

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
TEATRITADUSE ÕPPETOOL

LIISI AIBEL
PAUL SEPA JA ALEKSANDER TUURANDI KOOSTÖÖ
DRAAMATEATRIS AASTATEL 1920–1924

Bakalaureusetöö

Juhendaja dotsent Luule Epner

TARTU 2014

Sissejuhatus	3
1. Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi kujunemine ning kunsti- ja teatrisuundumused 20. sajandi esimestel aastakümnetel	4
1.1. Aleksander Tuurandi elu- ja kujunemislugu	4
1.2. Paul Sepa elu- ja kujunemislugu	10
1.3. Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöö ja loominguline ühisosa.....	17
2. Kolme Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöös valminud lavastuse rekonstruktsioon ja analüüs	20
2.1. Ilja Surgutšovi „Sügise viiulid“ (1920)	20
2.1.1. Lavastus	20
2.1.2. Lavakujundus	24
2.2. Leonid Andrejevi „Inimese elu“ (1921)	28
2.2.1. Lavastus	28
2.2.2. Lavakujundus	34
2.3. Friedrich Schilleri „Orléans’i neitsi“ (1923)	38
2.3.1. Lavastus	38
2.3.2. Lavakujundus.....	43
Kokkuvõte	46
Kasutatud allikad	48
Summary	52

Sissejuhatus

Bakalaureusetöö „Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöö Draamateatris aastatel 1920–1924“ eesmärgiks on anda ülevaade mõlema kunstniku kujunemisloost ja elukäigust 1920. aastate keskpaigani ning rekonstrueerida ja põgusalt analüüsida nende koostöös valminud lavastusi 1920. aastate Eesti teatri- ja kunstielu üldpildi taustal. Kuna Sepa ja Tuurandi ühestegemistes põrkuvad ja sulanduvad ühelt poolt vene ning teisalt saksa moodsa kunsti ning Lääne- ja Ida-Euroopa kultuuride erinevatest elufilosoofiatest lähtuvad mõjud, siis kirjeldan lähemalt ka suundumusi, mis lavastaja Seppa ja lavakunstnik Tuurandit nende loomingulises kujunemisjärgus puudutasid.

Seppa ja Tuurandit otsustasin koos käsitleda eelkõige nende viljaka ning kunstiliselt kõrgetasemelise koostöö tõttu Draamateatris ning hiljem ka Estonia ja Draamastuudio teatris. Võib öelda, et Tuurand oli Sepa ihukunstnik ja Sepp Tuurandi ihulavastaja. Neid ühendasid modernistlikud innovaatilised ideed, katsetusjulgeus ja improvisatsioonilisus. Draamateatri perioodi valisin seetõttu, et sel ajal, 1920. aastate alguses, olid Sepp ja Tuurand veel tugevalt oma loominguliste kujundajate ja ideede meelevaldas ning oma äratuntavat käekirja välja töötamas. Tänu sellele valmisid lavastused, mis olid tollase eesti teatri üldpildi taustal ootamatud ja uudsed ning märgilise tähtsusega eesti teatri ajaloos.

Pilk nende elu- ja loomisloole on täienduseks tänaseks pea tundmatute kunstnike seni fragmentaarsele elulookirjeldusele. Allikatena kasutan mälestusteraamatuid (Liina Reimani „Rambivalgus süttib“ ja „Lava võlus“, Eduard Türki „Sinilindu püüdmas“, Leo Kalmeti „Pool sajandit teatriteed“, Voldemar Panso „Portreed minus ja minu ümber“, Paul Pinna „Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944“ ja Albert Üksipi „Mälestused“), teatriajaloo-alased üldteoseid (Lea Tormise „Eesti teater 1920–1940“, Jaak Rähesoo „Eesti teater I“ ja Fritz Matti „Eesti teatrite lavapilt“) ja Tuurandi-Sepa kaasajal ilmunud loomingulisi ülevaateid ajakirjanduses. Lavastuste ja lavakujunduste rekonstrueerimisel ning analüüsimisel kasutan samuti juba ülalloeletud teoseid, kuid neile lisanduvad ka vastavate lavastuste kohta ilmunud arvustused päevalehtedes, fotomaterjal ja Tuurandi dekoratsioonikavandid. Fotod ja dekoratsioonikavandid pärinevad Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivist ning oma töös kasutan neid rekonstruktsioonipeatükkides tekstisiseste illustratsioonidena.

Töö sisuline osa jaotub kaheks. Esimene peatükk „Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi kujunemine ning kunsti- ja teatrisuundumused 20. sajandi esimestel aastakümnetel“ koosneb kolmest alapeatükist: esimeses annan ülevaate Tuurandi kujunemisest ja mõjutajatest, teises

Sepa kujunemisest ja mõjutajatest ning kolmandas analüüsin nende loomingulist ühisosa. Teine peatükk „Kolme Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöös valminud lavastuse rekonstruktsioon ja analüüs“, milles käsitlen kolme Draamateatri perioodil lavastunud eriilmelist teost, jaotub samuti kolmeks: esimeses rekonstrueerin ja analüüsin Ilja Surgutšovi „Sügise viiulite“ (1920) impressionistlikku lavastust ja lavakujundust, teises Leonid Andrejevi „Inimese elu“ (1921) ekspressionistlik-sümbolistlikku lavastust ja lavakujundust ning kolmandas Friedrich Schilleri „Orléans’i neitsi“ (1923) romantilis-traagilist suurlavastust ja lavakujundust.

Lavastuste rekonstrueerimisel toetun USA teatriajaloolase Thomas Postlewaiti artiklile „Ajalookitjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pätkliga“¹. Postlewaiti järgi koosneb ajaloolise sündmuse uurimine kolmest etapist: andmete kogumisest, nende analüüsimisest ja lõpptulemuse esitamisest. Kõiki etappe ühendab uurijapoolne pidev tõlgendamine. Lähtudes sellest, et minu peamised informatsiooniallikad lavastuste uurimisel on sekundaarsed (mälestused, arvustused), mida mina omakorda tõlgendan, tekib uurimusse kindlasti teatav subjektiivsus. Selle võimalikuks vältimiseks püüan sekundaarsetes materjalides kirjas olevate vastuoluliste väidete ja kirjelduste puhul alati välja tuua nii mitmete osapoolte tõlgendused, kui võimalik, ning esitada võrdluse baasil omapoolne oletus, milline väidetest on tegelikkusele vastavam. Samas peab alati arvestama sellega, et minu tõlgendus lähtub kaasaegsest kontekstist, sellest, kuidas mina uurijana maailma tajun.

1. Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi kujunemine ning kunsti- ja teatrisuundumused 20. sajandi esimestel aastakümnetel

1.1. Aleksander Tuurandi elu- ja kujunemislugu

Aleksander Tuurand sündis 1888. aastal Tartus. Alghariduse omandas ta Tartu vene kirikukoolis, kunstihariduse esmalt sadulsepaõpilasena Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi joonistuskursustel (1904–05) ning Franz von Bazani ateljees (*Ateljier für Theatermalerei und Bühnenaufbau*, 1905–07). Bazan andis Tuurandile soovitusel minna dekoratsioonimaalijaks Vanemuise teatrisse, nõnda alustaski noor kunstnik kutselise teatridekoraatorina tegevust õpingutega paralleelselt, 1906. aastal. 1909–1910 täiendas Tuurand enda kunstialaseid oskusi

¹ Postlewait, Thomas 2011. Ajalookitjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pätkliga. Valitud artikleid teatriuurimisest. (Koost. Luule Epner) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 15–37.

Konrad Mägi ateljeekoolis. 1912–1914 jätkas ta kunstiõpinguid stsenograafia erialal Berliinis Albert Reimanni kunstikoolis, kust ta pidi lahkuma algava I maailmasõja tõttu. Õppereisilt naasnuna jätkas ta 1921. aastani tööd Vanemuise dekoraatorina, pärast mida suundus ta Tallinnasse Draamateatri kunstnikuks. Draamateatris töötas Tuurand 1924. aastani, kuna majanduslikku raskusesse sattunud teater suleti. Hiljem, 1925–1936 pidas ta Estonia teatri peakunstniku ja tehnilise juhi ametit. Aleksander Tuurand suri 1936. aastal.²

Tuurandit tema loomingus tugevalt mõjutanud ekspressionismi mõistet hakati Eesti kontekstis kasutama umbes I maailmasõja ajal ning algselt tähistati sellega pea kõiki Lääne-Euroopa modernistliku kunsti mõjutustega ilminguid (sealhulgas kubism, fovism, futurism) siinses kunstielus. Realismi ja juugendi rahuliku maneeri kõrvale tõi ekspressionism emotsionaalset mõju avaldava närvilisuse, fragmentaarsuse, pinge, konfliktsuse ja teravalt karakteriseeriva kujutamistahte. See eeldas loojalt oma hinge avamist, isegi avalik kiskumist, mis oli eestlaste temperamendi jaoks võõras ja võõristav.³ Seetõttu on eesti kunstiajaloost raske leida puhtakujulisi ekspressionismiviljelejaid, enamike kunstnike jaoks jäid antud voolu mõjutused episoodiliseks. Kõige järjekindlamaks ekspressionistiks peetakse Tartu kunstielu juhtfiguuri Ado Vabbet, kes jõudis oma loomingus ekspressionismi kaudu ka abstraktsete avantüürideni. Lisaks Vabbele leiavad lähemat äramärkimist Nikolai Triik, Konrad Mägi, Anton Starkopf, Peet Aren, Aleksander Mülber, Märt Laarman ja Eduard Wiiralt⁴, kuid tuleb nentida, et aastatel 1920 – 1924, mil ekspressionism Eestis kõige laiaulatuslikumalt levis, oli noorema generatsiooni kunstnike hulgas vähe neid, kes sellest mõjutatud polnud⁵.

Kujutava kunsti ekspressionismi eeskujud pärinesid suures osas Saksamaalt, mis oli 20. sajandi alguskümnenditel üks populaarsemaid ja odavamaid õppekeskusi Eesti kunstnikele ja reisisihtpunkte siinsetele turistidele. Saksa ekspressionismi kuldajaks loetakse 1910. aastate algust ehk paari aastat, mis eelnesid I maailmasõjale, mil olid tegevad tähtsaimad ekspressionistlikud rühmitused Die Brücke ja Der Blaue Reiter. Tihedaimad ja sügavamad

² Tuurand, Aleksander 1928. Soovitavad teated. Käsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Aleksander Tuurandi isikukogu, ETMM 5429/ T15: 1/1 ja Einas, Helvi 2000. Tuurand, Aleksander. Eesti teatri bibliograafiline leksikon. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, Eesti Teatriliit, lk 734.

³ Lamp, Ene 2004. Eesti ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, lk 23.

⁴ Samas.

⁵ Lamp, Ene 1978. Ekspressionismi kajastumisest eesti ajakirjanduses 1914–1924. Eesti kunsti sidemed XX sajandi algupoolelt. Tallinn: Kirjastus Kunst, lk 43–66.

sidemed antud kunstivooluga tekkisid just neil eesti kunstnikel – sealhulgas ka Aleksander Ttuurandil –, kellel oli õnne antud aastatel Saksa suurlinnades viibida⁶.

Brückelased, kes alustasid tegevust 1905. aastal Dresdenis, ammutasid inspiratsiooni naivismist ja primitivismist ning tõstsid ekspressionistide lemmikfilosoofi Friedrich Nietzsche mõjul ausse barbarite kunsti⁷ ning müstifitseeritud gootika, milles avaldub kunstnike loovus ja vaba tahe ning puuduvad klassitsistlikud iluideaalid, millega publik ja kunstnikud aastasadade jooksul harjunud olid⁸. Nii nagu brückelased, eitasid ka Der Blaue Reiteri ideoloogid kunsti renessansist kuni 19. sajandi lõpuni, ning tõstsid esile kunsti vaimsuse ja hingelisuse. Rühmituse juhtfiguuriks oli Euroopa abstraksionismipioneer Vassili Kandinsky. Seetõttu tõusid kesketeks DBR-i aruteluteemadeks vormiküsimused, mis olid brückelastel pigem tagaplaanile jäänud. Kandinsky seadis endale eesmärgiks luua inimhinge puudutamise printsiibil värvi- ja vormiharmoniaid, sest „värv on vahend, mis peab hingele otsest mõju avaldama. Hing on klaver (...), kunstnik on käsi, mis kutsub esile hinges vibratsioone“⁹. Teine DBR-i ideoloog Franz Marc lõi emotsioonidel põhineva värviteooria, mis sai eeskujuks ekspressionistidele üle maailma: sinine on kurvameelsuse, punane brutaalsuse ja kollane heatujulisuse sümboliks.¹⁰

Noor, professionaalses kujunemisjärgus Aleksander Ttuurand viibis Vanemuise teatri juhi Karl Menningu soovitusel õppereisil Berliinis aastatel 1912–1914, mil ta õppis Albert Reimanni erakoolis stsenograafiat ja tutvus sealse kunsti- ja teatrieluga¹¹. Puuduvad andmed, kas ja kui palju Ttuurand Saksamaal olles ekspressionistide ning laiemalt modernistide loominguga kokku puutus, kuid tema lavakujundusliku käekirja muutus mõned aastad pärast Berliinist naasmist annab tunnistust, et reisilt saadud kunstimõjutused olid üpriski tugevad. Eriliselt on ekspressionistlikud suundumused mõjutanud Ttuurandi värvitunnetust. Segatud, ebapuhaste ja loodust imiteerivate toonide asemel eelistab ta hilisemal ajal blauereiterlikke selgeid ja puhtaid kontrastvärve ning selgeid piirjooni toonide vahel, mis muudavad tema lavadekoratsioonid ärevateks, pealetükkivateks ja silmapaistvateks.

⁶ Lamp, Ene 2004. Eesti ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis, lk 46.

⁷ Samas, lk 11.

⁸ Jokilehto, Jukka 2010. Arhitektuuri konserveerimise ajalugu. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, lk 222–229.

⁹ Kandinsky, Vassili 1986. Über das Geistige in der Kunst. Dokumente. Dresden, lk 338.

¹⁰ Lamp, Ene 2004. Eesti ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis, lk 13–16.

¹¹ Matt, Fritz 1969. Eesti teatri lavapilt. Tallinn: Kirjastus Kunst, lk 35.

Kui kujutava kunsti vallas võib konkreetsete kunstnike mõju Tuurandile vaid oletada, siis teatrivallas oli Saksamaal viibides tema peamiseks huviobjektiks Max Reinhardti (1873–1943) ja tema nii-öelda ihukunstniku Ernst Sterni (1876–1954) looming ja uuenduslik lähenemine teatrikunstile¹². Reinhardt pidas lavastajana visuaalsust sama tähtsaks kui näidendite sisu. Suurejooneliste teatrivaatemängude puhul sai esteetiline ilu sisust tähtsamakski. Seetõttu süüdistati teda soovis võita populaarsust eelkõige väikekodanliku publiku silmis, mis oli 19. – 20. sajandi naturalistliku ja realistliku teatri viljelejate jaoks tagasilangemine kunsti uuendustele eelnenud aega¹³. Reinhardti jaoks oli teater ühekorraga nii mäng kui pidu, milles oli tähtsal kohal publiku emotsionaalne mõjutamine vaheldumisi tsirkuselike võtete ja hingelist härdust tekitavate dramaatiliste stseenidega.

Reinhardti peetakse 20. sajandi olulisimaks lavastajaks saksakeelses kultuuriruumis. Esiteks pani ta aluse režiiteatri lõplikule võidukäigule Euroopas. Teiseks võlusid tema ja Stern publikut ning inspireerisid tulevaid põlvkondi ennenägematute tehniliste lavalahendustega. Viimane oli ilmselt ka põhjus, miks Tuurand Reinhardti oma suureks eeskujuks pidas ning tema tegemisi Saksamaal viibides erilise tähelepanuga jälgis. Olles olnud enne reisi peaaesjalikult realismi ja naturalismi viljeleva Vanemuise teatri dekoraator, on mõistetav, miks Reinhardti suurejooneline ja Sterni värvikirev stiil Tuurandile sügavat muljet avaldas. Oma esimestel tööaastatel oli Tuurand peaaesjalikult ilmselt Menningu ideede teostaja ning iseseisvalt töötada ei saanud (ka kavalehtedel puudub tema nimi). Kindlasti andis just Saksamaa külastamine talle tõuke lavakunstniku kui iseseisva loojana esile tõusta.

Samas ei võtnud Tuurand Eestisse naastes ekspressionismi ja reinhardtliku monumentaalsuse poole püüdlevat stiili kohe omaks, vaid lasi muljetel settida ning Eesti modernistliku kunsti taustal kujuneda. Vahetult pärast reisi Vanemuises loodud lavakujundused jätkavad realistlikku ja naturalismi kalduvat laadi. 1915. aastal kirjutati Postimehes: „Peale väljamaal õppimise on hr. Tuurand kindla maalimisviisi ja värvid omandanud, mis tulevikus mõndagi uut ja huvitavat oodata lubavad. „Vanemuise“ näitelava metsa dekoratsioonid on värvide poolest tagasihoidlikud, monotoonsed, kuid praegusel ajal nõuab moodne näitelava seda. Dekoratsioonid ei tohi värvide poolest kirjud ja vormide poolest teravad olla, siis teeksid

¹² Kartna, Aino 1987. Aleksander Tuurand. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 7, 96–97.

¹³ Styan, J. L 1982. Max Reinhardt. New York: Cambridge University Press, lk 2.

dekoratsioonid oma mõjuvusega näitelava rahutuks kirjuks ja ettekantav näidend kannataks selle all¹⁴.

Tuurandi järk-järgulist modernistliku stiili omaksvõttu soodustas välismuljetele lisaks kindlasti ka Tartus elamine ning Tartu esimese maailmasõja järgselt pulbitseva kunstieluga kokkupuutumine. Aastatel 1918–1920 võeti eesti kunstielus kiirendatud korras kasutusele pea kõik läänest pärinevate modernistlike kunstivoolude stiilivõtted, mis segunesid idapoolsete mõjutustega – näiteks kohtus saksa ekspressionism vene kubofuturismi ja konstruktivismiga. Kuna Eestis puudus traditsioon loomingupõhimõtete alustel rühmituste loomiseks, siis kindlaid koolkondi 1910. aastate teisel poolel veel välja ei kujunenud. Ka 1918. aastal loodud Pallase kunstiühing pidas end laiemalt uuema kunsti kaitsjaks ega töötanud välja kindlat programmi. Siiski oli eklektiline kunstipinnas viljakas ning andis uusi impulsse paljudele noorema põlvkonna kunstnikele.¹⁵

Tuurandi üheks suurimaks mõjutajaks eesti visuaalkunstis peetakse samuti Tartus tegutsenud ning Pallase kunstikooli juhatanud Konrad Mägi (1878–1925), kelle ateljeekoolis oli Tuurand lühiajaliselt õppinud ja kelle maalide koloriit noort lavakunstnikku vaimustas ning inspireeris¹⁶. Mägi loomingus põimuvad juugend ja sümbolism, mis segunevad aeg-ajalt ka rahvusromantismiga. Ekspressionismi mõjutused tekivad tema loomingusse samaaegselt paljude teiste eesti kunstnikega Esimese maailmasõja ajal ning sellele järgnenud lühikesel perioodil.¹⁷ Ilmselt mõjutasid Tuurandit enim just Mägi ekspressionismivaimust kantud maastikumaalid, milles põimuvad ebaharilikult kirkas värvipalett ning ootamatud valguslahendused, eriti dramaatiline välvvalgus, mida Mägi mitmete maalide puhul kasutas. Oletust kinnitab see, et need on kaks elementi, mida ka Tuurand oma lavakujunduste puhul kõige olulisemaks pidas. Lisaks sellele pälvis tema tähelepanu kindlasti ka Mägi loodusvormide juugendlik stilisatsioon. Mägi ja Tuurandi ekspressionismi mõjutustega kunsti ühendab ka nende huvipuudus ekspressionismi ühiskonnakriitilise poole suhtes. Mägi on küll maalinud üksikuid veristlikke kompositsioone, kuid põhiliselt keskendus ta siiski värvi- ja vormiküsimustele maastiku- ja vaatemaalides.¹⁸

¹⁴ R.L. 1915. Kooparüütli ettekande puhul. – Postimees, nr 271, 24.11.

¹⁵ Lamp, Ene 2004. Eesti ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis, lk 20–21.

¹⁶ Matt, Fritz 1969. „Vanemuise“ teater. Eesti teatri lavapilt, lk 35.

¹⁷ Konrad Mägi. Eesti modernism. Kättesaadav [<http://modernism.virtuaalmuuseum.ee/>] Vaadatud 6.04.14.

¹⁸ Samas.

Eesti teatrisse jõudsid selgelt määratletavad modernistlikud puhangud alles 1920. aastatel ehk mõnevõrra hiljem kui teistesse kunstisfääridesse. Peamiseks põhjuseks institutsionaalsed probleemid ja kollektiivse kunstiliigi kohmakas vorm.¹⁹ Kujutavas kunstis oli ekspressionism selleks ajaks jõudnud juba kriisiseisundisse – tavapublik kunstike modernsustaotlusi ei mõistnud, kunstisaalid jäid tühjaks ning kriitika valdavalt negatiivseks²⁰. Lisaks hakkas välja kujunema massikultuur, mille jaoks elitaarne maalikunst jäi võõraks. Eelistati pigem realismi ja kitši.²¹ Selliste arengute taustal on esmapilgul imekspandav, et Tuurandi 1920. aastatel loodud modernistlikud lavakujundused publiku suure poolehoidu võitsid. Tänu tema loomingule hakati lavakujundust nägema lavastuse vältimatu osana ning antud kunstiliigi vastu üleüldisemalt suuremat tähelepanu pöörama²². Võib oletada, et selle põhjuseks oli Tuurandi loomingu reinhardtlik laiaulatuslikkus ja erinevate kunstivormide oskuslik põimimine.

Juba siis, kui Tuurand pärast Berliinist naasimist Vanemuises töötas, ei kandnud tema lavadekoratsioonid pelgalt illustreerivat tähendust, vaid hakkasid publikus tähelepanu äratama iseseisvate kunstiteostena, millel oli oma idee ning mis moodustasid orgaanilise terviku lavastuse teiste komponentidega²³. Tema kolleeg Leo Kalmet meenutab: „Tuurand oli tõeline, erakordne lavavõlur. Mitte etenduse taustalooja, vaid selle aktiivne mõtestaja, kaaslavastaja ja näitlejate „kaasinterpreet““²⁴. Samas ei lubanud kunstniku rahutu ja tõtlik natuur tal lavastuse kohta käivaid materjale süvitsi uurida. Ajalooliste ja etnoloogiliste aspektidega tutvus ta vaid põgusalt ning andis lavakujunduses teatava stiiliepohhi edasi üsna vabalt, väljaspool konkreetset ajastut, universaalsetes märkides ja üldistes joontes.²⁵ Sarnane rahutus ja mõtetepaljusus valitseb ka Tuurandi lavakujunduste visuaalses laadis.

Tema stiil on fantaasiaküllane, julge, lopsakas ja vahetevahel ka raskepärane. Koloriidis eelistas Tuurand täiskõlalisi põhivärvuseid, mille pooltoone ta ilmselt valguse abil hiljem välja tõi. Eklektilise kosmopoliidina kombineerib ta omavahel ekspressionismi, juugendit, realismi ja 1920. aastate rafineeritud maitsele meelepärast *art deco*'d. Evi Pihlak kõneleb, et see, mida Tuurand ekspressionismi nime all viljeles, on peamiselt tema väga intensiivne

¹⁹ Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater I. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 79.

²⁰ Lamp, Ene 1978. Ekspressionismi kajastumisest eesti ajakirjanduses 1914–1924. Eesti kunsti sidemed XX sajandi algupoolelt, lk 43–66.

²¹ Samas, lk 27.

²² Matt, Fritz 1969. „Vanemuise“ teater. Eesti teatri lavapilt, lk 37.

²³ Samas, lk 39.

²⁴ Kalmet, Leo 1982. Pool sajandit teatriteed. Tallinn: Eesti Raamat, lk 157–158.

²⁵ Matt, Fritz 1969. „Vanemuise“ teater. Eesti teatri lavapilt, lk 36.

eneseavaldus värvis, kuid tõsist, ülesehituslikku ekspresionismi tõlgendajat temast ei saa. Tema kunst on rõõmsailmeline ja moodsate vormidega dekoratsioonid väljendavad elavat tunnetuslaadi, mis Tuurandile kui isikule vägagi omane oli.²⁶ Kompositsioonilises lahenduses kaugeneb Tuurand 1921. aastal Tallinnasse Draamateatrisse minnes maalitud lavapiltidest ning võtab mõne aasta pärast kasutusele saksapärase ringhorisondi, mis võimaldab lavakujundust lihtsamaks ja ökonoomsemaks muuta²⁷. Samuti oli ta Eestis esimene, kes edukalt katsetas maalitud dekoratsiooni asendamist projektsiooniga²⁸.

Eriliselt paistis Tuurand silma uuenduslike ja läbimõeldud valguskujundustega. Hanno Kompus meenutab: „Prožektor – see ongi Tuurandi nõiavits ja luulelink. Tuurand liigutab valgusega, ehitab valgusega, nii või teisiti juhitud, nii või teisiti värvitud. (...) Kõige õnnestunum on ta töö, ja vist ka ise kõige õnnelikum on ta siis, kui talle võimaldub asetada mõned head plastilist eset parajasse valgusesse“²⁹. Valgusega eksperimenteerimises oli Tuurand vähemalt oma eluajal ületamatu. Tihti improviseeris ta valgusega ilma eelneva kavandita ning lõi spontaanseid valgusmänge. Valguse ja varju, heleda ja tumeda vaheldumise abil tekitas ta lavaruumi erinevaid fakteure ja vorme ning muutis tasapinnalised dekoratsioonid ruumilisteks ja elavateks.³⁰

1.2. Paul Sepa elu- ja kujunemislugu

Eelnevas peatükis mainisin, et uuendustuuled jõudsid eesti teatrisse mõnevõrra hiljem kui siinsetesse kirjanduse ja kujutava kunsti ringkondadesse. Selle põhjuseks olid eelkõige kutselise teatri kui institutsiooni kujunemiskasvud ning professionaalsete, vastava hariduse saanud teatritegijate puudus. Modernismile omane mässumeelsus, ühiskondlike olude kriitiline märkamine tõusis teatringkondades päevakorda alles pärast Eesti iseseisvuse väljakuulutamist ja sellele järgnenud Vabadussõda. Kunsti- ja teatrikriitik Jaan Pert kirjeldab 1920. aastate alguse meeleolusid järgmiselt: „Kogu loov-energia, mis oli surutud sõjaolude tõttu seisakusse, tammi taha, murrab esile nüüd kahekordse jõu ja kiirusega. Publik on kõigele vastuvõtlik. Seltskonnas pääseb voolama mingit, meie oludes ennenägematut rikkuse-laava

²⁶ Aleksander Tuurandi mälestusõhtu stenogramm, 23.03.1971. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Aleksander Tuurandi isikukogu, ETMM 8001: T15/ 1/11.

²⁷ Matt, Fritz 1969. „Vanemuise“ teater. Eesti teatri lavapilt, lk 36.

²⁸ Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat. Tallinn: Eesti Draamateater, lk 406.

²⁹ Kompus, Hanno 1936. Dekoratsioonimaalijast lavaarhitektiks. 30 aastat lavakujundust kutselises teatris. – *Teater*, nr 9.

³⁰ Matt, Fritz 1969. „Vanemuise“ teater. Eesti teatri lavapilt, lk 38.

taolist. (...) Lõbustuskohti tekib kõikjale: teatrid, kabareed, kõrtsid, kirevad-õhtud, tantsupeod, maskeraadid – kõik leiavad rikkalikult külastajaid. Ja selle foonil ka meie teater suurte sammudega asub teostama neid üldinimlikke ideaale, mida ta hällinud oma sisemas seni³¹.

Lavastaja Paul Sepp (1885–1943) veetis oma kujunemisaastad Eestis eemal – Venemaal, kus ühiskondlikud hea- ja halvaloomulised pinged olid keemispunkti jõudnud juba 20. sajandi alguses. Noort Seppa mõjutasid neil aastail, mil ta Venemaal viibis, kõige erisugusemad kunsti- ja teatrisuundumused, millest kõige südamelähedasemaks ning tema idealistlik-romantilisele elutunnetusele kõige omasemaks said 19. sajandi romantism ning 20. sajandi alguse sümbolism ja impressionism. Sümbolism uurib inimloomuse sügavamaid külgi, kaevudes unistustesse, veidratesse vaimuseisunditesse, õrnadesse tunnetesse, meeleoludesse³². See on idealistlik, müstiline ja religioosne kunstivool, mis leidis oma väljenduse nii sajandialguse vene lüürikas, kirjanduses kui ka kunstis. Mitteratsionaalsus iseloomustab ka romantikuid ja impressioniste, kelle maailmatunnetus oli Sepa arvates kindlasti võluvam kui mõistuspärastel realismi- ja naturalismiviljelejalatel, kes peegeldavad maailma fotograafilise täpsusega. Seega sai Sepp 1920. aastal Eestisse naastes nii-öelda tuletoojaks siinse teatri jaoks seni vähetuntud, kuid eriilmelisest teatriilmast, mida valitsesid Konstantin Stanislavski, Vladimir Nemirovitš-Dantšenko, Vsevolod Meierholdi, Jegveni Vahtangovi ja Aleksandr Tairovi uuendusmeelsed teatriideed³³.

Venemaa teatringkondadesse sattus Võrumaal sündinud Sepp suuresti juhuse tahtel. Alg- ja põhihariduse omandas ta Pihkvas Eesti Jaani kiriku algkoolis ning Pihkva linna kõrgemas koolis. Sepa haridustee katkes majanduslike raskuste tõttu siis, kui ta oli saanud 14-aastaseks. Samal ajal sattus Sepp elama hilisema Suvorini teatri direktor Boris Glagolini perre, kes pakkus talle pisirolle Pihkva suveteatrites. 1899. aastal siirdus noor Sepp Peterburi, kus mängis väikeseid osasid mitmetes erateatrites, 1903–04 tegutses ta näitleja ja näitejuhina Peterburi Eesti Kooli- ja Haridusseltsis ja 1906–07 tudeeris näitlemist Aleksandri teatri näitleja Juri Jurjevi erateatrikoolis. 1908. aastal alustas ta näitlejana tööd Vsevolod Meierholdi käe alla Vera Komissarževskaja erateatris, kuid karjääri katkestas sõjaväekutse. Sõjaväes teenides kaotas Sepp hääle ning oli sunnitud näitlejaametist loobuma. Alates 1910. aastast pühendus ta seega näitejuhi ametile ning pidas ettevõtjana Peterburi ümbruses mitmeid

³¹ Pert, Jaan 1931. Paul Sepp. Essee. Tallinn: Draamastuudio kirjastus, lk 6.

³² Esslin, Martin 2006. Modernistlik teater 1890 – 1920. – Oxfordi illustreeritud teatri ajalugu. Tallinn: Eesti Teatrite Liit, lk 372 – 411.

³³ Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat, lk 74.

erateatreid. 1913. aastal asutas Sepp koos Glagoliniga kinoteatrittevõtte Russkaja Lenta ning viieks-kuueks aastaks sai Sepa peamiseks tegevusalaks filmilavastamine (1915. aastal valmis näiteks populaarne mängufilm „Armastuse maski all“). 1919–1920 aastal tegutses ta põgusalt näitejuhina Lõuna-Venemaal Taganrogi riigiteatris.³⁴

Suureks eeskujuks sai Sepale tema enda juttude põhjal Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko loodud psühholoogilis-realistlikku suunda viljelev Moskva Kunstiteater, mille mõjul tõi ta Eestisse eelkõige teatrietilised väärtused – lavalise distsipliini, austuse lavapinna vastu, lava pühapaigaks kuulutamise ja trupi ühtsele eesmärgile allutamise, mis siinses teatrielus seni laialdaselt levinud ei olnud. Samas möönab Sepa õpilane Leo Kalmet, et ehkki Sepp püüdis õppetööd Draamastuudio teatrikoolis Stanislavski põhimõtetele ülesehitada, siis tegelikult olid paljud tema loomingulised printsiibid ja meetodid Stanislavskiga lausa vastuolus.³⁵ Voldemar Panso kirjutab, et „kui Sepp rääkiski Stanislavskist, siis tegi hoopis Meierholdi“³⁶. Kas ja kui palju Sepp Venemaal olles Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenkoga kokku puutus, ei ole teada. Kindlasti oli ta näinud küllaldaselt Moskva Kunstiteatri lavastusi, kuid nende loomingupõhimõtted jõudsid temani ilmselt vahetute teatrimuljete ja teoreetilisi tõekspidamisi puudutavate kuulu- ja seltskonnajuttude kaudu, mis tähendab, et täielikke teadmisi Sepal Stanislavski kohta polnudki.

Lähemalt puutus Sepp kokku Meierholdi ja Tairoviga, kellega ta töötas ühe-, kuid lühiaegselt Peterburis Vera Komissarževskaja erateatris. Meierhold pidas oluliseks tagasipöördumist teatri alglatete juurde. Tema eesmärgiks ei olnud luua lavalist illusiooni, vaid pigem neljandat seina pidevalt lõhkuvat karnevali. Meierholdi tinglik teater oli selline, „kus vaataja ei unusta minutikski, et tema ees on näitleja, kes mängib, näitleja aga ei unusta, et tema ees on saal, jalge all lava, mõlemal pool aga dekoratsioonid. Nagu maali puhul: vaadates seda ei unusta minutikski, et tegemist on värvide, lõuendi, pintsliga, kuid ometi tunnetad samal ajal ülevat ja kirkast elu. Ja sageli on isegi nii, et mida suurem on pilt, seda võimsam on elutunnetus“³⁷. Tema lavastusi iseloomustasid lavakõne pateetika, lausa ekstaasi viidud pinged ja

³⁴ Sepp, Paul 1927. Paul Andrese p. Sepp, „Estoonia“ teatri draama näitejuht. Käsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 5429/ T69: 1/1 ja Haan, Kalju 2000. Sepp, Paul. – Eesti teatri bibliograafiline leksikon, lk 613.

³⁵ Paul Sepa ja Rudolf Engelbergi mälestusõhtu stenogramm, 21.11.1964. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 7414:T69:1/15:20.

³⁶ Panso, Voldemar 1975. Portreed minus ja minu ümber. Tallinn: Kirjastus „Eesti Raamat“, lk 37.

³⁷ Meierhold, Vsevolod 1979. Tinglik teater. Meierhold meierholdluse vastu. (Koost. Reet Reiljan.) Tallinn: Loomingu Raamatukogu, lk 7–44.

ägedarütmilise liikumisega massistseenid³⁸. Näitlejaid käsitles Meierhold instrumentide või nukkudena, kelle eesmärgiks ei ole lavategelaste hingeelu passiivne läbielamine, mis pärsib loomingulist intensiivsust, vaid näitlejatehniline meisterlikkus, mis on piisav ükskõik millise karakteri suurepäraseks kujutamiseks.

Sepa edaspidist loomingut vaadeldes võib oletada, et endale südamelähedaseks pidas ta eriti Meierholdi illusionismist vabanemise põhimõtteid. Tema eesti teatrites loodud parimad lavastused kaldusid alati paatosesse, suurejoonelisusse, *commedia dell'arte*'likku mängulisusse ja karnevallikku stiihiasse. Jaan Pert kirjeldab 1930. aastate alguses, ajal, mil modernsustuuled olid vaibunud ja ausse tõusnud rahvusromantiline realism, Sepa meierholdlikke taotlusi üsna kriitiliselt: „Kuid Paul Sepp’a püüd oli minna ajaga kaasa. Ka ta kujude viimistlus või lavakuju tema näitejuhatuses muutub. See omab grotesksema, hüsteriseerituma ilme, stiliseeritud liikumise, žestitsemise ja karjuvama intonatsiooni. Mängu tempo kiireneb. Temperamenti ja temperamentsust nõutakse eriti. (...) Siin maksis vaid nõue: ettekanne mõjugu! Ja vastuvaidlematuks tõsiasi on, et julgem liigutus, suurem samm on tähelepanavam kui väiksem jne. Meie teater teise sõnaga orienteerus närviärrituse tugevuse, pinge järele. (...) Kuid mis sealjuures kaotatud, on psühholoogia“³⁹.

Erinevalt Meierholdist, kuid sarnaselt Tairoviga pööras Sepp siiski suurt tähelepanu näitlejate kui isiksuste, isegi kui staaride arendamisele ja kasvatamisele. Just tema käe all tõusid eesti võimekamateks näitlejateks näiteks Liina Reiman ja Eduard Türk. Tairovit peetakse „kolmanda tee otsijaks“, keda Moskva Kunstiteatrist kaugendas teatraalsuse ihalus ja Meierholdist vastuolulised põhimõtted näitlejatöö arendamisel: Tairov oli igasuguse näitleja allutamise vastu ning rõhutas kõigiti näitlejameisterlikkuse olulisust ning pööras erilist tähelepanu näitlejate füüsilisele võimekusele, eeldades, et nad on ühtmoodi tugevad nii tantsimises, laulmises, akrobaatikas kui ka minimalistlikus rütmistatud liikumises, mis annab neile võimaluse olla võrdväärselt tugevad nii kammer- kui vabaõhuteatri lavastustes. Tema stiil oli teatraalne ning pisimate detailideni ebatraditsiooniline: nagu Meierhold ja hiljem Seppki armastas ta pateetikat, suurejoonelisust, karnevallikust ja stiihilisust.⁴⁰

Vahetult pärast 1920. aastal Eestisse naasmist asus Sepp tööle Draamateatri näitejuhina ja asutas omanimelise erastuudioteatrit. 1921. aastal võttis studio tegevuse üle Draamastudio

³⁸ Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat, lk 74.

³⁹ Pert, Jaan 1931. Paul Sepp. Essee, lk 19–20.

⁴⁰ Aleksandr Yakovlevich Tairov. Encyclopaedia Britannica. Kättesaadav [http://www.britannica.com] Vaadatud 22.04.14.

Ühing ja töötati välja süsteemne lavakunstialane programm. Seega sai Draamastuudio Teatrikoolist esimene regulaarset teatriharidust pakkuv asutus Eestis. Kooli tegevusel ma käesoleva töö raames pikemalt ei peatu, kuid annan selle tegevusest siiski põgusa ülevaate. Õppekava ehitas Sepp üles peamiselt Stanislavski põhimõtetele toetudes ning eesmärgiga kasvatada nii tugevaid individuaal- kui ansamblinäitlejaid, kes oskaksid oma vaimset ja füüsilist potentsiaali teatrilaval maksimaalselt tööle rakendada. Draamastuudio õpilasteks olid näiteks Leo Kalmet, Priit Põldroos, Felix Moor, Ilmar Nerep ja paljud teised. 1925. aastal asutasid Draamastuudio vilistlased Draamastuudio teatri.⁴¹

Just nii, nagu Tairov sünteesis Stanislavskit ja Meierholdi, segas Venemaalt saadud erinevaid kunstimõtutusi omavahel Sepp, saavutamata kunagi täielikku stiilipuhtust. Sepa sisse toodud uued ja huvitavad mõtted segunesid juba kauem eesti teatris tegutsejate ideede ja tõekspidamistega üheks.⁴² Ühiskond oli tema kui näitejuhi vastuvõtmiseks küps ning elas vene, lääne ja kohalike mõjude sulandamisele kaasa – „Nagu ainult sõdade-aeg võib toota vääpälilikuid, nii ka meie vabadussõjale järgnev aeg teatrielus oli võimalusterikas“⁴³. Tänu Sepale juurdus eesti teatrisse näitejuhi eraldiseisev amet ning hakati varasemast suuremat tähelepanu pöörama lavastajate ja näitlejate kui kunstnike loomingule⁴⁴. Samas ei saanud temast ühiskondliku mõtte teadlikku viljelejat, tema vastukajamine ajavaimule ning allumine kunsti liikumistele ja haritlaskonna meeleoludele jäi võrdlemisi intuiitiivseks, ent tema erk huvi inimese siseelu ja kõrgeväärtusliku dramaturgia vastu muutsid tema lavastused objektiivselt kaalukateks⁴⁵.

Draamateatri, mille näitejuhi kohale Sepp asus, tuumiku moodustasid 1916.aastal Vanemuisest lahkunud näitlejad – Maria ja Eduard Türk, Olly ja Aleksander Teetsov, August Sunne, Mari Möldre, Anna Markus, Liina Reiman ja teised – ning nendega Tallinnas liitunud Ruut Tarmo, Aleksander Mägi, Netty ja Paul Pinna. Olukord oli Sepa uudsete püüete jaoks soodus: tal oli kasutada väga andekas trupp, mille liikmed olid tugevast psühholoogilis-realistlikust taustast hoolimata vastuvõtlikud ka sümbolismile, impressionismile ja uutele näitlejatehnilistele võtetele⁴⁶ ehk Vene teatri veidi hilinenud järelkajadele. Paul Pinna

⁴¹ Samas, lk 116–118.

⁴² Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat, lk 74.

⁴³ Pert, Jaan 1931. Paul Sepp. Essee, lk 6.

⁴⁴ Visnapuu, Henrik 1932. Paul Sepa biograafia. Käsikiri.Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 5429/ T69: 1/1.

⁴⁵ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940. Tallinn: Eesti Raamat, lk 85.

⁴⁶ Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat, lk 57.

meenutab: „Õige on, et Paul Sepa tollaegne laad lõi mängustiilide kirjususe. (...) Kuid see ei avaldanud segavat mõju ei teatri kunstilistele saavutustele ega näitlejate võimetele. Näitlejad muutusid mitmekülgsemaks ja paindlikumaks. Väär on näitlejaist mannekeene luua ja tardunud „isme“ ühekülgsele suunata. Tuleb silmas pidada asjaolu, et tol ajal ei olnud realistlik teater veel välja kujunenud ja iga näitleja produtseeris oma „ismi“. (...) Kui ma vahest ei olnud ega ole praegugi suuteline painduma mingi ekspressionismi raamidesse, siis selleks olen ma liiga t e r v e. Aga kui vaja, võin ekspressionismi t e e s e l d a, selleks olen ma näitleja suuteline“⁴⁷.

Teatripubliku vastuvõtlikkust ja näitlejate paindlikkust katsetati algaastail peamiselt Menningu repertuaarile toetunud Draamateatris tollase ajakirjanduse nõudmisel ja juhatuse soovil juba 1919/1920 hooajal, mil Paul Pinna lavastas Oscar Wilde'i meeleolulis-dekadentliku „Salome“ ning Christian F. Hebbeli raske ja tõsise piiblidraama „Judith“. Sepp alustas värsket näitejuhina eelkõige impressionistlik-sümbolistlikest meeleoludest mõjutatuna ning lavastas neist lähtudes näiteks Charles Dickensi näidendi „Kilk koldel“ (1920), Ilja Surgutšovi „Sügise viiulid“ (1920), Fjodor Dostojevski „Kuritöö ja karistuse“ (1921), ekspressionistlikud noodid ilmnemiseks tema loomingus esimesena Leonid Andrejevi ühiskonnakriitilise ja kapitalismivastase näidendi „Inimese elu“ (1921) lavastuses. Esimese kahe lavastuse puhul olid Sepa eeskujuks varem nähtud lavastused Moskva Kunstiteatris, „Inimese elu“ otseseks eeskujuks võib pidada lavastust Vera Komissarževskaja erateatris, mille lavastajaks oli Meierhold. Osaline stiilipööre võeti publiku poolt hästi vastu, haritlaskond oli seda muutust juba ammu oodanud ja nõudnud⁴⁸.

Sepa suurimaks teeneks eesti teatrimaastikul peetakse tema annet lavastada moderniseeritud maailmaklassikat nii, et see publikule südamelähedaseks muutus. Draamateatris lavastas ta suure eduga näiteks Sophoklese-Hofmannsthal'i „Kuningas Oidipuse“ (1922), Shakespeare'i „Macbethi“, Schilleri „Orléans'i neitsi“ (1923) ja „Maria Stuarti“ (1923), Lope de Vega „Naiste mässi“ (*Fuenteovejuna*) (1923), Molière'i „Lendava arsti“ (1923), Goldoni „Kahe isanda teenri“ (1922) ja Tagore „Kuninga kirja“ (1922). Suurte tragöödiate puhul kasutas Sepp meierholdliku oskusega heroilist pateetikat ja ülepaisutatud žeste ning kõnemaneeeri. Sellele lisaks oli tal suurepärase dünaamiliste ja komplekssete massi- ja kooristseenide lavastamise anne, mis tuli kasuks eelkõige just antiiktragöödiate lavale toomisel. Komöödiat

⁴⁷ Pinna, Paul 2010. Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944. Tallinn: Eesti Päevalehe AS, lk 222.

⁴⁸ Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater I, lk 134.

puhul kasutas Sepp tihti improvisatsioonile ülesehitatud *commedia dell'arte* võtestikku ja pantomiimi, kusjuures plastiliste stseenide juures oli tihti abiks legendaarne tantsijanna Rahel Olbrei.⁴⁹ Lea Tormis kirjutab: „Sepp soodustas seda laadi katsetustega näitlemisoskuse arengut. Ka publik sai mõnevõrra teadlikumaks lavakunsti mitmekülgsusest, sai maiku vähetuntud stiilide ja esitluslaadide väljendusvõimalustest“.⁵⁰

Kui eelnevalt olen käsitlenud vaid vene teatritraditsiooni mõjusid Sepa lavastajakäekirjale, siis tegelikult lisandusid 1920. aastate alguses tema loomingusse ka kaudsetest allikatest ammutatud ja saksa avangardist inspireeritud stiiljooned. Tema „Kuningas Oidipus“ oli üsna otseselt inspireeritud Max Reinhardti samanimelisest Lääne-Euroopa teatriilmas epohhi loonud lavastusest. Sepp püüdis Reinhardti eeskujul luua autentse Kreeka antiikteatri atmosfääri ning kasutas sarnast, Hofmannsthali moderniseeritud tõlgendusele sobivat stiliseeringut.⁵¹ Lisaks Reinhardtile avaldas Sepale mõju ka saksa Meierholdiks kutsutud Erwin Piscator, kes poliitilise ja dokumentaalse teatri viljelejana küll Sepa loominguga sisulisi kokkupuutepunkte ei omanud, kuid kelle visuaalne fantaasia Seppa kindlasti puudutas. Saksamaalt pärinevate ekspressionistlike suundumustega oli Sepp juba Venemaal kokku puutunud, kuid otsest ja lähedast mõju avaldas talle see, kui Draamateatriga ühes majas alustas tegevust Aggio Bachmanni juhitud Hommikteater, „kus pulbitses kaasaegne mõte ja otsis selgemaid väljendusvorme“⁵². Võib oletada, et just Hommikteatri mõjude ajal hakkas Sepp impressionistlike tundetoonide asemel ekspressionistlikku väljenduslaadi eelistama.

Sepa edu lavastajana aga jätkus 1920. aastate esimesel poolel, ka pärast Draamateatrist lahkumist. 1925. aastal töötas ta lavastajana Vanemuise teatris ja 1925–29 Estonia teatris, 1927–28 paralleelselt ka Rändteatris. 1929–36 lavastas ta mittelepingulise töötajana Draamastudio teatris ning oli sunnitud lisateenistuse nimel töötama Kopli telliskivivabriku ametnikuna. Samuti jätkas Sepp tegevust õppejõuna: Draamastudio Teatrikoolis töötas ta vaheaegadega 1933. aastani ning aastatel 1938–1941 Tallinna Konservatooriumi Riiklikus Lavakunstikoolis lavakõneõppejõuna. Samuti juhtis Sepp aastatel 1932–40 taas ka erastuudiot. Paul Sepp suri 1943.aastal. On raske defineerida, missugune oli õieti tema poolt harrastatav mängulaad, selles leidis sugemeid nii realismist kui ka impressionismist, nii romantismist kui klassitsismist, vahest ka ekspressionismist. Kindlasti võib aga öelda, et Sepp

⁴⁹ Türk, Eduard 1964. Sinilindu püüdmas. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk 192–206.

⁵⁰ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 89.

⁵¹ Samas, lk 86–87.

⁵² Samas, lk 85.

leidis igale oma lavastatud näidendile enam-vähem sobiva stiili, rütmi ja miljöö. Kuna aga tema repertuaar haaras teoseid antiikajast kuni tänapäevani, siis tuli tal laval elustada väga mitmesuguseid ajaloolisi eposse ja mänguviise.⁵³ Sepa vastuokslik isiksus tõi tema karjääri katkestusi ja tagasitulekuid, säravaid staarihetki 1920.aastatel ja põlu all olekut 1930.aastatel, kuid teatriajaloos on temal kui kunstnikul siiski väga tähtis koht.

1.3. Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöö ja loominguline ühisosa

Sepa ja Tuurandi koostöö algas 1920. aastal, mil mõlemad, Sepp Venemaalt ja Tuurand (alguses külaliskunstnikuna) Tartust, Tallinnasse tulid ning Draamateatrisse tööle asusid. Tuurandi jaoks oli liitumine Vanemuise teatrist uuendusmeelsema Draamateatriga võimalus viimaks realiseerida Saksamaal nähtud ja Tartu kunstnikkonna suundumuste taustal väljakujunenud modernistlikke lavakujundusideesid. Sepa jaoks oli Tallinnasse naasmine võimaluseks Venemaal kogutud ideid Eestis, idanaabrite omast hulga väiksemas teatriilmas ellu viia ja uuendusliku teatrinägemusega näitejuhina esile tõusta. Draamateatris kestis nende koostöö 1924. aastani, mil teater pidi majanduslike raskuste tõttu ukсед sulgema. Hiljem töötasid mõlemad pikaajalisemalt koos nii Vanemuises kui ka Estonias. Aastatel 1920–1924 valmisid nende koostöös järgmised lavastused: Surgutšovi „Sügise viiulid“ (1920), Andrejevi „Inimese elu“ (1921), „Kuningas nälg“ (1921) ja „Ookean“ (1922), Dostojevski „Kuritöö ja karistus“ (1921), Wilde'i „Salome“ (1923), Molnári „Liliom“ (1922) ja „Hunt“ (1923), Jevreinovi „Kõige tähtsam“ (1922), Tagore „Kuninga kiri“ (1922) ja „Ohver“, Molière'i „Arst vastu tahtmist“ (1923), Schilleri „Orléans'i neitsi“ (1923) ja „Maria Stuart“ (1923), Lope de Vega „Naiste mäss“ (*Fuenteovejuna*) (1923), Sophoklese-Hofmannsthali „Kuningas Oidipus“ (1922), Shakespeare'i „Macbeth“ (1924), Herczegi „Sinirebane“ (1924) ja Kärneri „Kangelane“ (1924).

Mõlemaid mehi ühendas Hanno Kompuse diagnoositud *mania theatralis chron*⁵⁴ ehk täielik pühendumine teatritele ja kunstile ning dändistlik boheemlus, mis muutis vaimusügavusega põimitud esteetilise kauniduse ja poeetilise eneseväljenduse mõlema jaoks elus esmatähtsaks.

⁵³ Türk, Eduard 1964. Sinilindu püüdmas, lk 200.

⁵⁴ Kompus, Hanno. Diagnoos. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 7414/T69:1/4.

Mälestustes meenutatakse Sepa ja Tuurandi eriomaseid iseloomujooni pea sama palju kui nende teatrikunstilisi saavutusi. Näiteks kirjeldab Tuurandi olemust Albert Üksip: „Nagu kõigil suurtel kunstnikel, oli ka tema iseloomus midagi panteistlikku. Ta ei sobinud õieti tavalisse kainesse kodanlikku ellu ning teda vaadeldes oli kogu aeg tunne, nagu viibiks ta vaid osaliselt siin maa peal, enamas, paremas osas hõljus ta kuskil kaugel. Temas oli midagi lapselikku selle sõna kaunis mõttes.⁵⁵“ Sarnase alatooniga on mitmel pool iseloomustatud ka Seppa. Tema õpilane Voldemar Panso kirjutab: „Sepp oli müstik ja idealist. Uskus ennustusi ja armastas ennustada. Daamide kübarate moe järgi ennustas ta maailma saatust⁵⁶. Tuurand ja Sepp olid mõlemad kunstnikena väga mängulised ning seejuures pigem idealistid kui perfektsionistid. Need jooned mõlema mehe isikuomadustes muutsid nad ühest küljest dünaamilisteks ja uuendustele vastuvõtlikeks, kuid teisest küljest väga tujukateks ning oma töödes ootamatuteks. Tuurand näiteks kasutas lavakujunduste loomisel väga harva detailseid kavandeid, eriti puudutab see lavastuste tehnilisi aspekte: valguskujunduse leiutas ta otse laval ja muutis seda vastavalt tujudele lavastusperioodi vältel⁵⁷. Sepp aga unustas tihti esietenduse lähenemise ning lihvis esimese vaatuse täiuseni, kuid oli sunnitud teised vaatused minna laskma, lootes, et esimese vaatuse jõud ja energia ka teisteni kandub⁵⁸.

Eelnevast järeldub, et improvisatsioon, mis oli 1920.aastate alguse eesti teatris veel tundmatu, oli neile loomupärane ja nende kunstiliste taotlustega ühtiv töövorm. Sepp on oma teatrimärkmetes täheldanud, et ilma improvisatsioonita pole teatrikunsti ja alles läbi improvisatsiooni õpib näitleja, looja ja materjal ühes isikus, ennast tõeliselt tundma. Improvisatsiooni kasutamise katselavaks oli Sepale tema teatristuudio, mille õpilaste esimeseks lavastuseks oli Charles Dickensi „Kilk koldel“, mis sündis etüüdidele toetudes, ilma autori tekstita ja näitlejate loodud misanstseenidele toetudes. Samuti korraldas Sepp teatristuudio õpilastega aeg-ajalt teatriõhtuid, kus vaatajad said näitlejatele teemasid pakkuda – tavaliselt sündisid neist teemadest improvisatsioonilised *commedia dell'arte* laadis lühilavastused.⁵⁹ Tuurandile andis improvisatsioon võimaluse kiiresti töötada ja kõik intuitsioonipõhised mõtted teatrilaval teoks teha, ilma et aeganõudev skeemide ja plaanide tegemine oleks tema tööindu takistanud ja protsessi aeglustanud. Hanno Kompus kirjeldab Tuurandi improvisatsioonilist tööprotsessi nõnda: „Pea õlgade vahele vajunud, turi vimmas,

⁵⁵ Üksip, Alber 1975. Mälestused. Tallinn: Eesti Raamat, lk 242.

⁵⁶ Panso, Voldemar 1975. Portreed minus ja minu ümber, lk 41.

⁵⁷ Matt, Fritz 1969. Eesti teatri lavapilt, lk 38.

⁵⁸ Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 168.

⁵⁹ Paul Sepa ja Rudolf Engelbergi mälestusõhtu stenogramm, 21.11.64.

laup kibras tahtest tabada tuhande ristleva nägemuse hulgast seda õiget, üht paberossi teise otsast süüdates istub laua taga, kus uskumatus segaduses kuhjub virnadena visandeid, raamatuid, reproduktsioone... (...). Aleksander Tuurand ja kritseldab närvilise käega juhuslikule paberitükile peaaegu arusaamatuid hieroglüüfe: idee on ju nii põgus, fikseering, ah, nõnda aeglane⁶⁰. Seega võib järeldada, et Sepa jaoks oli improvisatsioon eelkõige eesmärk ja Tuurandi jaoks vahend, mis pühitsesid üht – erakordsete kunstiliste saavutuste taotlust.

Sepa ja Tuurandi koostöös segunesid Lääne-Euroopa ja Venemaa modernistlikud kunstisuunad – sümbolism, impressionism, ekspressionism, juugend, romantism ja harva ka realism – orgaaniliseks tervikuks. Neid ühendas sügav huvi 20. sajandi alguse avangardi vastu, kuid kumbagi ei saanud pidada avangardsete kunstisuundade järjekindlaks ja täpseks järgijaks. Nad töötasid pigem vaistlikult, valides tänu heale kunstiintuitsioonile lavastustele õige lähenemisenurga ega kartnud tulemuse nimel erinevaid stiile koos kasutada. Samuti ühendas neid idee elu ja teatri või elu ja kunsti segunemisest, ühiskondlikest probleemküsimustest enam huvitas neid mõlemaid inimhinge ja –vaimu sügavuse otsingud, mida peegeldas 1921. aastal Päevalehes Sepa õpilane Priit Põldroos: „Teater tuleb viia kunsti kõrgusele, pühitsusele ja puhtusele, millest lahkudes ollakse puhastatud ja lunastatud. Selleks peab saabuma sisemine murrang ja vaimiline uuestisünd. Lava saagu altariks, millele toob ohvreid suurim sünnitus – vaimulaps preester: näitlejakunstnik⁶¹. Ühiskondlikud küsimused ja sotsiaalsed probleemid jäid Sepa ja Tuurandi suurema tähelepanuta ka siis, kui nad valmistasid ette ekspressionistlikel ühiskonnakriitilistel näidenditel põhinevaid lavastusi – samas tuleb silmas pidada, et Tuurandit nimetatakse siiski just eeskätt ekspressionistlikuks lavakujundajaks, kuid kujutavas kunstis tuntud ekspressionismi ühiskonnakriitilisim vorm ehk verism tema loomingusse ei jõudnud.

Kui stiiliküsimustes olid Sepa ja Tuurandi meetodid tihti laialivalguvad, siis lavastuste tehnilise teostuse puhul olid mõlemad vägagi konkreetsed ja kindlakäelised. Majanduslikust kitsikusest hoolimata võtsid nad Draamateatris Lääne-Euroopa teatrite eeskujul kasutusele ringhorisoni, mis võimaldas luua dünaamilisemaid lavakujundusi, ning täiustasid valgustehnikat – varasemad õlilambid asendati korralike prožektoritega, mis andsid võimaluse valguskujundusega mängida.

⁶⁰ Kompus, Hanno 1936. Dekoratsioonimaalijast lavaarhitektiks. 30 aastat lavakujundust kutselises teatris. – *Teater*, nr 9.

⁶¹ Põldroos, Priit 1921. Drama studio ja kunstiteater. – *Päevaleht*, nr 201, 02.08.

Valgus oli oluline lavastuselement nii Tuurandi kui ka Sepa jaoks. Sepp kasutas tihti nii-öelda Rembrandti valgust* ehk siis võtet, mille abil valgustatakse välja vaid üks lavapunkt (tegelane, objekt) ning ülejäänud lava jäetakse pimedusse. Tuurandi jaoks oli valgus lavakujunduste kõige olulisem element, mille abil tekitas ta ruumilisust ja lõi faktuure, suunas atmosfääri ja meeleolu. Valguse abil püüdis ta näitlejad ja atmosfääri ühte sulatada ehk luua võimalikult terviklik üldmulje. Sepa ja Tuurandi koostööd iseloomustab ka soov avardada kitsaste teatrilavade piire, eriliselt kehtib see antiikklassika lavastuste kohta, mida sooviti ette kanda võimalikult autentses ruumis. Näiteks „Kuningas Oidipuse“ puhul võeti lavana kasutusele orkestiruum ja -loožid, teatrisaali peasissekäik ja vahekäigud, avarus- ja ruumilisusefekti saavutamiseks kasutati osavalt suunatud prožektorivalgust⁶².

Seppa ja Tuurandit ühendavateks joonteks olid suur huvi 20. sajandi alguse modernistlike kunstisuundade vastu, kuid kumbki ei kasutanud neid stiile oma töös järjepidevalt, vaid pigem intuitsiooni ajal ja pidevalt improviseerides. Samuti ühtis nende lapselik-tempramentne ja samas boheemlaslik meelelaad, kuigi Sepp oli pigem esineja ja esiletõusja ning Tuurand pigem tagasihoidlikum tagaplaanile jääja. Hoolimata sellest, et sisulistes küsimustes toetusid mõlemad peaausjalikult sisetundele, olid lavastuste tehniliste lahenduste puhul mõlemad äärmiselt punktuaalsed ning püüdsid alati kõrgeimate, Lääne-Euroopa eeskujudele toetuvate eesmärkide poole.

* 17.sajandi Madalmaade maalikunstnikule Rembrandtile iseloomulik valguskäsitlus. Rembrandt ei valgustanud kogu maali, vaid ainult osa sellest. Tema maalidel puudub tihti nähtav valgusallikas ja kujutatud objekt kiirgab valgust justkui seestpoolt.

2. Kolme Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöös valminud lavastuse rekonstruktsioon ja analüüs

2.1. Ilja Surgutšovi „Sügise viiulid“ (1920)

2.1.1. Lavastus

Vene näitekirjaniku Ilja Surgutšovi impressionistlik-realistliku meeleolunäidendi „Sügise viiulid“ (1915) viievaatuseline lavastus esietendus Draamateatris 5. novembril 1920. aastal. Nii Paul Sepa kui ka Aleksander Tuurandi jaoks oli see esimene lavastus Tallinnas. Sepp oli samal sügisel asunud Draamateatri näitejuhi kohale, Tuurand töötas „Sügise viiulite“ juures

⁶² Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 86.

külaliskunstnikuna. Sepa lavastuse eeskujuks oli Moskva Kunstiteatri lavastus, mis valmis Vladimir Nemirovitš-Dantšenko käe all 1915. aastal. Antud lavastust oli Sepale lisaks näinud ka üht näidendi peategelast kujutav Liina Reiman. Draamateatris oli antud lavastus esimene katsetus impressionistlike meeleoludega. Publik, näitlejad ja teatri juhtkond suhtusid sellisesse katsetusse valdavalt soosingu ja heakskiiduga.

Lavastuses osalesid: Dmitri Ivanovitš Lavrov, vannutatud advokaat – Paul Pinna; Varvara Vassiljevna, tema naine – Liina Reiman; Veera, nende kasutütar – Olga Teetsov või Nata Kruusmann; Viktor Ivanovitš, vannutatud advokaat, endine Lavrovi abiline – Eduard Türk; Gruša, Lavrovite teenija – Polly Mõttus; kojamees – Samuel Siirak; uksehoidja – Hermann Jänes; võõrad – Voldemar Kiin, Anna Markus, Karl Triipus, Voldemar Toffer. Osaliste nimekiri on Sepa hilisemate lavastustega võrreldes suhteliselt tagasihoidlik, massi suurendamiseks kaasas lavastaja „Sügise viiulitesse“ ka samal sügisel kooliteed alustanud Draamastuudio õpilased, kelle „näitelavale välja laskmist“ pidas Voldemar Mettus ilmselgelt enneaegseks⁶³. Sama lavastuse juures algas Sepa ja Liina Reimani mõtte- ja temperamendiühtsust tõendav viljakas koostöö. Ühelegi teisele naisnäitlejale ei usaldanud Sepp oma karjääri jooksul nii kaalukaid rolle kui Reimanile, kelle sisemine põlemine ning suur töö- ja õppimisvõime talle imponeeris. Sarnane koostöö oleks ilmselt tekkinud ka Sepa ja Paul Pinna vahel, kui viimane ei oleks 1921. aastal Draamateatrist lahkunud.

„Sügise viiulite“ tegevus toimub nimetus Venemaa provintsilinnas. Esimeses vaatuses avaneb pilt sügisehommikusest päikesest valgustatud elutuppa, kus istuvad oma kasutütre Veera klaverimängu kuulates Dmitri Lavrov ja tema abikaasa Varvara Vassiljevna, kes loeb peaaegu pimedaks jäänud mehele ette hommikuse postiga saabunud kirju. Meeleolu on helge ja nostalgiline, kuid rahulikkus katkeb, kui naine asub poolkogemata mehele ette lugema kirja oma noorelt armukeselt Viktor Ivanovitšilt. Ägedat sisevõitlust pidav naine suudab oma meest rahustada ning olukorra päästa. Üksi jäädes helistab oma armukesele, et paluda temalt kiireloomulist kohtumist. Teises vaatuses kohtuvad Varvara ja Viktor linnapargis, et leida väljapääs ohtlikust olukorrast – Dmitri ei tohi neist teada saada, kuid valetamine ei saa enam jätkuda. Varvara mõtleb välja plaani – ainus võimalus suhet jätkata on see, kui Viktor abiellub naise kasutütre Veeraga. Viktor puikleb, kuid nõustub lõpuks. Kolmandas vaatuses pühitsetakse Lavrovite kodus Viktori ja Veera kihlust. Tundub, et neist on saanud enam kui võltspaar, noored on üksteisesse jäägitult armunud ja Varvaras hakkab pead tõstma meeletu

⁶³ Mettus, Voldemar 1920. Draamateater. Surgutshewi „Sügiseviilid“. – *Päevaleht*, nr 255, 9.11.

armukadedus ning ta minestab keset peomelu ja klaverimängu suurest vihast ja pettumusest. Neljandas vaatuses avalduvad kõik Varvara tunded ja mõtted, mille ta valab demonlikku tunnetelaviini, nii et kõik tema lähikondsed on surmahirmul. Dmitri mõistab, mis on juhtunud, ja nõuab oma naiselt tõtt, kuid viimane ei ole võimeline seda avaldama ning valetab. Mees usub vandega kinnitatud „tõde“ ja rahuneb, kuid naine murdub – nii vaimselt kui füüsiliselt – lõplikult. Viimases, viiendas vaatuses asutavad Viktor ja Veera end pulmारेisile. Tormisest sügisest on saanud karge, kuid ilus talv. Kodurahu on näiliselt taastatud, Dmitri näilisest tõest rahustatud, kuid naine mitte. Rahu saabub viimases, hüvastijätustseenis, kus nii ema kui kasutütar puhkevad südantlõhestavalt nutma – nad mõistavad teineteist.⁶⁴

„Sügise viiulite“ lavastuses oli peaelemendiks tšehhovlik meeleolu ja atmosfäär. Voldemar Mettus kirjutas: „Kes Tšehhovi „Kirsiaeda“ armastab, kellele meeldivad Sumbatovi „Kahisevad lehed“ ja teised sellelaadilised näidendid – venelastel on neid kaunis palju – see saab ka selle draamaga rahul olema“⁶⁵. Dmitri ja Varvara elu iseloomustas „elu kulgemise muusika“, rõõm piasjadest – sügispäikesese kiirest elutoapõrandal ja kaunist klaverimängust. See oli argipäev ilma eneseteostusvõimaluseta, ilma eksistentsiaalsete küsimuste ja vastusteta. Varvara otsustas sellest kulgemisest kõrvale astuda ning otsida midagi muud ehk ta tõi argipäeva sündmuse. Nii nagu Tšehhovil, ei saanud ka Surgutšovil elumuutused ja sündmused tähendada head. Vastupidiselt, sündmused tähendasid pettumusi ja purustusi. Sündmused jäid alla argipäeva moraalsele üleolekule. Erinevalt Tšehhovist, kelle näidendites justkui ei toimukski midagi, on Surgutšovi näidendi pea igas stseenis mõni oluline sūžeeppööre või sündmus, kuid hoolimata sellest ühendab kahe kirjaniku näidendeid rusutud, rahutu ja ängistav meeleolu, argipäeva ülimus ning tegutsemise, argisuse teelt kõrvale kaldumise saatuslikkus.⁶⁶ „Sügise viiulite“ lavastuses valitsenud melanhoolsest meeleolust annab aimu Pjotr Tšaikovski klaveripalade tsükli „Aastaajad“ osa „Oktoober. Sügislaul“, mida esitas Sepa lavastuses ilmselt kasutütar Veera (Olga Teetsov) esimeses vaatuses. „Sügislaul“ on nukker-nostalgiline, kõlades vihmamärgade sügislehtedena, mis lenneldes leinavad. Muusikas antakse meeleolu edasi unelevuse küttesse jäänud seisakutena – „Sügislaul“ elab meloodias, minoorne akordiline saade laseb kumada mõtlikul impressioonil. See kõneleb sügisest, lõppematust aastaringist ja surmast.

⁶⁴ Reiman, Liina 1991. Rambivalgus süttib. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 221–226.

⁶⁵ Mettus, Voldemar 1920. Draamateater. Surgutšewi „Sügiseviilid“. – *Päevaleht*, nr 255, 9.11.

⁶⁶ Neimar, Reet 2001. Inimese mõõde Anton Tšehhovi loomingus. (Toim. Jaan Tootsen) Raadio Ööülikool. Järelekuulatav [<http://www.ylikool.ee>].

Meeleolulise terviku saavutamist peeti lavastuse kõige tugevamaks küljeks ning Sepp sai selle eest arvustajatelt kiita – Draamateatri esimene impressionistlik lavastus oli täielikult õnnestunud. Tänu arvustajate ja publiku poolehoiule tagas Sepp endale tõsiseltvõetava ja laiemat huvi tekitava lavastaja kuvandi. Hugo Raudsepp kirjutas pärast „Sügise viiulite“ esietendust ajalehes *Vaba Maa*: „Lavapilt, mis meile „Sügise viiulites“ pakuti, oli omaette kunstiline tervik, üks käsi oli korraldanud ühe idee ja ühe tundmuse järele – saabus stiil. See stiil oli süvenev, pika hingetõmbega, ajaküllane ja laisk, sest ta dramatiseeris meeleolu, mille iseloom pole mitte nii sähvata kui mõtted. Dekoratiivset realismi taotledes, efekte kasutades ei pelganud ta ka romantilise teatri žeste ja puhkas igal võimalikul kohal kunstilistel pausidel, mis kasvasid innuga kinoteatri pantomiimiks. Ühe sõnaga, impressionistlik draama leidis impressionistilise väljenduse, kogu energia oli juhitud selle peale, et meeleolu maalida, nii öelda „atmosfääri“ teha“⁶⁷. Lavastuse sisu ja Surgutšovi näidend oli Sepa (Nemirovitš-Dantšenko eeskujul) loodud atmosfääriga võrreldes väheoluline, samasuguse tulemuse oleks võinud saavutada ka mõne teise impressionistliku näitekirjaniku näidendi lavastamisega: „Mööduandev on meeleolu, sisu on täiesti kõrvalise tähtsusega – ta ei olegi huvitav ja läheb ruttu meelest ära. Meeleolu aga jääb ja tema mõju ei kao nii pea“⁶⁸. Atmosfääri kiitmisega paralleelselt kritiseeriti meeleolu lõhkumist pikkade vaheaegadega, mis kestsid mõnel juhul lausa pool tundi (kokku oli neli vaheaega). Pikkade pauside järel, mis ei olnud õigustatud ka vahepealse lavaehituse või dekoratsioonide vahetusega, oli publikult keeruline taas lavaatmosfääri sisse elada ning tegelastele vajaliku intensiivsusega kaasa elada⁶⁹.

„Sügise viiulite“ ning Sepa teise Draamateatri lavastuse, Charles Dickens'i „Kilk koldel“ (esietendus 22.12.1920) õnnestumine on põhjuseks, miks peetakse Seppa Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko põhimõtete juurutajaks Eestis⁷⁰, ehkki hiljem ta enam otseselt Moskva Kunstiteatri eeskujudele ei toetunud ning järgis pigem Meierholdi ja Tairovi suundumusi. Antud lavastuse juures, töös Draamateatri trupiga pidas Sepp rollide psühholoogilist läbitöötamist ja –elamist äärmiselt tähtsaks, sest Surgutšovi näidendisse sai elu tekkida vaid siis, kui elustusid tema tegelased. Oli oluline, et näitlejate tunneteskaala oleks äärmiselt laiaulatuslik ning et nad suudaksid erinevaid emotsioone väljendada pooltoonidena ning füüsiliste žestide osakaalu minimeerides. „Sügise viiulites“ katsetas Sepp seni läbiproovimata

⁶⁷ Raudsepp, Hugo 1920. „Sügise viiulid“ Draamateatri esietendusel. – *Vaba Maa*, nr 255, 8.11.

⁶⁸ Mettus, Voldemar 1920. Draamateater. Surgutšewi „Sügiseviidulid“. – *Päevaleht*, nr 255, 9.11.

⁶⁹ Samas.

⁷⁰ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 82.

ja küllalt riskantsete võtete, näiteks tummstseenidega. Nii pidi Liina Reiman esimeses vaatuses välja kandma viieminutilise pausi, mille ajal hoidsid publikut kütkes vaid tema miimika ja žestid, mis läbielatavaid tundeid väljendasid⁷¹. Uue näitlemisviisi omaksvõttu soodustasid Sepa varasem teadmistepagas ning oskus näitlejatele uusi näitlemismeetode tutvustada ja neid sütitada. Eduard Türk meenutab, et „Juba esimestel proovidel olin üllatunud, kuivõrd taibukalt oskas uus juht osadevahelisi suhteid selgitada, situatsioone psühholoogiliselt põhjendada ja ühtlasi meeleolu luua“⁷².

Reimani suureks eeskujuks Varvara rolli loomisel oli Moskva Kunstiteatri lavastuses sama tegelast kujutanud Olga Knipper-Tšehhova, kes kummitas Reimani „igas stseenis, igas sõnas“⁷³. Hoolimata suurnäitleja eeskujust, Sepa juurutatud psühholoogilis-realistlikust mängulaadist ning hilisematest mälestustest, mis Reimani osatäitmist kiidavad, olid kaasaegsed kriitikud pigem negatiivselt meelestatud. Hugo Raudsepp möönis: „Ta (L.R) kasutab liig palju ultratraagilisi ringutusi, kruvitud hingeldavat paatost, mis oma korduvuse ja monotoonsusega nüristab ja vaatleja omapead jätab“⁷⁴. Voldemar Mettus oli pisut leebem, kuid heitis Reimani ette kehva kõnetehnikat: „Ka pr. Reiman mängis hästi, aga sellest aru saada, mis ta kõneles, see nõudis kahjuks liig suurt tähelepanemist ja pingutust. On ju mitu korda rõhutatud, et ta hääldamine paranema peaks“⁷⁵.

2.1.2. Lavakujundus

„Sügise viiulite“ lavakujunduse kohta on Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivis säilinud kolm Aleksander Tuurandi originaalkavandit: I, III ja V vaatuse dekoratsioon, mis kujutab Lavrovite elutuba, II vaatuse pilt linnapargist ja kavand, millel kujutatud kohta ei õnnestunud mul käesoleva töö juures tuvastada. Loogiliselt peaks see olema IV vaatuse kavand. Ilja Surgutšovi näidendi IV vaatuses toimub tegevus taas Lavrovite majapidamises, seega võiks oletada, et tegemist on näiteks nende söögi-, mitte elutoaga, kuid ruumi sisustus vihjab pigem avalikule ruumile – baarile, restoranile või tantsusaalile. Samuti on antud kavand pisut teistsuguse stiiliga kui kaks esimest. Seega on küllaltki tõenäoline võimalus, et antud kavand ei kuulu „Sügise viiulite“ kavandikomplekti. Seetõttu käsitlen viimast kavandit oma bakalaureusetöö kontekstis üsna põgusalt ning jätan selle päritolu küsimuse lahtiseks.

⁷¹ Anto, Heino 1937. Draamateatri tähelend. – *Teater*, nr 4, lk 12.

⁷² Türk, Eduard 1964. Sinilindu püüdmas. Teatrimälestusi, lk 196.

⁷³ Reiman, Liina 1991. Rambivalgus süttib, lk 226.

⁷⁴ Raudsepp, Hugo 1920. „Sügise viiulid“ Draamateatri esietendusel. – *Vaba Maa*, nr 255, 8.11.

⁷⁵ Mettus, Voldemar 1920. Draamateater. Surgutšewi „Sügiseviilid“. – *Päevaleht*, nr 255, 9.11.



1. I, II, V vaatus: Lavrovite elutuba

I, III ja V vaatusel on kujutatud 19. ja 20. sajandi vahetusele iseloomulikke Vene provintsilinna keskklassi elutuba, mille sisekujunduses seguneb 19. sajandi enimlevinud biidermeieri stiili väikekodanlik tagasihoidlikkus ja praktilisus rokokoolikult uhkeldavate stiilielementidega (näiteks toolid, triibuline tapeet ja seinal olevad kipsbareljeefid)⁷⁶. Ruumi koloriidis valitsevad looduslikud tuhmid toonid tekitavad melanhoolse sügisese atmosfääri, mis näidendi temaatikaga haakub. Üsna väikesemõõdulised, hajali paigutatud mööbliesemed on teravas kontrastis kõrge lae ja hiiglasliku kahepoolse uksega, mida katavad tugevast materjalist tumedad kardinad. Etenduse ajal tekkis ilmselt samasugune kontrast näitlejatega – lagi ja uks rõhutasid nende väiksust, nii füüsilises kui ka vaimses plaanis. Dmitri, Varvara, Viktor ja Veera on oma lõputus argipäevas nii-öelda väikesed inimesed, neist ei sõltu ühiskondlikus plaanis palju, nende eesmärgiks on argipäevased rõõmud – klaverimäng, värskete uudiste lugemine ja aknasse paistev sügisene päike. Nende väiksust rõhutab veelgi see, et üritades argipäeva tuttavlikust ja sõbralikust hallusest välja pääseda, on plaan juba alguses hukule määratud. Sündmused, mis argipäeva lõhuvad, ei sobi nende ellu – ei nende mentaliteedi ega ka väikese inimese väikekodanliku ettemääratusega.

⁷⁶ Pihelgas, Jaanus. Mööbli stiilid ja ajalugu. Kättesaadav: [<http://antiik-restaureerimine.ee>] Vaadatud 22.05.14.



2. II vaatus: linnapark

II vaatuse kavand kujutab halli kivimüüri ümbritsetud lakoonilise linnaaia nurgakest, kuhu on paigutatud ruudulise linaga kaetud laud ning kaks taburetti, millel istusid salaplaani sepitsevad Varvara ja Viktor. Üksik viljakandev puu ning müüriäärsed haljad põõsad viitavad varasügisesele ajale. Võrreldes Lavrovite elutoa kujundusega, on linnaaia pilt teostatud helgemates ja heledamates toonides, kuid minimalistlik üldilme jääb kõledaks ning meeleolu ärevaks. Taaskord, nagu eelmisel kavandilgi, on näha, et ümbritsev on võrreldes mööbli ja näitlejatega väga suur. Eriliselt paistab silma kontrast pisikese laua ja taburettide ning majani viiva trepimüüri vahel. Märkilise tähendusega on pargi sissepääsu kaitsev tugev metallvärav, mille võrestiku tagant paistab meri – vabaduse sümbol, milleni ükski näidendi tegelastest ei pääse. Nende teed vabaduseni piiravad kired ja saladused, justnagu piirab metallvärav pargisolijate pääsu mereni.



3. Ebaselge päritoluga kavand

Kolmas, ebaselge päritoluga kavand kujutab võrdlemise vähese sisustusega öist tantsusaali või baari, mille juures on huvitavaks nüansiks läbi lae taevasse ulatuv vaade ning laekonstruktsioonist ja kolmnurksest lambist tekkiv geomeetiline kompositsioon. „Sügise viiulite“ teiste kavandite meeleolulavastuse temaatikaga sobituva tagasihoidlikkusega ei haaku. See on liialt ekspressiivne ja omatähendust kandev.

Impressionistlike lavastuste lavakujundusi ühendavaks jooneks on see, et keskendutakse vaid esmatähtsatele ning liigne detailsus jäetakse kõrvale, et mitte lavastuse meeleolu ja näidendi sisuga konkureerima hakata. Seega võib öelda, et impressionistlike lavastuste kujundused ei tüki lavastustervikus esile, vaid on pigem kaaskohalolevad, peatähtsat illustreerivad. Tuurand kasutab „Sügise viiulite“ lavakujunduses küllalt lihtsaid ja pealetükkimatuid kahemõõtmelisi maalitud dekoratsioone. Kesklavale on realistliku ruumimulje tekitamiseks lisatud üksikuid loomuliku elukeskkonna muljet loovaid elemente nagu näiteks toolid, laud või viljapuu. Võõritusefekti loob esimesel ja teisel kavandil teravalt esiletükkiv tumemust lavaeesriie. Eesriie toimib tugevalt neljanda seinana, kuid kui pidada silmas arvustusi, mis kõik eriliselt just lavastuse atmosfääri loomet ning publiku õnnestunud meeleolulist suunamist kiitsid, siis võib järeldada, et etendussituatsioonis esiletükkiv eesriie publikut ei seganud.

Tuurandi hilisemat, talle eriomast kunstnikukäekirja „Sügise viiulite“ kujundus ei kajasta. Lavastuse valmimise ajal oli ta endiselt Vanemuise teatri dekoraator ning on mõistetav, et esmakordselt uues teatris ja uue lavastajaga töötades eelistas ta jääda pigem tagasihoidliku stiili juurde, mida ta ka oma koduteatris peamiselt viljeles. Loomulikult tingis sellise lähenemisviisi ka tšehhovliku meeleoluga näidend, näitekirjaniku poolt etteantud realistlikud tegevuspaigad ja Paul Sepa poolt edasi antud kirjeldused Nemirovitš-Dantšenko lavastuse kujundusest.

2.2. Leonid Andrejevi „Inimese elu“ (1921)

2.2.1. Lavastus

Vene näitekirjaniku Leonid Andrejevi sümbolistliku näidendi „Inimese elu“ (1906) lavastuse esietendus toimus Draamateatris 15. aprillil 1921. aastal ning see oli Sepa ja Tuurandi teine koostöölavastus. Andrejevi teksti tõlkis eesti keelde Artur Adson (trükkis ilmus näidend 1927. aastal). Lavastus etendus viies vaatuses, millele eelnes proloog. Draamateatri teatribüroo eelteade nimetas „Inimese elu“ hooaja üheks olulisemaks lavastuseks ning toonitas, et lavastusele eelnes pikk ja põhjalik eeltööperiood. Näidend ei olnud eesti vaatajate jaoks uus: 1910. aastal esitas seda Tartus, peamiselt üliõpilastest koosnevale publikule, vene külalistrupp ning 1920. aastal mängisid „Inimese elu“ teist vaatust Tallinnas külalissetendustel viibinud endised Moskva Kunstiteatri näitlejad Olga Gzovskaja ja Vladimir Gaidarov. Laiema haardeulatusega teatrientusiastidele oli tuttav ka 1910. aasta paiku esietendunud samanimeline lavastus Helsingi Rahvusteatris, 1908. aastal etendunud lavastus Moskva Kunstiteatris ja 1907. aastal Vsevolod Meierholdi juhtimisel etendunud „Inimese elu“ Peterburis Vera Komissarževskaja erateatris, mis oli otseseks eeskujuks ka Paul Sepa lavastusele⁷⁷.

Lavastuse olulisust Draamateatri jaoks näitab muuhulgas ka kava, mis on uhkem kui toleaeagselt tavapärased, vaid esmavajalikku informatsiooni sisaldavad, valgele, üsna kitsale paberilehele trükitud ühepoolsed kavalehed. „Inimese elu“ kava⁷⁸ on kujundatud maitsekalt ning trükitud neljapoolsele pruunikashallile käsitööpaberile, mis vihjaks justkui lavastuse enda üldtonaalsusele. Teksti puhul on kasutatud *art deco*’likku fonti, kuid kuna taust on jäetud lakoonilis-minimalistlikuks, siis lõpptulemus mõjub maitsekalt, pisut peenutsevalt ning

⁷⁷ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 83.

⁷⁸ „Inimese elu“ kavaleht. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Eesti Draamateatri kogu, ETMM 10040:T200:4/8.

rõhutatult lääne-euroopalikult, mis sobis Sepa ja Tuurandi (arvatava kavakujundaja) kunstiliste taotluste ja meelelaadiga. Kava esilehe pöördel esitati publiku meeleoluliseks suunamiseks pealkirja „Mõtteid teatri üle“ all kolm erinevatest ajastutest pärinevat tsitaati, mis kõnelesid peaaesjalikult teatrist kui kunstitemplist ja kasvatusvahendist. Huvitava kurioosumina mõjub valikus näiteks Mary-Joseph Chenier' tsitaat aastast 1789, mis hoiatab: „Teaater on ühiskondlise kasvatuses sõjariist“. Vissarion Belinski aga küsib kavalehel teatri kohta retooriliselt: „Kas pole ta erandiliselt meie tundmuste ainus valitseja, kes valmis igal ajal ja kõiksugusil olukordadel neid äratama ja õhutama, nagu tõstab uragaan Araabia piirituis kõrbeis liivatuiske? (...) Mis on siis, küsin teilt, see teater?“ ja vastab: „O, see on tõsine kunstitempel, mille sissekäigul teie kaugenete silmapilkselt maast, vabanete igapäevastest suhetest...“. „Inimese elu“ sümbolistliku, pessimistliku tooniga sisuga antud tsitaadid aga ei ühti. Andrejevi näidendis puudub koht didaktikal, see lausa välistab selle, väites, et inimese saatus on nagunii ette määratud ning üksikisiku pingutused ei ole võimelised vilja kandma. Ometi ei lase antud lavastus ka igapäevastest suhetest lahti lasta, sest argielu oma halluses, vahelduvas mures ja rõõmus, on justkui peeglina vaatajate silme ette toodud. Seega võib oletada, et kavalehele valitud tsitaadid peegeldasid pigem Sepa üldisi kirgi ja ideaale ega olnud antud lavastusega kuigivõrd seotud.

Poeetiliste mõtiskluste kõrval kajastab „Inimese elu“ kavaleht lavastuse arvukat tegelaskonda. Lavastuse juures leidsid rakendust peaaegu kõik toonased Draamateatri näitlejad, lisajõudu massistseenidesse võttis Sepp Draamastudio õpilaste hulgast, kes olid vastavaid stseene stuudiotöös juba varasemalt ilma esinemiseesmärgita harjutanud. Osatäitjate täielik nimekiri (tärniga on märgitud Draamastudio õpilased): Keegi hallis – Eduard Türk; Inimene – Paul Pinna; Inimese naine – Liina Reiman; Inimese isa – Albert Liik; Arst – August Sunne; Halastajaõde – Helja Holts; Teener – Samuel Siirak; Teenija vanaeit – Anna Markus; Inimese sugulased – Olly Teetsov, Jenny Petson, Lency Rackfeldt, Heino Vaks, Eduard Bergmann, Aleksander Mägi; Naabrid* - Felix Moor, Niglas Hindo, Ilmar Nerep, Hilda Vernik, Terese Peetmann, Roo, Puhmas; Külalised – Elsa Ratassepp, Maimu Anto, Polli Mõttus, Aleksander Kleius, Voldemar Toffer, Aleksander Teetsov; Moosekandid* - Riivo Kuljus, Aleksander Teetsov, Metkal, Inimese sõbrad – Jaan Hargel, Voldemar Suits, *Rudolf Engelberg, koor; Inimese vaenlased – Voldemar Kiin, Karl Triipus, Aleksander Mägi, koor; Inimese pärijad – Olly Teetsov, Jenny Petson, Aleksander Teetsov, Albert Liik, Voldemar Kiin, Jaan Hargel, *Masik; Vanad eided – Anna Markus, Maimu Anto, Elsa Ratassepp, Nata Albring, Polly

Mõttus; Tantsijad* - Ludmilla Puhmas, Helja Holts, Ilmar Nerep, Polagenne, Alpe, Zero, Kangur.

Andrejevi „Inimese elu“ on ühiskonnakriitiline näidend, milles valitsevad stiihilised kapitalismivastased meeleolud. Draamateatri teatribüroo eelteates märgitakse, et selles kajastub „eelviimase ajajärgu meeltheitev vaim, mis kannatab saatuse vägivalla all, ei leia sellest väljapääsu ning näitab, kuhu me olime jõudnud“⁷⁹. Näidendi tuuma avab juba proloogis võtmetegelane, kujuteldavat saatuse raamatut lugev Keegi hallis: „Sündides saab ta Inimese kuju ning nime ja saab kõiges teiste inimeste sarnaseks, kes juba maa pääl elavad. Ja nende julm saatus saab ka tema saatuseks (...). Ajast peatumatult haaratuna läheb ta läbi kõigi inimese elu astmete, alt kuni üles, ülevalt kuni alla. Nägemises piiratud, ei saa ta kunagi nägema järgmist astet, mille poole juba tõuseb tema kindlusetu jalg (...). Ja oma pimedas teadmatuses, aimusest masendatuna, lootusist ja hirmust erutatuna, lõpetab ta alandlikult raudse saatuse ringi“⁸⁰. Ekspressionismihõngulist protestikõla lisasid Sepa lavastusele teatavad paralleelid näidendi sisu ja kaasaegse elukorralduse vahel⁸¹. 1921. aastal oli vastne Eesti Vabariik veel üsna habras. Paralleelselt eksisteerisid sõja- ja võidujärgsed nii karjeristlikud ja elupõletamist ning priiskamist soodustavad meeleolud kui ka majanduslikud raskused ning uudne elu- ja riigikorraldus, millega alles harjuda tuli. Seega ei olnud ühiskondlikud olud isikliku kindlustunde tekkimiseks soodsad – ühel hetkel saavutatud edu võis järgmisel hetkel kaduda ning senised virelejad spekulatsioonide ja ahnitsemise abil ootamatult rikastuda.

Esimeses vaatuses „Inimese sündimine ja ema valud“ Inimene sünnib, läbi kannatuste ja peaaegu oma ema tappes. Sünnituse saatjaks on Inimese rasket elukäiku etteennustavate eitede koor, mille liikmed tunduvad olevat ühel hetkel nii teispoolsed kui ka kohalolevad ja lihalikud, kuid nende üleolekut saatusest näitab see, et nad on ainsad, kes kuulevad näidendi jooksul Kedagi hallis kõnelemas, kui too lausub: „Tasa! Inimene on sündinud!“ Samal ajal süttib tema käes pikk ereda leegiga küünal, mis alguses põleb nõrgalt ja kindlusetult, kuid tugevneb järk-järgult. Teises vaatuses alapealkirjaga „Armastus ja vaesus“ kujutatakse Inimest, noort ja andekat, kuid vääririmõistetud arhitekti, koos oma naisega vaesuses virelevat. Nad on rahapuudusest meeleheitel ning Kellegi hallis peale tulivihased, kuid oma

⁷⁹ Andrejevi „Inimese elu“ esietendus Draamateatris. Draamateatri teatribüroo teadaanne. – *Päevaleht*, 12.04.1921.

⁸⁰ Andrejev, Leonid 1921. Inimese elu. (Tõlk. Artur Adson) Tallinn: Draamateater, lk 3–4.

⁸¹ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 83.

kaaskondsete poolt armastatud ja austatud ning teineteisesse kõrvuni armunud – õnnelikud. Inimene, noor ja ideaalidega, üritab saatusele vastu hakata, ta neab Kedagi hallis: „Kuule sina säääl, kuidas sind ka hüütakse; saatus, saatan või elu, mina viskan sulle kinda, kutsun sind võitlusele! (...) Sinu kurjakuulutavale tardumusele säen vastu oma elava ja liikuva jõu; sinu süngusele – oma heleda ja kõlava naeru! Hoi, pareeri mu hoobid!“⁸² Künäl Kellegi hallis käes põleb ereda-heleda leegiga.

Kolmanda vaatuse „Ball Inimese juures“ alguses tundub, et Inimene on saatuse allutanud. Tema toauberikust on saanud hiiglaslik uhke loss ning Inimese, nüüdseks üleduka arhitekti sõprus ja soosing on suures hinnas. Kõik tundub täiuslik, kuid ballisaali atmosfääri lõhub ruumi arhitektuuriline ebaproportsionaalsus, disharmonia ja kõle valgustus, mis tekitab võõristust. Balli saatev kolmeliikmeline orkester mängib vaid ühte hüplevat viisijuppi, milles tekivad ajuti ootamatud katkestused. Inimese külalised ülistavad, kiidavad ja kadestavad, kuid nende sekka on siginenud ka Inimese vaenlasi – parastajaid. Keegi hallis jälgib pidu tasaselt nurgast, tema käes oleva künla kollakastuhm leek väriseb. Neljandas vaatuses „Inimese õnnetus“ on Inimese elu jõudnud jälle alguspunkti, tema elukohaks on küll endiselt seesama loss, kuid enamiku tubadest on enda valdusesse haaranud rotid. Inimene koos oma naisega elab vaesuses, sest tema arhitektuur läks moest ja unustati. Saatusehoobina tapeti ka nende ainus poeg – nurga tagant kuklasse visatud kiviga, ning varsti on suremas ka Inimese naine. Meeleheites neab Inimene iseennast ja Kedagi hallis, kelle käes oleva künla leek kõigub justkui tuule käes: „Nean päeva, mil ma sündisin, nean päeva, mil suren. Nean kogu oma elu. Nean oma südame, oma pää – heidan kõik sulle tagasi, sinu valju näkku, meeletu saatus“⁸³. Viiendas ehk viimases vaatuses „Inimese surm“ sureb Inimene üksinduses, kuid ümbritsetuna pärandust ootavatest sugulastest, tema sünni juureski olnud metsikult tantsivatest eitedest ja ballisaali moosekantidest, kes mängivad endiselt sedasama hüpliku viisi. Künlaleek kustub, jääb vaid sügav pimedus.

Huvipakkuv on asjaolu, et Andrejevi näidend langes arvustajate negatiivse tähelepanu alla. Teatrikriitik ja hilisem teatrijuht Voldemar Mettus, kes paistis 1920.aastate alguses silma nii oma eruditsiooni kui ka noorele mehele omase karmisõnalisusega, pühendas teksti kritiseerimisele kolmandiku Päevalehes ilmunud üsna pikast lavastuse arvustusest⁸⁴. Mettus heidab näitekirjanikule ette, et „Inimese elus“ ei puudutata kordagi Inimese südametunnistuse

⁸² Andrejev, Leonid 1921. Inimese elu, lk 47.

⁸³ Samas, lk 99.

⁸⁴ Mettus, Voldemar 1921. L. Andrejevi „Inimese elu“ Draamateatris. – *Päevaleht*, 20.04.

ja hinge küsimust, mistõttu puudub näidendil sügavam sisu. Samuti võrdleb ta Andrejevit Ibseniga (hiljem ka Goethe „Faustiga“, viidates Andrejevi teatavale jäljendamissoovile) ning kirjutab: „Andrejevi „In. elus“ ei leia me mitte midagi, mis kaugeltki vastaks „Peer Gynti“ sümbolidele. Näib olevat ainult üks sügavam mõte, ja et ta sugugi mitte ei vasta tüki vaimule – kui siin sõna „vaim“ üleüldse tarvitada võib –, siis ei tea ma mitte, mis Andrejev selle all on mõelnud“⁸⁵. Kusjuures, sõna „näidend“ jätab Mettus artiklis taotluslikult jutumärkidesse, leides, et Andrejevi tekst sobiks paremini kinopildi illustratsiooniks kui teatrilavale. Näidendi ja lavastuse ühiskonnakriitilist aspekti ei käsitle Mettus oma arvustuses üldse. Üheks põhjuseks võib pidada seda, et Mettus oli antud näidendi lavaversioone juba varem näinud ning uudsus ning järsultmõjuvus oli tema jaoks kadunud. Samas kiidab arvustaja Sepa lavastajatööd, nentides lausa, et „etendust tuleb väga kordaläinuks lugeda“ ning käsitleb Draamateatri „Inimese elu“ kui Sepa võitu Andrejevi üle. Eriti kiidab ta huvitavust ja kaalukust, samuti terviklikku atmosfääriloomet.

Atmosfääri tekitamisel võttis Sepp, nagu juba varem mainitud, eeskuju Meierholdi „Inimese elu“ lavastusest, mis esietendus ajal, mil Sepp kuulus Peterburis teatri-alal tegutsedes Vera Komissarževskaja teatri lähiringkonda. Meierholdi ja Sepa lavastuste võtmeks sai Andrejevi remark „Kõik on nagu unes“, mille abil lõi ta viirastusliku ja olustikukauge õhustiku⁸⁶, mis aitab antud näidendi emotsionaalseid nüansse kõige paremini edasi anda ning teatriküllastajad õigesse meeleollu viia. Ka näitlejate mängus taotles Sepp Meierholdile sarnaselt teravdatud üheplaanilisust, ekspressiivset groteski ja sümbolistlikku salapära, mis küll segunes Draamateatri lavastuses aeg-ajalt mittetaotluslikult realismiga. Peapõhjuseks võib arvata asjaolu, et enne Sepa tulekut peamiselt realistlikku suunda viljelenud teatri näitlejate jaoks oli „Inimese elu“ pea esimene lavastus, mille puhul tuli realistliku mängulaadi asemel kasutada uusi, ekspressionistlikule teatrile omaseid mänguvahendeid. Liina Reiman meenutab, et andrejevlik „hingepuudus“ asendus mitmeplaaniliste peategelaste Inimese ja Inimese naise mängus siira hingestatus ja tunnetuslikkusega ning kirjutab: „Olen Pinnat harva näinud nii inspireerituna kui Inimese osa tõlgenduses. Ta oli nii haarav ja sütitav, et (...) oleksin tahtnud temaga koos lendu tõusta“⁸⁷. Samas väidab Mettus Päevalehe arvustuses hoopis vastupidist: „Seekord minu arvates näitlejate mängul – isegi peategelastel – peaasi puudus, – nimelt hing. (...) Herr Pinna ei suutnud küll mitte uskuma panna, et see Inimene on, kes seal meie ees

⁸⁵ Mettus, Voldemar 1921. L. Andrejevi „Inimese elu“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 109, 28.04.

⁸⁶ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 83.

⁸⁷ Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 165.

seisab; puhttehniliselt oli osa hästi läbi viidud. Ka pr. Reiman oli hingeliselt nõrk ja ei saanud suuremat huvi oma mängu vastu äratada⁸⁸. Seega tundub, et Mettuse negatiivne kriitika pöördub tagasi vaadates hoopis positiivseks – vahepeal kaduma kippuv üheplaaniilisus, mida Sepp lavastuses taotles, paistis Mettusele silma, ehkki peategelased ise arvasid end mitmeplaaniiliselt mängivat.

Realistlikku mängulaadi soodustas ka asjaolu, et Andrejevi sümbolistliku näidendi peategelased – Inimene ja Inimese naine – ei allu ekspressionistlikule üheplaaniilisusele just kõige paremini. Nad ei ole harukordsete võimetega, täiuslikud ega teistest inimestest paremad, vaid pigem äärmiselt tavapärased, tavalise inimese võrdkujud, keda ei olegi võimalik täiesti üheplaaniiliselt kujutada. Seega on ebakõla lavastaja, esinäitlejate ja arvustaja vahel loogiline ja ootuspärane. See-eest mitmed kõrvaltegelased võiksid ekspressionistlikule käsituslaadile väga hästi alluda. Seetõttu püüdis Sepp kasutada ekspressionismi mitmes massistseenis, milles osalesid Draamastuudio õpilased. Leo Kalmet meenutab, et Sepp lootis ekspressionismile omaste võtete ja väliste efektidega katta puudusi noorte näitlejate mängus⁸⁹ (konkreetne mälestus puudutab küll Draamastuudio „Tontide sonaadi“ (1923) lavastust, kuid kehtib ka „Inimese elu“ kohta). Samas olid „Inimese elu“ massistseenid hoopis teistsuguse iseloomuga kui samas Saksa teatri majas tegutsenud ekspressionistliku Hommikteatri omad. Kui Paul Sepp töötas massistseenid detailideni läbi, vormis igast üksikisikust karakteri ning andis massile seeläbi „hinge“, siis Hommikteatri lavastajat Aggio Bachmanni see ei huvitanud: tema eesmärgiks oli efekti loomine massi, kõnekooride ja liikumisrühmade abil, kuid kujude individualiseerimisele massis Bachmann enamasti tähelepanu ei pööranud⁹⁰. Selle võrdluse baasil võib väita, et ekspressionism huvitas Seppa vaid välise, mitte sisemise sunni tõttu. Massistseenide puhul töötas ta samadelt alustelt lähtudes nii impressionistlike, ekspressionistlike, *commedia dell'arte*-like kui ka antiikklassika lavastuste puhul, lootes, et need kontekstist lähtudes õigesti mõjule pääsevad.

Eelnevates lõikudes on ilmsiks tulnud, et ehkki Andrejevi näidend on sümbolistlik ja Sepa lavastust käsitletakse peamiselt kui ekspressionistlikku, on ismi-line segadus lavastuse ümber suurem. Draamateatri „Inimese elus“ kohtusid Vene kirjaniku näidend ja sealse teatrimaailma eeskujud, suur soov käia kaasas Lääne-Euroopa teatri uuemate suundumustega, Eesti

⁸⁸ Mettus, Voldemar 1921. L. Andrejevi „Inimese elu“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 102, 20.04.

⁸⁹ Kalmet, Leo 1982. Pool sajandit teatriteed. Tallinn: Eesti raamat, lk 26.

⁹⁰ Samas, lk 27.

teatriilma senised, psühholoogilisele realismile ja romantismile seatud põhimõtted ning Sepa isiklikud, talle eriomased ambitsioonid, erinevatest suundadest mõjutatud teatriideed ja kirglikkusel põhinevad meetodid, mida ta pea alati oma loomingu alusena kasutas.

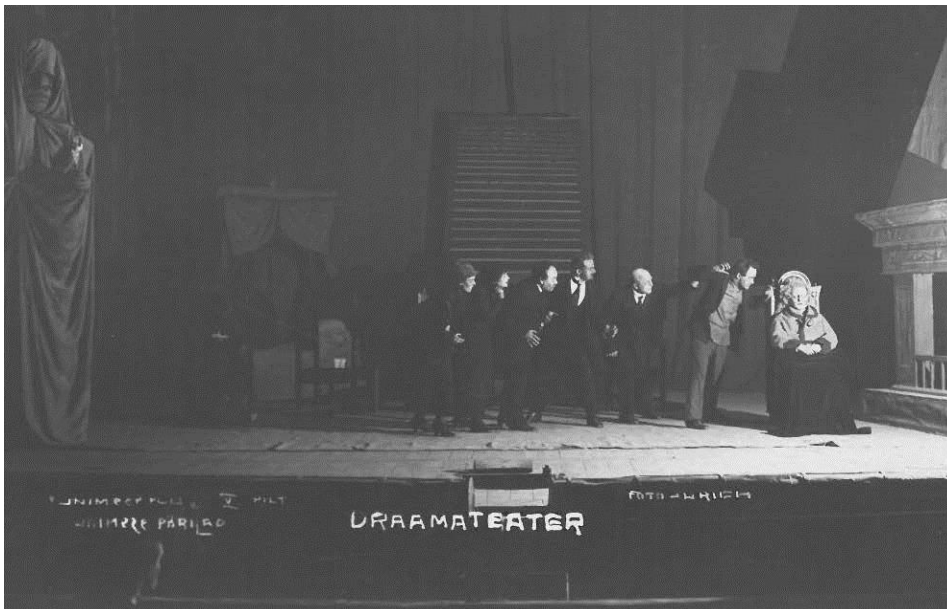
2.2.2. Lavakujundus

„Inimese elu“ ekspressionistliku lavakujunduse kavandeid pole säilinud ning arvestades Tuurandi improvisatsioonilisust kujunduste puhul, kus maalitud dekoratsioonid puuduvad, võib oletada, et korralikke ja ülevaatlikke kavandeid ta antud lavastuse puhul ei teinudki. Seega kasutan lavakujunduse analüüsimiseks kaasaegsete mälestusi ja kuut Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivist pärinevat fotot, mille autoriks on teatrifotograaf Aleksander Jurich. Iga foto esindab erinevat vaatumist, puudub vaid IV vaatuse jäädvustus ning V vaatusest on kaks erinevat jäädvustust. Ehkki fotod on mustvalged, ei osutu see antud lavakujunduse analüüsimisel suureks puuduseks, sest on teada, et põhitoonilt oli kujundus monokroomne – domineerisid erinevad halli värvi toonid ja varjundid.



4. Proloog: Keegi hallis

Draamateatri lavastuse lavakujundus lähtus suures osas samadest ideedest, millest oli lähtunud Meierhold Vera Komissarževskaja teatri lavastuses. Lavakujunduse peaesmärgiks oli müstilise atmosfääri rõhutamine: ähmaselt valgustatud lava oli rüütatud hallidesse kangaskardinaatesse, kahvatu viirastuslik valgusjuga langes lavale ühes allikast ja selle abil tekitati lavale varjude mäng.⁹¹ Nii-öelda Rembrandti valgusega juhiti vaataja pilku – stseenide kaupa olid välja valgustatud parajasti fookuses olevad tegelasgrupid. Ülejäänud lava jäeti samal ajal salapärasesse pimedusse.⁹² Pidevaks ähvardavaks valgusallikaks pimeduses oli Kellegi hallis käes olev küünal, mis tuletas terve lavastuse vältel meelde tema katkematut kohalolu. Fotodelt on suunatud valguse kasutamist kõige paremini näha proloogi fotol, kus kujutatakse otse ülevalt langevas valgusvihus seisvat Kedagi hallis, ja V vaatuses fotol, kus on eredalt välja valgustatud toolil istuva surmkahvatu Inimese peaaegu elutu kuju ning teda piiravad pärijad on jäetud hämarusse.



5. V vaatus: Inimese surm ja kasuahned pärijad

Kui lavastuses valitses teatav –ismiline segadus, siis Tuurandi lavakujundus oli selgelt ekspressionistlik, sest valguse ja varju mängud on ekspressionistliku lavakujunduse üks alustalasid. Selle peamiseks eesmärgiks on koondada dramaatilise pinge fookus lavakujundusse ning anda näitlejatele ekspressiivne impulss, millelt etendussituatsioon is tõukuda (prantsuse teatriajaloolane Denis Bablet nimetab seda „ekspressiivseks

⁹¹ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 83.

⁹² Pinna, Paul 2010. Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944, lk 191.

batuudiks⁹³). Olulisel kohal ekspressionistlikus lavakujunduses on ka väga tugeva tähendusväljaga sümbolsete märkide kasutamine.⁹⁴



6. I vaatus: Inimese sünd

Kuna valgus ja erinevad mängud selle ümber olid peamiseks kujunduse ja atmosfääriloome elementideks, siis dekoratsioone ei kasutanud Tuurand „Inimese elu“ lavakujunduses peaaegu üldse. Vastavalt stseenidele olid laval üksikud tähenduslikud mööbliesemed või sisekujunduselemendid, mis sümboliseerisid Inimese elu erinevaid etappe: gootilikud taeva poole sirutuva seljatoega toolid I vaatuses, askeetlikud puutoolid ja sitslinaga laud II vaatuses, rikkust ja mõjuvõimu sümboliseerivad valged marmorsambad III vaatuses ja elu vääramatule hääbumisele viitav koidest puretud baldahhiinvoodi ja raamatutest tühjaks müüdud hiigelsuur riiul V vaatuses. Ehkki eelnimetatud esemed on eraldivõetavalt realistlikud, siis tugeva märgilise tähenduse ja lavakujunduse müstilise atmosfääri tõttu mõjuvad need pigem kummituslikult.

⁹³ Bablet, Denis 1976. *Revolutions of Stage Design in the Twentieth Century*. Pariis: Leon Amiel, lk 83.

⁹⁴ Butterworth, Philip; McKinney, Joslin 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, lk 92–95.



7. II vaatus: naabrite salajane külaskäik

Teispoolset salapärasust tekitasid Sepp ja Tuurand ka mitmesuguste tehniliselt leidlike lahenduste abil. Valguse kõrval pakkus mänguruumi ka Kellegi hallis üleelusuurune kuju. Voldemar Mettus kirjutas „Inimese elu“ arvustuses järgmiselt: „Huvitav oli juba kohe alguses Kellegi hallis pimedusest ilmsiks tulemine. Ta ei eemaldunud mitte seinast, nagu seda harilikult tehakse, vaid oli lihtsalt korruga seal. Tekkis mulje, nagu poleks teda olemaski, nagu oleks ta aga ühtlasi igal pool...“⁹⁵. Kahjuks ei ole säilinud informatsiooni selle kohta, kuidas täpsemalt Kellegi hallis „ilmumine“ tehniliselt lahendatud oli, kuid kaasaegsete mälestuste põhjal võib oletada, et tegemist oli eesti teatris esmakordse ja tähelepanuäratava nähtusega.

„Inimese elu“ lavakujundus oli Tuurandi jaoks esimene täielikult ekspressionismi-esteetikast lähtuv teos, mille juures sai ta realiseerida Saksamaalt saadud mõjutusi. Täielikult töötava „ekspressiivse batuudina“ tema kujundus igal juhul ei toiminud, sest (valgus)kujundusest lähtuvad ekspressionistlikud märgid Sepa lavastuses ja näitlejate mängus alati ei käivitunud ning hoolimata Tuurandi loodud müstilisest lavaatmosfäärist, mõjusid mitmedki stseenid pigem naturalistlikult kui ekspressionistlikult.

⁹⁵ Mettus, Voldemar 1921. L.Andrejevi „Inimese elu“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 109, 28.04.



8. III vaatus: ball Inimese juures



9. V vaatus: vanade eitede tants

2.3. Friedrich Schilleri „Orléans’i neitsi“ (1923)

2.3.1. Lavastus

18. sajandi saksa kirjaniku ja filosoofi Friedrich Schilleri romantilis-traagiline ideedraama „Orléans’i neitsi“ (1801) esietendus Draamateatris 2. veebruaril 1923. aastal. Sepa ja Tuurandi koostöös oli see teine suurejooneline tragöödiavastus – aasta varem oli nende käe all lavale jõudnud Sophoklese-Hofmannsthali antiiktragöödia „Kuningas Oidipus“, mis pälvis

kriitikute heakskiidu ja suure publikumenu. Antud töös käsitletavatest lavastustest on „Orléans’i neitsi“ ainus, millel ei ole kindlaid, dokumenteeritud eeskuju-lavastusi Venemaalt ega ka Lääne-Euroopast. Sellest võib järeldada, et 1923. aastaks, oli Sepp lavastajana piisavalt küps, et puhtalt oma jõu ja ideedega luua keerulise süžeeaga värssdraamal baseeruv suurlavastus, mis meelitas teatrisse suuri publikuhulki kõigist ühiskonnakihtidest. Draamateatri büroo rõhutas mitmetes eeltheadetes, et tegu on teatrihooja suurima ning olulisima lavastusega, mille loomisele oli pühendatud ennastsalgava innuga: „Ühegi tüki kallal ei ole nii palju tööd tehtud, vaimlist ja ka puht-füüsilist. Loodetavasti ei jäta meie teatripublikum seda tööd hindamata ja ilmub nagu üks mees „Orleansi neitsi“ esietendusele“⁹⁶. Samuti rõhutati, et erakordsete kulutuste tõttu on „Orléans’i neitsi“ piletihind tavapärasest kõrgem⁹⁷.

Schiller oli enne Sepa lavastust eesti teatri repertuaaris 19. sajandi lõpus, Wiera juhitud poolkutselises Vanemuises, kus mängiti „Röövleid“ (1781), ning samal ajastul Estonias, mille repertuaari kuulus „Õelus ja armastus“ (1784). Pärast seda kadus romantilis-teatraalne Schiller eesti teatrite mängukavast paarikümneks aastaks, mil valitses, eelkõige Karl Menningu eestvõttel, realismi- ja loomulikkusetootlus, millega schillerlik teatraalsus ja pateetika ei sobitunud. Sepa lavastusest inspireerituna, kirjutab selle kohta Hugo Raudsepp: „Alles meie päevade vaimliste voogamist mõjul, kus õhk on igasugu suurtest ideedest paks, kus heroism ja aktiivsus otsitud voorused ja prohvetlik trompeet tänavakärast kõige autoriteetlikumalt läbi lõikab, niisugustel „tormi ja tungi“ päevadel on õnnis Friedrich von Schiller ikka uuesti elavaks saanud ja ollakse ta vastuvõtmiseks küpsed“⁹⁸. Siiski oli 15. sajandist pärit paatosliku prantsuse kangelanna Jeanne d’Arci tõusmine rahva poolt armastatuimaks tegelaskujuks 1920ndate algusaastail ühiskondliku käärimise ja noore riigi majanduslike raskuste taustal ootamatu. Algpärane dramaturgia keskendus peamiselt päevakajalisele satiirile ning publik oli orienteeritud kergele meelelahutusele, kuid värssstragöödia „Orléans’i neitsi“ etendus, kerge meelelahutuse antipoodina, kestis koos vaheaegadega viis tundi ning käsitles viiesaja aasta tagust Prantsusmaa ajalugu. Lea Tormis leiab, et ilmselt oli lavastuse menu põhjuseks rahva seas endiselt edasi käärivad

⁹⁶ „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. Teatribüroo eelteade. – *Päevaleht*, 01.02.1923.

⁹⁷ Samas.

⁹⁸ Raudsepp, Hugo 1923. Schilleri „Orleani neitsi“. – *Vaba Maa*, nr 32, 08.02.

revolutsioonijärgsed vabadusideed ja -püüded, mis võimaldasid Schilleri ideedraama heroiliste meeoludega samastuda⁹⁹.

„Orléans’i neitsi“ osatäitjate nimekiri oli muljetavaldav: Karl Seitsmes, Prantsusmaa kuningas – Rudolf Klein; kuninganna Isabeau – Anna Markus; Agnes Sorel – Maria Türk; Philipp Hea, Burgundi hertsog – Hartius Möller; Krahv Dunois – Voldemar Lats; La Hire ja Du Chatel, kuninga ohvitserid – Aleksander Mägi ja Erich Bergmann; Rheimsi peapiiskop – Voldemar Toffer; Chatillon, Burgundi rüütel - ***; Raoul, Lotringi rüütel – Jaan Hargel; Talbot, Inglise vägede juht – Eduard Türk; Inglise väejuhid Lionel, Fastolf - August Sunne ja Samuel Siirak; Orléans’i raehärra – Aleksander Nolk; Inglise herold – Samuel Siirak; Thibaut d’Arc, rikas talunik – Heino Vaks; tema tütre Mergot, Louison, Jeanne (Johanna) – Maimu Anto, Polly Mõttus ja Liina Reiman; Etienne – Endel Ulst/ Karl Kalkun; nende peigmehed Claude Marie, Raimond ja Bertrand – Aleksander Rutoff, Rudolf Engelberg ja Aleksander Kleius; Must rüütel – Eduard Türk; Prantsuse sõdur kuninganna juures – Jaan Hargel; Page – Aleksis Ormusson. Massistseenides olid tegelasteks lisaks rahvas, sõdurid, ametnikud, piiskopid, marssalid, mungad, magistraadi liikmed, õukondlased, saadikud.¹⁰⁰

Schilleri värssdraama süžee põhineb prantsuse kangelanna ja roomakatoliku kiriku pühaku Jeanne d’Arci legendil Saja-aastase sõja päevilt, kuid autor on ajalooliste faktidega küllalt vabalt ümber käinud ning loonud mitte niivõrd ajaloolise kui ideedraama, mille käivitajaks on peategelaste iseloomudes avalduvad valgused ja varjud, sisevõitlused ning nende hingepüüdluste vastuokslikkus. Lavastuse kavalehel rõhutati, et kogu Schilleri tragöödia võib kokku võtta tõdemusega: peategelast ei võeta inimesena – kurat on ta inglastele ja ingel prantslaste jaoks¹⁰¹. Näidend kanti teose kõrge kirjandusliku väärtuse tõttu Draamateatri laval ette väga väheste kärbetega (välja olid jäetud üksikud kõrvalised tegelased), kasutates alustekstina juba toonaseks vananenud vormilt üsna abitut, väljendusviisilt vanamoelist¹⁰² Jaan Jõgeveri tõlget, mis publikule ajuti ebaloomulikult mõjus, keskendumisvõimet kahandas ning prooviperioodil näitlejate sisseelamisvõimet pärssis¹⁰³. Just seetõttu soovitas Artur Adson esietendusejärgses arvustuses lavastajal nii enese, näitlejate kui publiku huvides enam

⁹⁹ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 88.

¹⁰⁰ „Orléans’i neitsi“ kavaleht. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Eesti Draamateatri kogu, ETMM 10040/ T200: 4/11 ja Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 217.

¹⁰¹ „Orléans’i neitsi“ kavaleht. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Eesti Draamateatri kogu, ETMM 10040/ T200: 4/11.

¹⁰² Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 89.

¹⁰³ Reiman, Liina 1996. Lavavõlus, lk 201.

„punast pliiatsit tarvitada“¹⁰⁴. Hugo Raudsepp aga heitis ette liialt pikka proloogi, mis oli „ehitatud meeleolu maalimisele, selle laisk tempo ja pikad kunstpausid oleksid huvitavad, kui kogu Schiller oleks sarnaselt kõlastatud“, vastasel juhul pidas Raudsepp sellist proloogi ebakohaseks ja igavaks¹⁰⁵. Pole teada, kas Sepp võttis Adsoni ja Raudsepa soovitusi tõsiselt või oli see millestki muust tingitud, kuid nädal aega pärast esietendust andis Draamateatri büroo teada: „Õhtu nõuab nüüd juba tuntavalt vähem aega, kui esietendus“¹⁰⁶.

„Orléans’i neitsi“ prooviperiood, mis kestis ligi kaks kuud (sellele vihjab märge „Detsembris 1922 kandsin uut osavihikut kaenlas“ Liina Reimani mälestustes¹⁰⁷), oli toonastes oludes väga pikk ning lubab oletada äärmist põhjalikkust lavastuse väljatöötamisel. Sepp oli Schilleri näidendist suures vaimustuses. See õhutas teda loomeprotsessile täiest jõust ja kogu hingest anduma, nakatades sellega ka teisi – näitlejaid ja lavakujundajat, mistõttu valitses proovides kõrgendatud meeleolu. „Sepp püüdis esile saada näidendi sisimat olemust, selle tuuma, selle mitmekülgsed ja rohkeid sündmusi, kord üliõrnu, kord vaimustatult idealistlikke, kord lõikavalt kalke, kord sõgestatult pimedaid, intriige ja võrgendusi, millede sisim olemus oli üksteisesse põimunud, ja peale selle näidendi luulevormilist kaunidust, mis seda kõike kandis“¹⁰⁸. Sepa jaoks tõusis lavastuse tuumaks Jumala käsu täitmise probleem ning Jeanne d’Arci sisevõitlused selle küsimuse üle – kuidas käituda siis, kui armastava südame sooviks on tõsta Jumala käsu vastu mässu, kuid veelgi kõrgemaks sooviks pälvida isamaa hüvanguks tema armu.¹⁰⁹

Lavastuse pearõhk ning suurim vastutus oli kanda peategelasel Jeanne d’Arcil, keda kehastas Liina Reiman. Reimani näitlejanatuuri jaoks oli Schilleri loodud ja Sepa lihvitud jõuline, kuid samas lapsemeelne karakter justkui loodud: temas oli antud rolli jaoks piisavalt temperamenti, hingejõudu ja purskevõimet.¹¹⁰ Schilleri kangelanna juures köitis ja sütitas Reimani eelkõige see, et tegemist ei ole tavalise naiskangelannaga, keda motiveerib emalik eneseohverdamine või võitlus armastatud mehe nimel, vaid Jeanne d’Arc on Jumala käsilane, sõjasangar koos lehviva lipu ja korskava ratsuga. Raudsepp pidas oma arvustuses Reimani rolli lavastuse nurgakiviks ja hingeks: „Ettekandel ripub siis ka peajasjalikult Jeanne osa kujutajast, kas

¹⁰⁴ Adson, Artur 1923. „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 39, 10.02.

¹⁰⁵ Raudsepp, Hugo 1923. Schilleri „Orleani neitsi“. – *Vaba Maa*, nr 32, 08.02.

¹⁰⁶ „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. Draamateatri teatribüroo teadaanne. – *Päevaleht*, 09.02.1923.

¹⁰⁷ Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 201.

¹⁰⁸ Samas, lk 212–213.

¹⁰⁹ Samas, lk 212–216

¹¹⁰ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920 – 1940, lk 89.

sellest draamast saab lihtsalt suur ja lärmikas „ilunäitus“ lahingute, rongkäikude, suurte paraadistseenide ja pikkade monoloogi-deklamatsioonidega, või kasvab neitsi kuju sellest liikuvast ümbrusest suuremale isikuelamusele, mis selle kümnepildilise mehaanilise masinavärgi õigustab“¹¹¹. Adson nimetas antud rolli Reimani „moraalseks benefiisiks“ ning märkis: „Nii kui tragöödia ise on kahesugusemõjuline, nii ilmnes ka pr. Reimani mäng: eriti võimas oli ta heroilistel kohtadel, kaasakiskuv oma jõulise hääle ja selle õige käsitlemisega, paisutamiste ning tagasihoidmistega. (...) nõnda et publikumi poolt temale osaks langenud kiitused olid väga ära teenitud“¹¹².

Reimani edu taga oli lavastaja Sepp, kelle käe all oli näitlejanna läbi mitmete rollide kasvanud perekonnatragöödiate naispeategelastest tõeliseks *tragédienne*'iks „Orléans'i neitsi“ etendumise ajaks oli Reiman seljatanud tema alaliseks komistuskiviks olnud diktsiooniraskused. Ilmselt oli nii-öelda treeninguna hästi mõjunud Oidipuse ema Iokaste roll Sepa esimeses suurlavastuses „Kuningas Oidipus“, mis nõudis antiiktragöödiale väärilist häälematerjali kasutamist. Käesoleva lavastuse puhul tõusis Reiman küll kõige silmapaistvamaks näitlejannaks, kuid äramärkimist leidsid teisedki: „Mis ansamblesse puutub, siis oli kogumäng üldiselt hea, ning R.Klein [Ruut Tarmo – L.A.] kuningas Karlina, A.Markus kuninganna Isabeau'na, M. Türk Agnesena, E. Viidas Burgundi hertsogina ja mitmed teisedki osad (A. Sunne Lionel) vastasid karaktereilt ja mängult nõuetele“¹¹³. Samuti leidsid äramärkimist individualiseeritud karakteritega massistseenid, mis juba varasemateski Sepa lavastustes tähelepanu olid äratanud. Peamiselt kasutas Sepp massi lahingustseenides. Prantsuse rahvast kujutav mass oli Schilleri järgi peaasjalikult seinte taha peidetud, kust pääses mõjule nende tasane sihikindel liikumisskeem ja orkestreeritud hääleseade¹¹⁴.

Nagu juba alguses mainitud, kujunes „Orléans'i neitsi“ äärmiselt publikumenekaks – seda mängiti mitu hooaega edukalt nii Tallinnas Draamateatri laval kui ka mitmetel ringreisidel. Hämmastavaks muudab eduloo töö, et samal ajal kurdeti teistes teatrites, et tõsisele repertuaarile publikut ei jätku ning arutati üpris paaniliselt üleüldise teatri- ja kultuurikriisi üle.¹¹⁵ Üheks publikuhuvi põhjuseks võib suusõnalise reklaami kõrval pidada ka teatribüroo küllalt mahukat „reklaamikampaaniat“. Mitmetes, peamiselt Päevalehes ilmunud eel- ja järelteadetes rõhutati korduvalt: „Palutakse publikumil seda tähele panna ja lahkesti arvesse

¹¹¹ Raudsepp, Hugo 1923. Schilleri „Orleani neitsi“. – *Vaba Maa*, nr 32, 08.02.

¹¹² Adson, Artur 1923. „Orléans'i neitsi“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 39, 10.02.

¹¹³ Raudsepp, Hugo 1923. Schilleri „Orleani neitsi“. – *Vaba Maa*, nr 32, 08.02.

¹¹⁴ Samas.

¹¹⁵ Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940, lk 89.

võtta, võimalikult rohkel arvul juba enese huvides etendustele ilmudes, et teatri haruldaselt suur töö ja suured kulud ei oleks asjata tehtud¹¹⁶. Sellest, kuidas „Orléans’i neitsi“ kõikide ühiskonnakihtide ja erineva kultuuritaustaga inimeste seas elavat tähelepanu äratas, kirjutab oma mälestustes Eduard Türk: „Selle külastajate hulgas võis näha inimesi, kes võib-olla esma- ja ainukordselt teatrit nägid. Üks juhtum haaras mind hinge põhjani. (...) Tulles kord läbi publiku riietusruumi, märkasin, et ühel mehel on kaasas mingisugune tekkidesse mähitud pamp, mille ta väga ettevaatlikult toolile asetab. (...) Katete alt ilmus nähtavale i n i m e n e, kellel polnud ei käsi ega jalgu... Näo järgi otsustades võis see olla 14–15-aastane tütarlaps. (...) Vaheaegadel käisime hardunult eesriide august piilumas – tütarlapse nägu oli ekstaasis, silmad sätendasid, vaimustunult seletas ta midagi oma isale...“¹¹⁷. Publiku vaimustuse tõttu sai „Orléans’i neitsi“ ka omamoodi eposhi-loomajaks. Enne seda ei olnud eesti teatrites kombeks pärast tõsisesisulist lavastust aplodeerida, kuid Sepa lavastuse esietenduse järel tõusis saalis maruline aplaus, mis jäi ka hiljem etendusi saatma.¹¹⁸

2.3.2. Lavakujundus

„Orléans’i neitsi“ lavakujundus on Tuurandi üks kõige õnnestunumaid ja tunnustatumaid – tema esimene suur loominguline võit. Tema varasemadki tööd olid tunnustust pälvinud, kuid antud lavastus oli esimene, mille puhul tõsteti Tuurandit lavastaja Sepa kõrval võrdväärse atmosfääriloojana esile ning nenditi, et ilma tema lavakujunduseta poleks lavastus terviklik. Kahjuks ei ole säilinud ühtegi originaalkavandit, samuti napib fotosid, millel oleks lavakujundus näha. Seega kasutan antud kujunduse analüüsimiseks tähelepanekuid lavastuse arvustustest, kaasaegsete mälestusi ja kahte teatrifotograaf Aleksander Jurichi tehtud fotot Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivist. Esimesel fotol on kujutatud stseeni proloogist, kus Liina Reiman Jeanne d’Arcina istub vana nõidusliku tamme all, teisel fotol on kujutatud rahvamassi kiriku ukse ees vahetult enne Jeanne d’Archi kirikust põgenemist.

Liina Reiman meenutab, et esietendusel puhkes eesriide kerkides võimas aplaus just dekoraatorile ning rahvas hõikas Tuurandi talle austuse avaldamiseks lavale¹¹⁹. Eriliselt kiideti lavakujunduse tehnilist teostust, mis võimaldas lavapiltide kiiret ja dünaamilist vaheldust: „(...) näit. proloogi pilt andis sarnase lavasügavuse mulje, et ei tundnud mingit tarvet ringhorisondi järele, nõnda, et hea dekoratsioonide meister üles kaalub

¹¹⁶ „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. Teatribüroo teadaanne. – *Päevaleht*, 09.02.1923.

¹¹⁷ Türk, Eduard 1964. Sinilindu püüdmas, lk 203–204.

¹¹⁸ Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 218.

¹¹⁹ Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 218.

mitmemiljonilise ringhorisondi kõigi oma pilvede ja tähtede mehhanismiga¹²⁰. Esimesel fotol on tõesti näha, kuidas oskusliku perspektiivikasutamise tulemusel muutub kaheplaaneline maalitud dekoratsioon ruumiliseks ning tekitab mulje, justkui saaks mööda maalitud külalateed pildi sisse jalutada. Ruumimoonutust soodustab ka suure maalitud tamme taha koonduv silmapiiripunkt ja ees- ja tagalava eraldav arkaad, mis muudab tagalava dekoratsiooni kolmemõõtmeliseks.



10. Proloog: Jeanne d'Arc istumas nõidusliku tamme all

Tuurand ei ole „Orléans’i neitsi“ lavakujunduse puhul taotlenud naturalismi. Tema maalitud dekoratsioonid on pigem muinasjutulis-romantilised, silmaga nähtavalt tinglikud ja lavastuse teatraalsust rõhutavad, sobitudes seega hästi Sepa valitud lavastamisstiiliga. Stiililise täiustamise kõrval osutas lavakujundus lavastusele ka nii-öelda dramaturgilist abi: kunstniku loodud rohkearvulised lavapildid sidusid arvukad sündmused ja ideed ühte ning muutsid lavastuse terviklikuks¹²¹. Ajastutruu terviku loomisele aitasid kaasa ka Olga Oboljaninova-Krümmeri loodud fantaasiarikkad, kuid ajaloolist tõepära taotlevad kostüümid, mida on näha näiteks teisel, kirikustseeni fotol. Naised kannavad pikkade varrukatega avaralõikelist maani kleiti ja looriga ehitud koonusekujulist kübarat, mis oli 15. sajandil aadliseisuse märk. Mehed kannavad sukkpükse, pikka särki ja selle peal vööga kinnitatud keepi. Katoliku kiriku esindajatel foto paremas servas on seljas traditsioonilised vaimulikurüüd.

¹²⁰ Adson, Artur 1923. „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 39, 10.02.

¹²¹ Reiman, Liina 1996. Lava võlus, lk 216.



11. III vaatus: rahvahulk kiriku ukse ees

Nagu fotodelt näha ja mälestustest lugeda võib, oli lavakujunduse läbivaks elemendiks teravatipuline gooti stiilis arkaad kesklaival, mis võimaldas kord arhitektuursete, kord romantiliste loodusvaadetega lavapiltide kiiret vaheldumist. Ühest küljest oli peamiselt kirikuarhitektuurist tuntud arkaadi kujund tugeva sümbolse tähendusega, rõhutades terve lavastuse vältel Jeanne d’Arci ja Jumala vahelist kokkulepet, teisest küljest pakkus see varju tehnilistele mehhanismidele, mille abil kujundust pidevalt muudeti. Arkaadi abil tekitatud ruumilisuse abil sai vastavalt vajadusele mängida näitlejate ja teiste lavakujunduselementide suurustega. Eelkirjeldatud proloogi stseenis istub Jeanne arkaadist tagapool ning seetõttu mõjub ta dekoratsiooni taustal peaaegu hiiglaslikult, Jumala võrdkujuna. Kirikustseenis on tegelased aga kiriku ukseks muudetud arkaadist eespool ning paistavad seetõttu, Jumala palge all olles, väikeste ja vähetähtsatena.

Maailmaklassika lavastuste („Kuningas Oidipus“, „Maria Stuart“ (1924), „Antigone“ (1928)) kujundusi peeti üleüldiselt Tuurandi kõige õnnestunumateks, just nende puhul sai ta kõige kõrgemal määral realiseerida oma suurejooneliste lavadekoratsioonide loomise annet. Samuti pakkusid suurlavastused väljakutset uute (valgus)tehniliste lahenduste väljamõtlemiseks ning teostamiseks. Kui „Inimese elu“ puhul mängis Tuurandi loodud kujundus lavastuse üle, siis „Orléans’i neitsi“ puhul ühtisid Sepa ja Tuurandi loominguks eesmärgid ja saavutatud tulemus täielikult ning valmis õnnestunud publikumenukas lavastus.

Kokkuvõte

Bakalaureusetöö „Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöö Draamateatris aastatel 1920–1924“ esimeses peatükis uurisin ja kirjeldasin erinevatele informatsiooniallikatele toetudes kahe kunstniku – lavastaja Paul Sepa ja lavakunstniku Aleksander Tuurandi – elu- ja kujunemislugu ning miks ja kuidas kujunes nende koostöö ja millised olid selle koostöö viljad. Teises peatükis püüdsin rekonstrueerida kolme näidendi – Ilja Surgutšovi „Sügise viiulite“ (1920), Leonid Andrejevi „Inimese elu“ (1921) ja Friedrich Schilleri „Orléans’i neitsi“ (1923) – põhjal Draamateatris sündinud lavastusi, analüüsida nende lavakujundusi ning lavastuste ja lavakujunduste sümbioosi.

Kunstnik Aleksander Tuurandi peamisteks loomingulisteks mõjutajateks olid modernistlikud, eriti ekspressionistlikud impulsid, mis ta sai aastatel 1912–1914, viibides õppereisil Berliinis ning elades I maailmasõja järgses pulbitseva kunstieluga Tartus, kus ta töötas Vanemuise teatri dekoraatorina. Tuurandi kunstnikukäekirjale on omane fantaasiarikkus, lopsakus, terav värvitunnetus – ebapuhaste ja looduslike toonide asemel eelistas ta selgeid ja puhtaid kontrastvärve, ja eriti tundlik valguskäsitlus. Tema loominguline tõus algas aastal 1920, mil ta asus lavakujundajana (esialgu külaliskunstnikuna) tööle Draamateatrisse ning sattus koostööd tegema Paul Sepaga, kes kujunduslikku katsetusjulgust igati soodustas.

Lavastaja Paul Sepa kujunemisteed mõjutasid suuresti tema noorusaastad, mis ta veetis erinevates Vene teatriringkondades ringi liikudes, ning esialgu näitleja, hiljem näitejuhina tehtud töö rohkearvulistes Venemaa teatrites. Tema eeskujudeks olid mitmed Vene teatri suurkujud – Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko, Meierhold ja Tairov, kellelt saadud loomingulised impulsid Sepp Eestis töötades oma eklektilisse lavastajakäekirja sünteesis. Ehkki Sepale kõige südamelähedasemateks stiilideks olid pigem rahulikke tundetoone eeldavad impressionism ja sümbolism, kaldusid tema parimad lavastused pea alati paatosesse, suurejoonelisusesse, romantilisusesse, *commedia dell’arte*’likku mängulisusesse ning karnevalistiihiasse.

Sepa ja Tuurandi esimene koostöölavastus oli impressionistlik „Sügise viiulid“, mille peaelemendiks oli atmosfäär. Lavastus võeti hästi vastu nii publiku kui ka arvustajate poolt: kiideti terviklikku stiili ning tugevat, saalini jõudvat tšehhovlikku meeleolu. Sepa lavastus oli inspireeritud Nemirovitš-Dantšenko sama teose lavastusest, mis etendus 1915. aastal Stanislavski asutatud Moskva Kunstiteatris. Seetõttu peetakse Seppa ka Stanislavski lavastuspõhimõtete esimeseks juurutajaks Eestis. Tuurandi tagasihoidlik realistlik

lavakujundus vastas impressionistlikule kujunduskaanonile, rõhutades vaid esmatahtsaid ning sümbolse tähendusega elemente, mille abil lavastuse üldatmosfääri ja tundetoone vormida.

Nende teiseks koostöölavastuseks oli ekspressionistlik-sümbolistlik ühiskonnakriitilise temaatikaga „Inimese elu“. Sepa eeskujuks oli Meierholdi samal näidendil põhinev lavastus Vera Komissarževskaja erateatris 1907. aastal, mis taotles ekspressiivset groteski, üheplaanilisust ning tugevat atmosfääri. Draamateatri lavastuses valitses aga teatav –ismiline segadus: omavahel segunesid realistlikud, sümbolistlikud ja ekspressionistlikud stseenid. Sellest hoolimata pidasid arvustajad lavastust huvitavaks ja kaalukaks. Tuurandi lavakujundus lähtus terviklikult ekspressionismi-estetikast, kuid selle „ekspressiivne batuut“ ei täitnud oma eesmärki täielikult, vaid mängis lavastuse üle.

Romantilis-traagiline „Orléans’i neitsi“ oli Sepa ja Tuurandi teine maailmaklassikal põhinev suurlavastus, mis muutus publikumenükiks ning tõmbenumbriks kõikidest ühiskonnakihtidest pärit teatrivaatajate jaoks. Sepa lavastuses kanti Schilleri teos ette pea täies mahus, rõhutades selle kirjanduslikku väärtust ja kaalukust. Lavastuse läbivateks joonteks olid suurejoonelisus, pateetilisus ja teatraalsus. Tuurandi jaoks oli antud lavastuse kujundus üks õnnestunumaid nii dekoratsioonide kui tehniliste lahenduste poolest, mille abil kõiki lavastuse olulisemaid aspekte veelgi rõhutati.

Seppa ja Tuurandit ühendas eelkõige suur katsetusjulgeus, mis vaid harva neid täielikult alt vedas. Kummagi innovaatus ja pidev ideedetulv muutis nad ihaldusvääreteks koostööpartneriteks nii teineteisele kui ka teistele näitlejatele, lavastajatele ja kunstnikele. Ilmselt oli Sepa ja Tuurandi koostöö võrreldes varasemate traditsioonidega Eesti teatris küllaltki võrdväärne ja suhtlemine toimus arutelu, mitte ettekirjutuste vormis. Sellest annab tunnistust asjaolu, et nii Tuurand kui Sepp olid oma ametite – näitejuhi ehk lavastaja ja lavakunstniku – selgepiirilistest tutvustajate ja arendajatena nii-öelda pioneeriroolis. Sepp oli esimene Eesti näitejuht, kes pühendus täielikult vaid lavastamisele ega tegelenud paralleelselt näitlemisega (nagu Paul Pinna) või teatrijuhtimisega (nagu Karl Menning). Tuurand oli koos Roman Nymani ja Eduard Polandiga üks esimesi lavakujundajaid, kes tõusis lihtsast teatridekoraatori staatusest märkimisväärselt suurema vabaduse ja vastutusega lavakunstniku rolli.

Kasutatud allikad

Kirjandus:

Adson, Artur 1923. „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 39, 10.02.

Aleksandr Yakovlevich Tairov. Encyclopaedia Britannica. Kättesaadav [http://www.britannica.com] Vaadatud 22.04.14.

Andrejev, Leonid 1921. Inimese elu. (Tõlk. Artur Adson.) Tallinn: Draamateater.

Andrejevi „Inimese elu“ esietendus Draamateatris. Draamateatri teatribüroo eelteade. – *Päevaleht*, 12.04.1921.

Anto, Heino 1937. Draamateatri tähelend. – *Teater*, nr 4.

Bablet, Denis 1976. *Revolutions of Stage Design in the Twentieth Century*. Pariis: Leon Amiel.

Butterworth, Philip; **McKinney**, Joslin 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Einas, Helvi 2000. Tuurand, Aleksander. Eesti teatri bibliograafiline leksikon. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, Eesti Teatriliit, lk 734.

Esslin, Martin 2006. Modernistlik teater 1890 – 1920. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 372 – 411.

Haan, Kalju 2000. Sepp, Paul. Eesti teatri bibliograafiline leksikon, lk 613.

Jokilehto, Jukka 2010. Arhitektuuri konserveerimise ajalugu. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat. Tallinn: Eesti Draamateater.

Kalmet, Leo 1982. Pool sajandit teatriteed. Tallinn: Eesti Raamat.

Kandinsky, Vassili 1986. *Über das Geistige in der Kunst. Dokumente*. Dresden: GRIN Verlag.

Kartna, Aino 1987. Aleksander Tuurand. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 7, lk 96–97.

Kompus, Hanno 1936. Dekoratsioonimaalijast lavaarhitektiks. 30 aastat lavakujundust kutselises teatris. – *Teater*, nr 9.

Konrad Mägi. Eesti modernism. Kättesaadav [http://modernism.virtuaalmuuseum.ee/]. Vaadatud 6.04.14.

Lamp, Ene 2004. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

- Lamp**, Ene 1978. Ekspressionismi kajastumisest eesti ajakirjanduses 1914–1924. – Eesti kunsti sidemed XX sajandi algupoolelt. Tallinn: Kirjastus Kunst, lk 43–66.
- Matt**, Fritz 1969. Eesti teatri lavapilt. Tallinn: Kirjastus Kunst.
- Meierhold**, Vsevolod 1979. Meierhold meierholdluse vastu. (Koost. Reet Reiljan.) Tallinn: Loomingu Raamatukogu, lk 7–44.
- Mettus**, Voldemar 1921. L. Andrejevi „Inimese elu“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 102, 20.04.
- Mettus**, Voldemar 1921. L. Andrejevi „Inimese elu“ Draamateatris. – *Päevaleht*, nr 109, 28.04.
- Mettus**, Voldemar 1920. Draamateater. Surgutshewi „Sügiseviulid“. – *Päevaleht*, nr 255, 9.11.
- Neimar**, Reet 2001. Inimese mõõde Anton Tšehhovi loomingus. (Toim. Jaan Tootsen.) Raadio Ööülikool. Järelkuulatav [<http://www.ylikool.ee>].
- „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. Draamateatri teatribüroo eelteade. – *Päevaleht*, 01.02.1923.
- „Orléans’i neitsi“ Draamateatris. Draamateatri teatribüroo teadaanne. – *Päevaleht*, 09.02.1923.
- Panso**, Voldemar 1975. Portreed minus ja minu ümber. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat.
- Pert**, Jaan 1931. Paul Sepp. Essee. Tallinn: Draamastuudio kirjastus.
- Pihelgas**, Jaanus. Mööbli stiilid ja ajalugu. Kättesaadav: [<http://antiik-restaureerimine.ee>] Vaadatud 22.05.14.
- Pinna**, Paul 2010. Minu eluteater ja teatrielu 1884 – 1944. Tallinn: Eesti Päevalehe AS.
- Postlewait**, Thomas 2011. Ajalookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pähkliga. – Valitud artikleid teatriuurimisest. (Koost. Luule Epner.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 15–37.
- Pöldroos**, Priit 1921. Drama studio ja kunstiteater. – *Päevaleht*, nr 201, 02.08.
- Raudsepp**, Hugo 1920. „Sügise viiulid“ Draamateatri esietendusel – *Vaba Maa*, nr 255, 08.11.
- Raudsepp**, Hugo 1921. Andrejevi „Inimese elu“. – *Vaba Maa*, nr 109, 27. ja 28.04.
- Raudsepp**, Hugo 1923. Schilleri „Orleani neitsi“. – *Vaba Maa*, nr 32, 08.02.
- Reiman**, Liina 1996. Lava võlus. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Reiman**, Liina 1991. Rambivalgus süttib. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater I. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Sarapik, Virve 1999. Keel ja kunst. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus .

Styan, J. L 1982. Max Reinhardt. New York: Cambridge University Press.

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

Türk, Eduard 1964. Sinilindu püüdmas. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Üksip, Albert 1975. Mälestused. Tallinn: Eesti Raamat.

Arhiiviallikad:

Aleksander Tuurandi mälestusõhtu stenogramm, 23.03. 1971. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Aleksander Tuurandi isikukogu, ETMM 8001: T15/ 1/11.

Fotod „Inimese elu“ lavastusest (fotod nr 4, 5, 6, 7, 8, 9). Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM T69: 1/11.

Foto „Orléans’i neitsi“ lavastusest (foto nr 10). Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Negatiivide kogu, ETMM 28119-r/ TN 23509.

Foto „Orléans’i neitsi“ lavastusest (foto nr 11). Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Negatiivide kogu, ETMM 9807/ TN 7548.

„Inimese elu“ kavaleht. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Eesti Draamateatri kogu, ETMM 10040:T200:4/8.

Kompus, Hanno. Diagnoos. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 7414/T69:1/4.

„Orléans’i neitsi“ kavaleht. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Eesti Draamateatri kogu, ETMM 10040/ T200: 4/11.

Paul Sepa ja Rudolf Engelbergi mälestusõhtu stenogramm, 21.11.1964. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 7414:T69:1/15:20.

Sepp, Paul 1927. Paul Andrese p. Sepp, „Estoonia“ teatri draama näitejuht. Käsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 5429/ T69: 1/1.

„Sügise viiulite“ kavaleht. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Eesti Draamateatri kogu, ETMM 5386/T 200: 4/7.

„Sügise viiulite“ lavakujunduskavandid (fotod nr 1, 2, 3). Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Kunstikogu, Aleksander Tuurandi kavandid, T15: 2/3.

Tuurand, Aleksander 1928. Soovitavad teated. Käsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Aleksander Tuurandi isikukogu, ETMM 5429/ T15: 1/1.

Visnapuu, Henrik 1932. Paul Sepa biograafia. Käsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Paul Sepa isikukogu, ETMM 5429/ T69: 1/1.

Summary

Collaboration of Paul Sepp and Aleksander Tuurand in Draamateater (Drama Theatre) during 1920–1924.

The aim of this study is to give overview of stage director Paul Sepp's (1885–1943) and stage decorator Aleksander Tuurand's (1888–1936) life history and development into noticeable modernistic theatre artist's in Estonian theatre history and reconstructing and analyzing three stage productions that were created in Sepp's and Tuurand's collaboration in Draamateater.

The study consists of two main chapters. The first chapter focus on life history and artistic development of Sepp and Tuurand and finding an intersection of the basics of their creativeness and understanding the meaning of modernistic art. The second chapter focus on reconstructing and analyzing three theatre productions and stage designs: Ilja Surgutschev's „Autumn Fiddles“ (1920), Leonid Andreyev's „The Life of Man“ (1921) and Friedrich Schiller's „The Maid of Orleans“ (1923).

Paul Sepp was influenced by his years of youth which he spent in Russia working as an actor and stage director in numerous theatres. He followed the example of the many greatest Russian theatre icons like Konstantin Stanislavsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Vsevolod Meyerhold and Aleksandr Tairov. Sepp's own style was eclectic. He synthesized romanticism, symbolism, impressionism, expressionism and preferred grandiosity, pathos and colorfulness. Aleksander Tuurand gained majority of his modernistic influence from a study years in Berlin, Germany, where he admired a work of Max Reinhardt and Ernst Stern. Tuurand's work can be characterize by his useage of bold contrast colours, lushness and sensitive usage of lightning.

Main aspect that unifyd Sepp and Tuurand was their experimental boldness which led them to the creation of innovative modernistic stage productions during the 1920's. „Autumn Fiddles“, „The Life of Man“ and „The Maid of Orleans“ are all good examples of that.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Liisi Aibel

(isikukood: 49004192736)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Paul Sepa ja Aleksander Tuurandi koostöö Draamateatris aastatel 1920–1924“, mille juhendaja on dotsent Luule Epner,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 27.05.2013

Liisi Aibel

(allkiri)