk ja tugevalt arenenud analüüsivõime, millele lisandus rikas kujutlusvõime ja avar, lennukas fantaasia.

Ta oli alles kahekümne üheksa aastane.

Ja just siis pidi eesriie sulguma viimast korda...

---

1) E. Villmer, op. cit., lk. 47.

THEODOR ALTERMANNI TEADAOLEVAD OSAD JA LAVASTUSED

Lavastused on tähistatud märgiga x)

Autor	Näidend	Esi-etendus	Osa
	1903. a.		
M. Gorki	"Põhjas"	21.09	Parun
Zoorman-Riegen	"Kaotatud au"	19.10	Leitnant
	1904. a.		
H. Sudermann	"Kodu"		Maks
	1905. a.		
	1906. a.		
M. Metsanurk	"Päikese tõusul"	3. 09	?
G. Kadelburg O. Blumenthal	"Valgehobu võõrastemajas"	14.09	Siedler
G. Hauptmann	"Elga"	21.09	Oginski
O. Mirbeau	"Kulla orjad"	19.10	Xavier Lecha
M. Nordau	"Doktor Kohn	7.12	Karl
	1907. a.		
S. Juškevitš	"Linnas"	1.03	Arn
G. Kadelburg	"Põrgu tee"	1.04	Bender
K. Schüler	"Prokurör Aleksander"	2.09	Otto Aleksander
H. Sudermann	"Au"	6.09	Kurt
x) K. Laufs	"Meeletu mõte"	12.09	Liiders
A. L'Arronge	"Mu Leopold"	21.09	Leopold
F. Beyerlein	"Pärast õhtupalvet"	3.10	Lauffer
x) R. Skovronnek	"Metsamajas"	10.10	Anton

1	2	3	4
O. Walther, L. Stein	"Härrad pojad"	21.10	Rudolph
C. R. Jakobson	"Artur ja Anna"	31.10	Artur
F. Karlson	"Vale"	10.11	Kaljuvald
G. Hervè	"Mamselle Nitouche"	28.11	Champeatreux
*) W. Jacoby	"Kui onu hullumajas käis"	1.10	
*) F. ja P. Schönthan	"Sabini naiste röövimine"		Emil
*) M. Dreyer	"Proovikandidaat"	5.12	Benefeldt
E. Chatrian	"Kirikuküla härrased"	12.12	Rankel
	1908. a.		
M. Halbe	"Voolus"	9.01	Jakob
*) M. Balutzky	"Poissmeeste klubis"	16.01	Alber
E. Pohl, A. Conrad	"Zonglöör"	23.01	Freihold
H. Anto	"Üle piiri"	30.01	Peeter
*) E. Wolzogen	"Valge leht"	6.02	Kurt
G. Hauptmann	"Voorimees Henschel"	13.02	Georg
*) F. Schönthan G. Kadelburg	"Kuulus naine"	20.02	Balmay
V. Sardou	"Madame Sans-Gene"	23.02	Neuperg
*) Meyer-Förster	"Vana Heidelberg"	8.03	Karl Heinrich
F. Schiller	"Röövlid"	14.03	Kosinski
*) F. Schönthan G. Kadelburg	"Senaatorihärra"	26.03	Mittelbach
M. Halbe	"Koduta"	29.03	Degenhardt
S. Jones	"Geiša"	2.04	Cunningham
*) M. Dreyer	"Seitsmeteistkümne-aastased"	26.04	Friedrich
K. Kraatz	"Abielu pöörises"	30.04	Ulrich

1	2	3	4
x) G. Moser	"Raamatukoguhoidja"	3.09	Lothar Macdonald
H. Bernstein	"Varas"	10.09	?
x) E. Brieux	"Punane mantel"	1.10	
x) Siraudin	"Kelle kübar see on?"	22.10	
x) E. Wildenbruch	"Rabensteini neitsi"	19.11	Bartolme Welser
	1909. a.		
x) J. Mändmets	"Ema"	21.01	
x) F. Schiller	"Õelus ja armastus"	28.01	Ferdinand
F. Flotow	"Alessandro Stradella" (ooper)	6.02	Malvolio
x) A. Feodorov	"Elunälg"	18.02	
x) O. Walther L. Stein	"Preili doktor"	11.03	
x) J. Liiv	"Liivimaa ordumeister"	15.04	
x) H. Ibsen	"Rahvavaenlane"	2.09	Haustadt
G. Freytag	"Ajakirjanikud"	9.09	?
P. Langmann	"Bartel Turaser"	23.09	Turaser
R. Voss	"Süüdi"	21.10	Karl Lehr
A. Dumas	"Kameeliadaam"	25.11	Armand Duval
L. Fall	"Lõbus talupoeg" (operett)		Husaarileitnant
	1910. a.		
x) H. Heijermans	"Seatsmes käsk"	13.01	Peeter Dobbe
A. Dinter	"Salakaubavedajad"	17.02	Francois Sperber
x) B. Shaw	"Kuradi koolipoiss"	7.04	
W. Shakespeare	"Othello"	1.09	Othello
H. Sudermann	"Soodoma hukatus"	15.09	Willy Janikov

1	2	3	4
G. Hauptmann	"Rose Bernd"	20.10	Streckmann
G. Wied	"2 x 2 = 5"	27.10	Paul Abel
H. Bahr	"Kontsert"	24.11	Dr. Jura
H. Ibsen	"Nora"	15.12	Dr. Rank
	1911. a.		
x) L. Fulda	"Salakuningas"	23.03	Peredur
L. Fulda	"Lollpea"	27.04	Justus Haeberlin
	1912. a. (Saksamaal)		
G. E. Lessing	"Minna von Barnhelm"	14.01	Vahtmeister Werner
	"Maailma kool"	7.09	Julius
A. Strindberg	"Isa"	17.09	Noja
A. Bisson	"Madam Bonivard"	7.10	Champeaux
	"Jänesekäpp"	20.10	I ametnik
	Hooaeg 1912/13 (Saksamaal)		
F. Schiller	"Wilhelm Tell"		Rudenz
O. Ernst	"Hans Frei"		Hans Frei
R. Auernheimer	"Häbitu"		?
	1913. a. („Estonias")		
W. Shakespeare	"Hamlet"	24.08	Hamlet
x) C. R. Jakobson	"Artur ja Anna"	25.08	Artur
x) L. Andrejev	"Meie elupäevad"	19.09	Gluhovtsev
x) E. Vilde	"Tabamata ime"	17.10	Leo Saalep
C. Dregely	"Hästiõmmeldud sabakuub"	7.11	Melzer
G. Hauptmann	"Põhjavajunud kell"	28.11	Heinrich

1	2	3	4
	1914. a.		
A. L'Arronge	"Mu Leopold"	9.01	Leopold
C. Rössler	"Viis frankfurtlast"	16.01	?
H. Ibsen	"Hedda Gabler"	30.01	Jörgen Tesmann
x)	"Ivan Sussanin" (Katkendid sõnala-vastuse kujul)	21.02	
x)	"Tagavaraväelase sõttaminek"	30.08	
x) G. Hauptmann	"Elga"	31.08	
x) G. Moser	"Raamatukoguhoidja"	17.09	
x) Zoormann-Riegen	"Kaotatud au"	20.09	
x) G. Okonkovski	"Kosjaturg"	1.10	
x) G. Malachov O. Elsner	"Naistetundja"	4.10	
x) E. Wildenbruch	"Lõoke"	11.10	
x) K. Folomejev	"Kuristik"	8.11	
x) R. Presber	"Venus Anadyomene"	22.11	
x) W. Jacoby	"Kui onu hullumajas käis"	29.11	
x) H. Nathansen	"Kõmuline sündmus"	6.12	
x) H. Vilho	"Haldjate kelmus" (lastemäidend)	30.12	
x)	"Tagakiusatud ilm-süütus"	31.12	
	1915. a.		
x) B. Björnson	"Noorpaar"	3.01	
x) G. Wied	"Lõpuarve"	3.01	
x) A. Ostrovski	"Süüta süüdlased"	10.01	
x) R. Johnson-Young	"Kuidas meest saab"	30.01	
x) Aspasia	"Kaotatud õigused"	11.02	
x) O. Wilde	"Bunbury"	7.03	

L õ p p s õ n a

Tehes kokkuvõtet Altermanni elust ja loomingust võib lõppeks tekkida küsimus: "Estonia" oli kodanluse üritus ning järgis oma tegevuses selle maitset, Altermann oli aga "Estonia" üheks juhtivaks jõuks. Mida on ta siis pärandanud meie kaasaegsele teatrile ja mille eest ta pälvib täna meie tähelepanu ja austust?

Võib arvata, et tolleaegse kodanliku kunstnikuna uskus ta end ise olevat kõrgemal ja sõltumatu igasugusest poliitilisest võitlusest, rääkimata klassivastuoludest, millede olemasolust tal vaevalt oli aimu. Ometi oli Altermann oma ajastu laps, selle vastuolude, võitluse ja maitsete produkt kelle maailmavaade ja suhtumine ümbrusse kujunes stiihiliselt selle keskkonna mõjul milles ta liikus ja oli liikunud juba lapsepõlves. Tema klassikuuluvus ei takistanud teda aga etendamast suurt osa eesti rahvusliku teatrikunsti ajaloos.

Eesti nõukogude teater, hakates 1940. a. kujundama oma aluseid rajas need meie teatri tollal 70-aastase ajaloo progressiivsele pärandile. Niisiis on meie kaasaegne teater kõikide nende teater, kes selle ehitamiseks on andnud oma positiivse panuse. Altermann oli üks selle hoone nurgakive - üks meie teatri suurimaist ja värvikamaist talentidest.

Ta oli ja on

- kutselise "Estonia" teatri üks tulihingelisemaid organiseerijaid, selle algpäevade näitejuht ja juhtiv näitleja, kes koos Paul Pinnaga aastaiks kujundas "Estonia" ereda ja teatraalselt romantilise mängulaadi.

- esimene eesti sõnakunstnik-deklamaator, kes asus estraadilt populariseerima eesti luulet.
- eesti teatriajaloo esimene Othello ja Hamlet.
- eesti varasema dramaturgia selliste tähtteoste nagu Eduard Vilde "Tabamata ime" ja "Pisuhänd" esilavastaja ning nende peaosade - Leo Saalepi ja Piibelehe silmapaistev kehastaja.
- esimene "Estonia" näitlejate seas, kes hakkas teadlikult hindama oma näitlejatöös intellektuaalset analüüsi kui näitleja loomingulise protsessi üht olulist komponenti.
- esimesi meie tegevate teatrikunstnike hulgast, kes mõistis otsingute tähtsust teatrikunstis, selle teadliku edasiviimise vajadust saades aru, et teater nagu kogu elu, ei tohi olla täna sama mis eile, homme sama mis täna.

Karl Menning, Paul Pinna ja Theodor Altermann - see on sajandi esimese ja teise aastakümne vahetuse suur kolmik eesti teatris, kes kujundas küll vastuolulise kuid huvitava epohhi meie teatri ajaloos, mis lõppes 1914-1915. aasta piiril Menningu lahkumisega otsesest teatritegevusest ja Altermanni surmaga. Nii erinevad kui olid "Vanemuise" ja "Estonia" teatrid, olid erinevad ka need perspektiivid, mille ees mõlemad seisid hetkel kui nende tegevusest lahkus kaks suurmeest. Menning oli olnud puritaanlane oma kunstipõhimõtete läbiviimises ja realisminõudes ning jatkas seda seni kuni hakkas kostma hääl, et "Vanemuine" seisab paigal, ei otsi uusi väljendusvahendeid. Sellele lisandus opereti sisseviimise nõue, millele Menning vastu vaidles ning mis viiski teda tegelikule "Vanemuisest" lahkumisele.

Altermann oli aga oma natuurilt rahutum. Talumata paigalseisu sai edasiminek ja liikumine tema esimeseks kunstikreedoks. Võib uskuda, et "Estonia" seisis sel hetkel uute, paljutõotavate perspektiivide lävel, sest Ants Lauteri arvates oli just Altermann see kes olnuks võimeline aitama mõjutada ja vormida teatud ajaks mitte üksnes "Estonia" vaid kogu eesti teatri ajaloos arengu käiku. Kuid nii nagu Menningule ei leidunud sellist asendajat kes võinuks teatrit edasi viia ei leitud seda antud juhul ka Altermannile. "Vanemuises" algas endisega võrreldes allakäik ja "Estonia" jatkas lihtsalt oma tegevuse endist liini. Printsipiaalsete muudatuste esimesi märke hakkas "Estonia" ellu sugenema alles siis kui 1917. a. näitejuhi kohale astus Ants Lauter, kes asus läbi viima ansamblinõude kehtestamist. Ometi jäi "Estonia" aastakümneiks esmajoones näitlejateteatriks, kus etendused ei paistnud silma mitte niivõrd režiilise meisterlikkuse ja terviklikkusega kui eelkõige silmapaistvate üksikosade täitmisega.

Võib kerkida veel teinegi õigustatud küsimus. Teame, et lapsepilgule näivad puud kõrgemad ja toad suuremad kui täiskasvanule. Aeg, mil tegutses ja elas Altermann oli meie teatri ja publiku lapsekingade aeg. Kas ei näinud selletõttu tema talent suuremana ja mäng sügavamana kui see oli tegelikult ning võibolla näiks "Estonia" ja ühtlasi ka Altermanni mängulaad tänapäeva teatrikülastajale hoopiski naiivsena? Kahtlemata sisaldub selles küsimuses terake tõtt. Ent meenutades suuri "Estonia" meistreid, kellede töö on kutselise teatri algaastailt ja Altermanni päevilt ulatunud meie kaasaegsesse teatrisse siis näeme, et nad arenesid koos teatriga ja kasvasid koos publiku ning ajaga, olles võimelised täiel häälel kõnelema

nende inimestega, keda lahutas kutselise teatri loomise päevist tervelt neli aastakümmet ja pöördelised 1940. aasta sündmused.

Suurt ja lugupidavat tähelepanu pälvib Altermanni kui kunstniku eetiline külg. Tema entusiasm ja jäägitu andumine oma tööle on temast teinud eesti teatris peaaegu legendaarse kuju, keda on seatud ja võib seada selle poolest eeskujuks veel paljudele meie näitlejate põlvkondadele.

Kõige selle pärast on Altermanni looming eesti teatriajaloo üks kaunimaid ja sisukamaid peatükke. See on lahutamatu meie teatrikunsti eilsest päevast, kuuludes samavõrdselt selle tänasele ja oodatavale veel kaunimale homsele.

Kasutatud kirjanduse nimekiri

I Marksismi-leninismi klassikud:

1. Lenin, V. I., Proletaarsest kultuurist, Teosed, 31. kd., Tallinn 1955. a.

II Kirjandus:

2. Adson, A., Das estnische Theater, Tartu 1933. a.
3. Kangro-Pool, R., Vene klassikaliste näidendite lavastusi Eestis käsitlev pealkirjastamata käsikiri, s. l., 1949. a., TMM.
4. Kask, K., Shakespeare eesti teatrilaval, kandidaadiväitekiri (masinkiri), Tallinn, 1960. a., TMM. (Lühend. K. Kask, Shakespeare...)
5. Kärner, J., "Estonia" kuuskümmend aastat, Tallinn 1925. a.
6. Põldroos, P., Tähtsamaid etappe eesti teatri arenguloos, "Eesti Nõukogude Teater II", Tallinn 1956. a.
7. Vaarman, A., Kross, J., Tallinna proletaarse teatri ajaloost I, s. l., 1957. a.
8. Н. Г. Чернышевский, Губернские очерки, Полное собрание сочинений, т. IV, Москва 1948. г.

III Publitseeritud allikmaterjalid:

9. Altermann, T., Pildikesi väljamaalt, "Õigus" nr. 165, 22.VII (4.VIII) 1908. a.
10. Altermann, T., "Päevaleht" nr. 243, 23.X (5.XI) 1913. a. (T. Altermanni vastus J. Linnamäele).
11. A. Sr., "Päevaleht" nr. 65, 20.III (2.IV) 1909. a. (A. Tolstoi näidendi "Ivan IV surm" lavastuse pealkirjastamata arvustus).

12. Ats. (H. Pöögelmann), "Põhjas" eesti näitelaval, "Teataja" nr. 212, 23.IX (06.X) 1903. a.

13. G. E. L. (G. E. Luiga), "Päevaleht" nr. 260, 10.XI (23.XI) 1908. a. (N. Gogoli komöödia "Revident" lavastuse pealkirjastamata arvustus).

14. Hellat, P., Altermann ja tema kunst, "Peterburi Teataja" nr. 33, 30.IV 1911. a.

15. Hubel, E., Shakespeare'i "Hamlet", "Tallinna Teataja" nr. 194, 27.VIII (9.IX) 1913. a.

16. Laipmann, H. (Ants Laikmaa), Küsimine uuele "Estoniale", "Päevaleht" nr. 243, 23.X (5.XI) 1913. a.

17. Lauter, A., Jooni Theodor Altermannist, "Teater" nr. 6., 1938. a. (Lühend. A. Lauter, Jooni...)

18. Lauter, A., Tagasi mõeldes, "Theodor Altermann", art. kogumik, Tallinn 1940. a.

19. Lauter, A., Theodor Altermann, "Eesti Nõukogude Teater II", Tallinn, 1956. a.

20. Linde, B., Meie teater, "Teatri raamat", art. kogumik, Tartu 1913. a.

21. Linde, B., Theodor Altermann, "Theodor Altermann", art. kogumik, Tallinn 1940. a.

22. Menning, K., Ed. Vilde "Pisuhänd", "Päevaleht" nr. 204, 9.IX 1914. a.

23. Menning, K., Theodor Altermann, "Päevaleht" nr. 65, 21.III (3.IV) 1915. a.

24. Menning, K., 10 aastat eesti teatrit, "Päevaleht" nr. 211, 22.IX (5.X) 1916. a.

25. Org, A., Theo Altermanni esimesed sammud laval, "Theodor Altermann", art. kogumik, Tallinn 1940. a. (Lühend. A. Org, Theo Altermanni ...)

26. "Pimeduse võimus" "Estonia" näitelaval, "Päevaleht" nr. 198, 29.VIII (11.IX) 1908. a.

27. Pinna, P., Minu eluteater ja teatrielu, Tallinn 1934. a. (Lühend. P. Pinna, Minu eluteater...)

28. Pinna, P., Theodor Altermann, "Looming" nr. 11, 1945. a.

29. Pinna, P., Mälestused I, Tallinn 1947. a.

30. Raudsepp, H., Teatrimaja avamine, "Päevaleht" nr. 194, 27.VIII (9.IX) 1913. a.

31. Raudsepp, H., Altermanni tulek uude "Estoniasse", "Theodor Altermann, art. kogumik, Tallinn 1940. a.

32. Shakespeare, W., Hamlet, Peterburg, Ühiselu kirjastus, 1910. a.

33. Tammsaare, A. H., "Estonia" ja "Vanemuine", "Teatri raamat", art. kogumik, Tartu 1913. a.

34. Valdes, A., Kilde Theodor Altermannist, "Eesti NSV Teatrid" nr. 4/5, Tallinn 1960. a. (Lühend. A. Valdes, Kilde...)

35. Vellner, H., Theodor Altermann, "Vaba Maa" nr. 80 (1889), 5.IV 1925. a.

36. Vilde, E., Gorki "Põhjas" "Estonias" ja Berlini "Väikeses Teatris", "Teataja" nr. 258, 19.XI (2.XII) 1903. a.

37. Vilde, E., Näidendid, Tallinn, R. K. Ilukirjandus ja Kunst, 1947. a.

38. Villmer, E., Meele tuletades, "Theodor Altermann", art. kogumik, Tallinn 1940. a.

IV Perioodika:

39. "Näitelava" nr. 1., 1910. a.

40. "Peterburi Teataja" nr. 142, 3.XII 1913. a.

41. "Postimees" nr. 252, 5.XI (18.XI) 1911. a.

42. "Postimees" nr. 214, 24.IX 1903. a.

43. "Päevaleht" nr. 60, 14.III (27.III) 1909. a.

44. "Päevaleht" nr. 238, 17.X (30.X) 1913. a.

45. "Päevaleht" nr. 239, 18.X (31.X) 1913. a.

46. "Teataja" nr. 224, 7.X (20.X) 1903. a.

47. "Õigus" nr. 89., 19.IV (2.V) 1908. a.

V Arhiivimaterjalid:

48. Altermann, Th., tööleping "Estonia" teatriga 1.VII 1913. a. TMM.

49. Altermann, T., kiri E. Vildele 29.X (11.X) 1913. a., TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseum, F. Vilde 1:28.

50. Mälestusteõhtu "Teatriveteranid vestlevad" 20.II 1962. a., stenogramm (masinkiri), TMM.

51. Pinna, M. M. Pinna mälestuskilde T. Altermannist, käsikiri, s.l., s.a. TMM.

52. Porre, P., Mälestused, käsikiri, s.l., s.a., "Estonia" arhiiv. TMM.

53. Tallinna Saksa Linnateatri müürileht Berliini Ibseni teatri külalisetenduste kohta Tallinnas, Tallinn 1902. a., V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri arhiiv, TMM.

54. Valdes, A. Koolivendadest Theodor Altermannist ja Paul Pinnast ning meie koolist, s.l., 1960. a. Betty Kuuskemaa isiklik arhiiv. (Lühend. A. Valdes, Koolivendadest...)

VI Suusõnalised seletused:

55. Šumakov, Jüri.

S i s u k o r d:

1. Eessõna..... l. 2
2. I peatükk: Talent.....l. 31
3. II peatükk: Otsinguaastad.....l. 31
4. III peatükk: Loov kunstnik.....l. 72
5. Theodor Altermanni teadaolevate osade ja lavastuste loetelu.....l.111
6. Lõppsõna.....l.116
7. Kasutatud kirjanduse nimekiri.....l.12o