

Estonia teatri ooperi- ja operetilavastused Saksa okupatsiooni ajal (1941–1944): teatri toimimine, repertuaar ja retseptsioon

Agnes Toomla

Üheks dramaatilisemaks ajajärguks Eesti ajaloos 20. sajandil on kindlasti 1940. aastad: Nõukogude okupatsiooni algus (1940) ja esimesed repressioonid, Teise maailmasõja jõudmine Eesti territooriumile (1941. aasta suvel), Saksa okupatsioon (1941 suvest kuni 1944 hilissügiseni),¹ Nõukogude okupatsiooni jätkumine (alates 1944 sügisest) ning sellega kaasnevad uued repressioonid. Kõik see jättis sügava jälje Eesti kultuuriellu, sealhulgas ka muusikasse ja muusikateatrisse. Samas just neljakümnendate algusesse langes eesti muusikakultuuri senise arengu üks kõrgpunkte, selleks ajaks oli välja kujunenud tugev professionaalse muusikaelu struktuur vastavate õppeasutuste, kontserdiorganisatsioonide, orkestrite ja muusikateatriga ning arvestataval rahvusvahelisel tasemel muusikajõududega.

Eesti kultuuriellu Saksa okupatsiooni ajal on seni käsitletud küllaltki vähe, sest nõukogude ajal peeti seda teemat ebasoovitavaks ning puudus ka ligipääs arhiivimaterjalidele. Alles Nõukogude Liidu kokkuvarisemine, Eesti taasiseseisvumine ja arhiiviallikate kättesaadavus löid tingimused selle valdkonna uurimiseks. Saksa okupatsiooni aegset tegevust Eesti muusikateatris, sealhulgas Estonias, pole seni põhjalikult uuritud,² seega võiks käesolev artikkel avada veel uurimata tahu Estonia teatri ajaloos ja ühtlasi meie muusikaelus.³

Laiemalt üldse Natsi-Saksamaa muusikaelu on rahvusvaheliselt aga viimasel ajal päris palju uuritud, seda just seoses valitsenud natsistliku ideoloogiaga ning selle 19. sajandisse

ulatuvate juurtega. Niisugusel teemal on kirjuti avaldanud mitmed inglise, ameerika ja saksa muusikateadlased, sh. Erik Levi, Michael H. Kater, Pamela M. Potter ning Michael Walter. Tunduvalt vähem on uuritud siiski sakslaste poolt okupeeritud alade muusika- ja teatriellu. Siinkohal võiks nimetada saksa teatriteadlase Cordula Tremli käsitlusi Pariisi teatrielust, mis muusikateatrit puudutavad küll minimaalselt, küll aga annavad hea pildi teatriellu üldisest funktsioneerimisest ja juhtimisest.

Artikli eesmärk on uurida Estonia teatri tegevust Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944 (nn. Saksa ajal), analüüsida ooperi- ja operetirepertuaari ning püüda anda ettekujutust muusikalavastuste vastuvõtust publiku seas ja ajakirjanduses.⁴ Taus-tana huvitas mind, kuivõrd mõjutas repertuaari-valikut natsistlik ideoloogia ning mil määral kajastus see arvustustes. Samuti oli oluline teada saada, kuidas toimus teatriellu organiseerimine sel perioodil, kes teostas teatri üle kontrolli, milline oli teatri vahekord võimudega ning mida tähendas teater publikule.

On arusaadav, et Saksa okupatsiooni aegset Estonia teatrit ei saa vaadelda isoleeritult, vaid siinne teatritegevus tuleb asetada laiemale taustale ning selleks kirjeldada Natsi-Saksamaa ehk nn. Kolmanda Riigi teatri- ja muusikapoliitikat.

Muusika Kolmanda Riigi kultuuripoliitikas

Muusika ja muusikateater mängisid natsistlikus ideoloogias ja propagandas suurt rolli. Muusikat oli

¹ Täpsemalt: 22. septembril 1944 vallutas Punaarmee Tallinna, 25. novembril lahkusid viimased Saksa väeosad Saaremaalt ning 19. detsembril vallutas Punaarmee Ruhnu saare.

² Viimasel kümnendil on ilmunud küll põgusaid ülevaateid Arne Miku raamatus „Katkenud laulukaar“ (2000), samuti Vilma Paalma koostatud kogumiku „Estonia esimene sajand“ (2007) mõningates artiklites: Kristel Pappeli „Operilavastustest 1933–1949“ ning Age Raa „Opereti valu ja võlu: Paul Pinnast Agu Lüüdikuni“. Kokkuvõtlikult on sel teemal peatunud Vilma Paalma oma ettekandes „Fakte Estoniast“ 1996. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis toimunud konverentsil „Kultuur Eestis sõja-aastail 1941–1944“ (Paalma 1996). (Ettekandest on olemas käsikiri Rahvusooper Estonia arhiivis.) Samuti leidub mõningaid märkmeid Saksa okupatsioonist tolleaegsete teatritegelaste meenutustes.

³ Artikkel põhineb magistritööl, mis kaitsi Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias 2009. aastal (Toomla 2009). Aasta varem valmis Tallinna ülikoolis ajaloolase Haldja Jalajase bakalaureusetöö Eesti Draamateatrist Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944 (Jalajas 2008). Sellel põhineb ka artikkel (Jalajas 2010) kogumikus „Eesti Draamateatri maja 100. Das Gebäude des Estnischen Schauspiels 100 Jahre“.

⁴ Kuna ballett ja draama vajaksid spetsiaalset analüüsi, jäi nende käsitlemine selle artikli raamidest välja.

Saksamaal poliitika huvides juba varem kasutatud, Kolmanda Riigi ajal muutus see eriti aktuaalseks (Kater 2003: 9). Pärast natside võimuletulekut 1933. aastal suunati varasemast rohkem energiat ja vahendeid muusika säilitamisele ja levikule. Suurt tähelepanu pöörati muusikainstitutsioonidele, mida toetati küllaltki suurte summadega, tagades nende stabiilse arengu, nii et üldiselt edenes muusikakultuur võimude kontrolli all jõudsalt (Potter 2003: 90, 92).

Võiks eeldada, et natsionaalsotsialistlikku muusikapoliitikat juhiti diktaatorlikult ning selleks olid paika pandud ranged ideoloogilised reeglid. Muusikateadlane Michael Walter rõhutab aga, et on ekslik arvata, nagu oleks Saksamaal eksisteerinud tsentraliseeritud natsionaalsotsialistlik kultuuripoliitika (Walter 2000: 177, 181) – nii üllatav, kui see esmapilgul ka tundub. Kolmandale Riigile iseloomulikul kombel ei toetunud kultuuripoliitilised otsused sageli mitte niivõrd kindlatele esteetilis-ideoloogilistele alustele, vaid pigem isiklikele suhetele ja võimupoliitilisele rivaalitsemisele niihästi riiklikul kui kohalikul juhtimistasandil (Walter 2000: 180–181). Nii langetati paljud Berliini muusikaelu puudutavad otsused tõenäoliselt telefoni teel või suuliste kohtumiste käigus (Walter 2000: 182).

Muusikapoliitika eesmärgid (kui nad ei puudutanud majanduslikku külge) olid küllaltki vaieldavad ja ebamäärased, neid polnud konkreetsetelt formuleeritud, rääkimata organiseeritud tegevusest nende järgi (Walter 2000: 213). Ka ooperiteatrite suunamine (nii repertuaarivalikul kui uute teoste tellimisel) oli ambivalentne ja täis vasturääkivusi (Levi 2000: 136). Kõige selgem oli suhtumine juudi muusikutesse ja heliloojatesse – need tuli saksa muusikaelust välistada (samas). Lisaks olid kindlalt taunitud või isegi keelatud atonaalne muusika ja džäss ehk „neegrimuusika“, kuid ka siin leidus erandeid, mis sageli sõltusid konkreetsest otsuselangetajast.

Üheks kriteeriumiks muusika hindamisel oli saksa rahvuslikkus, samas jäi aga kultuuripoliitikutel defineerimata, mis ikkagi on muusikas ehtsalt saksa (Walter 2000: 222, 228). Muusika ja samuti muusikaelu pidi olema „rahvaga seotud“ ja rahvapärane. Kontserdielu ülesandeks „oli juhtida saksa rahvas iseenda juurde, lastes tal kogeda omaenda jõudu ja toetada hingelist ülesehitamist“ (Walter 2000: 228). Soovitavad heliloojad kontserdikavades olid Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Wolf, Reger ning Robert Franz ja Peter Cornelius. Wagner puudub sellest reast, sest tema teosed paigutati lavamuusika alla. Leiti, et ette tuleb kanda ka uut muusikat, aga selliste heliloojate teoseid, kellel „on seesmiselt midagi öelda“ (samas).

Muusikapoliitika olulisemad asutused ja nende juhid Berliinis

Natsi-Saksamaa valitsemine oli jagatud viieteistkümne riigiministeeriumi vahel, millest ühe moodustas Rahvahariduse ja Propaganda Riigiministeerium (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, edaspidi lühidalt propagandaministeerium). Selle eesotsas oli 1933. aastal propagandaministriks saanud Joseph Goebbels.⁵ Propagandaministeeriumi alluvusse kuulus Riigi Kultuurikoda (*Reichskulturkammer*), mis tegeles kultuuriküsimustega⁶ (Potter 2003: 92–93). Riigi Kultuurikoda juhtis samuti Goebbels.

Lisaks Goebbelsi juhitud propagandaministeeriumile mängis natsionaalsotsialistlikus kultuuripoliitikas olulist rolli Tallinnast pärit baltisakslane Alfred Rosenberg,⁷ kes juhtis enne Teist maailmasõda Saksa Kultuuri Võitlusliitu (*Kampfbund für Deutsche Kultur*) ning nn. „Rosenbergi ametkonda“, mis kujutas endast „füüreri voliniku ametiasutust Saksa Natsionaalsotsialistliku Töölispartei kogu vaimse ja maailma-vaatelse koolituse ja kasvatuses järelevalveks“

⁵ Filosoofiadoktori kraadiga Goebbels (1907–1945) oli üks partei peaideolooge ja kõnemehi ning äärmiselt tahtejuline ning osav manipuleerija.

⁶ Riigi Kultuurikoda koosnes omakorda seitsmest harust, mis igaüks moodustas eraldiseiva üksuse. Nii oli Riigi Muusikakoda (*Reichsmusikkammer*) ülesandeks vastutada heliloojate, interpretide, orkestrite, meelelahutusliku muusika, muusikahariduse, koorimuusika, kirikumuusika, kontserdiagentuuride, autoriõiguste eest. Kuulumine ühte seitsmest kultuurikoda üksusest sai kohustuslikuks kõigile professionaalsetele kultuuritegelastele. Riigi Kultuurikoda keskseks eesmärgiks oli tagada neile nii majanduslik kui ka ametialane kindlustatus (Potter 2003: 92–93).

⁷ Rosenberg hakkas 1941. aastal juhtima Okupeeritud Ida-alade Ministeeriumi (*Reichsministerium für die besetzten Ostgebiete*) Berliinis.

(*Dienststelle des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*). Selle asutuse muusikaosakonda juhatas suure mõjuvõimuga Herbert Gerigk, kes ise nimetas ennast natsionaalsotsialistliku režiimi „muusikapaavstiks”. Ta avaldas ajakirjanduses rohkesti muusikateemalisi artikleid, mida sageli võeti mitteametlike juhistena ning nende põhjal langetati otsuseid (Walter 2000: 183–185).

Kolmas tähtis võimukandja, kes Kolmanda Riigi pealinnas Berliinis eriti just ooperiteatri vastu huvi tundis, oli lennuväe (*Luftwaffe*) juht ja Preisi peaminister Hermann Göring. Tema kontrollida ja vastutada olid lisaks Berliini Riigiooperile, mis oli kõige tähtsam ja eeskuju andvam ooperiteater riigis, ka teised Preisi teatrid (Walter 2000: 185).

Propagandaministeeriumi ja Rosenbergi ametkonna vahel käis omamoodi konkurents. Sisuliselt oleks just Goebbelsi juhitud ministeerium pidanud paika panema need kriteeriumid, mille järgi otsustada teoste esituskõlblikkuse üle, aga kuna sealt tuli harva selgeid juhiseid, siis tegi seda väga selgelt ja kategooriliselt Rosenbergi esindaja Gerigk. Kui 1937. aastal esietendus Maini-äärses Frankfurdis Carl Orffi „Carmina Burana”, avaldasid paljud teatridirektorid soovi teos oma mängukavva võtta, ent lugedes Gerigki negatiivset kriitikat, loobuti „Carmina Burana” esitamise plaanist (Walter 2000: 185).

Propagandaministeerium Goebbelsiga eesotsas lähtus siiski kõigepealt reaalspoliitikast, Goebbelsile tähendas kultuur esmajoones propagandat nii välisilma jaoks (eriti pärast sõja puhkemist) kui ka riigisiselt. Rosenbergi ametkond aga oli oma seisukohtades tunduvalt radikaalsem, tehes näiteks 1943. aastal propagandaministeeriumile etteheiteid, et see tegeleb rohkem teatrite finantsilise ja organisatoorse toetamisega kui kontrolliga ja laseb teatrielus asjadel vabalt areneda (Walter 2000: 230–231).

Eriti probleemseks pidas Rosenberg repertuaarivalikut: tema meelest esitati teoseid, mis oma maailmavaatelise hoiaku poolest tekitasid teravaid kahtlusi. Rosenberg ei saanud ooperi-

repertuaari otseselt mõjutada, küll aga oli see tal võimalik kaudselt – Goebbelsile alluvat propagandaministeeriumi kritiseerides. Natside võimuloleku algusajal 1935. aastal koostati „mitte mingil juhul lubatud teoste nimekiri” („Liste der keinesfalls erlaubten musikalischen Werke”), mis sisaldas ühtekokku 108 helilooja nime. Nende seas oli ainult seitse ooperiloojat⁸ (isegi juudi soost Schreker, Schönberg, Meyerbeer, Halévy puudusid nimekirjast, ehkki tegelikult olnuks nende esitamine võimatu). Walteri oletuste põhjal koostati see nimekiri üksnes Rosenbergi ametkonna rahustamiseks, sest ooperi mängukavad olid juba nagunii „puhastatud” teatrijuhtide enesetsensuuri käigus⁹ (Walter 2000: 230–232).

Repertuaarivalikul rõhutati vajadust esitada vanemate saksa meistrite oopereid, kusjuures vähem populaarseid teoseid töötati ümber: tehti muudatusi tekstis ja ka muusikalises dramaturgias (näiteks Weberi ooperites „Oberon” ja „Euryanthe”). 1940. aastal asutati ooperite ja eriti operettide redigeerimiseks spetsiaalne propagandaministeeriumile alluv ametkond, mida juhtis nimekas muusikaajaloolane Hans-Joachim Moser (Walter 2000: 234).

Goebbelsi juhitud propagandaministeeriumil oli kaks olulist muusikapoliitilist vaatepunkti. Esmalt oldi huvitatud publikumenust, s.t. opereti ja koomilise ooperi esitamisest, teiseks usaldati ooperirepertuaari „iseregulatsiooni”: tõsistest ooperitest jääb mängukavva see, mis rohkem publikut toob (Walter 2000: 235). Goebbelsi enda muusikaline maitse eelistas hilisromantismi, aga ta hindas ka „vana saksa muusikat” – barokimeistreid ja klassikuid (Walter 2000: 239).

Göring aga mängis kultuuripoliitikas palju isiklikumat rolli, ja seda just Preisimaa teatrite käekäigus. Tal õnnestus hoida teatrid propagandaministeeriumi poolt puutumata. Kuna Göring nimetas end Preisi ja eelkõige Berliini teatrite kõrgeimaks juhiks ning teatrid kuulusid otseselt tema järelevalve alla, oli tal õigus otsustada solistide palkamise ja repertuaarivaliku üle (Potter 2003: 96). Seetõttu sai võimalikuks, et Berliini Riigiooperis tegutses kaks täisverelist juudi

⁸ Nendeks olid Alban Berg, Paul Dessau, Hans Gál, Ernst Křenek, Kurt Weill, Jaromír Weinberger ja Michael Zadora (Walter 2000: 230).

⁹ Teatriteadlane John London märgib sõnateatrite tollaegset repertuaari vaagides, et tõenäoliselt ei olnud ühtset nimekirja ka keelatud näitekirjanike jaoks (v.a. juudi soost ja marksistlikud autorid) – liiatigi toimis siin kõigepealt kirjastajate enesetsensuur (London 2000: 11–12).

soost muusikut: dirigent Leo Blech ja bassilaulja Alexander Kipnis.

Sellisel taustal tärkab küsimus, kuidas suhtus muusikasse Natsi-Saksamaa juht Adolf Hitler ning mil määral võis see mõjutada kultuuripoliitikat. Hitleri arvates pidi muusika kujutama tundeid ja igal juhul olema heakõlaline. Ta leidis, et ooperis on muusika ülesanne illustreerida tegevust. Sarnaselt oma põlvkonnas levinud arvamuslega pidas Hitler „suuri sümfooniaid“ (näiteks Beethoveni omi) vaheastmeks programmilise ja absoluutse muusika vahel, sest tema arvates vajasis ka suured sümfoonikud sõnalisi pidepunkte teoste komponeerimisel. Samal ajal leidis ta, et maailmavaadet või partei programmi pole võimalik muusikas kajastada (Walter 2000: 197–198).

Hitler külastas sageli ooperiteatrit. Tema maitse sarnanes 1920ndate konservatiivse keskklassi maitsega, mis eelistas 19. sajandi oopereid ja Mozartit. Helilooja, keda Hitler jumaldas, oli Wagner. Wagneri kõrval hindas Hitler ka näiteks prantsuse koomilist ooperit (üks ta lemmikuid oli Auberi „Fra Diavolo“). Samuti suhtus Hitler positiivselt modernse muusika mõõdukasse suunda, kuhu vanemast põlvkonnast kuulusid veristliku suuna heliloojad (Puccini, Leoncavallo), Richard Strauss ning isegi Eugene d'Albert oma populaarse ooperiga „Madalik“, ehkki viimase libretist oli juut. Vastuvõetavad olid ka mõõduka modernismi esindajad nooremast generatsioonist nagu Orff ja Egk. Eriti soosis Hitler Werner Egki teoseid, kelle uusi oopereid „Võluviul“ (1935) ja „Peer Gynt“ (1938) mängiti paljudes teatrites.

Opereti vallas oli Hitleri lemmikheliloojaks Franz Lehár, eriti hindas Hitler tema „Lõbusat leske“. Seega võis Lehári lavatükke üldiselt rahus mängida ning need polnud keelatud,¹⁰ kuigi enamiku operettide libretistid olid juudid. Viimaste nimed jäeti kavalehele lihtsalt märkimata (Walter 2000: 194).

Nagu eelnevast selgub, puudusid muusikapoliitikas peale mõne erandi konkreetsed ja selgelt formuleeritud tegutsemisjuhised. Väga palju olenes konkreetsetest isikutest, kes olid juhtival kohal, ning isiklikest suhetest.

Üldiselt lähtus Saksa võimuorganite maitse 19. sajandi heliteostest ning mõõdukast uuest muusikast, eriti püüti repertuaarivalikul esile tuua saksa heliloojate teoseid. Selle ajajärgu ooperi- ja kontserdirepertuaar ei erinenud suuresti varasemast, s.t. Weimari vabariigi omast. Niisugusele järeldusele jõudsid oma uurimustes nii Pamela M. Potter kui ka Michael Walter. Eriti puudutas see standardiks kujunenud lemmikteoseid 19. sajandi saksa sümfoonilisest muusikast ja itaalia ooperivaramust, aga ka operetti. See oli repertuaar, mida kuuleme enamikus kontserdisaalides ja ooperimajades üle maailma ka tänapäeval (Potter 2003: 97).

Saksa okupatsioonist Eestis 1941–1944

Saksa okupatsioon Eestis algas 1941. aasta juulis ja lõppes 1944. aasta detsembris. Tõenäoliselt oli Saksa okupatsioonirežiim Eestis leebem kui muudel Ida-Euroopas vallutatud aladel, näiteks Lätis või Ukrainas (Kirme 2007: 17). Eesti Vabariigi kunagise siseministri ja Saksa okupatsiooni aegse Eesti Omavalitsuse sisedirektori Oskar Angeluse arvates võis okupatsioonivõimude võrdlemisi head suhtumist eestlastesse seletada sellega, et Eesti oli oma iseseisvuse ajal taganud baltisakslastele kultuuriautonoomia (Angelus 1995: 32). Oluline tegur oli ka SSi ja politsei juhi Heinrich Himmleri suhtumine, kelle hinnangul ei olnud eestlased sakslastest rassiliselt lahutatavad; hinnang lätlastele ja leedulastele oli madalam (Maripuu 2007: 881). Samuti on väidetud, et Eesti oli teistest okupeeritud Ida-aladest paremas olukorras tänu sinise kindralkomissari Karl Litzmanni kohalikele olusid respektiivale suhtumisele (Karjahärm, Luts 2005: 52). Litzmann nägi isegi võimalusena Eesti (ja Läti) iseseisvuse mingis vormis taastamist (Maripuu 2007: 882; vt. ka Tarvel 1993: 245). See näitab taas, kui palju sõltus kohaliku võimukandja isiklikest omadustest ja huvidest.

Juhtimisorganitest Eestis. 1941. aastal juulist kuni novembrini kuulus võim Saksa sõjaväele. Kuna sakslased ei olnud küllaldaselt kursis Eesti olude ja eripäraga, organiseeriti kohalikest

¹⁰ Siiski oli ka siin erandeid: kui Vanemuine kavatses hooajal 1944/1945 kavva võtta Lehári opereti „Tsareevits“, ei andnud Eesti Kindralkomissariaadi kultuuripoliitika osakond selleks luba ainstiku „vene miljöö“ tõttu (30.06.1944, ERA R81-3-5, l. 57).

elanikest koosnev abistav võimuorgan, milleks sai 15. septembril 1941 ametisse astunud Eesti Omavalitsus. 5. detsembril 1941, mil Saksa sõjavägi andis võimu üle sakslastest koosnevale tsiviilvalitsusele, läks Eesti koos teiste idasõjakäigu tulemusena vallutatud piirkondadega Berliinis tegutseva Okupeeritud Ida-alade Ministeeriumi alluvusse. Selle eesotsas oli juba nimetatud Alfred Rosenberg.¹¹ Eestist, Lätist, Leedust ja suuremalt osast Valgevenest moodustati Ida-alade ehk Ostlandi Riigikomissariaat (*Reichskommissariat des Ostlandes*), mille halduskeskus oli Riias ning mida juhtis riigikomissar Hinrich Lohse. Viimasele omakorda allusid vastavalt Valgevenes, Leedus, Lätis ja Eestis moodustatud kindralkomissariaadid. Kuna Eesti oli kindralkomissariaatidest kõige väiksem ega olnud esialgu kuigi oluline ressurside allikana, oli okupatsioonivõimudel siin ilmselt rohkem eksperimenteerimisvõimalusi (Nurmis 2011: 18).

Tähtsaimaks ametiisikuks Eesti Kindralkomissariaadis sai 5. detsembri määrusega kindralkomissar Karl-Siegmund Litzmann, kelle peakorter asus Kadrioru lossis. Väidetavalt tundis Litzmann kohaliku rahvuse vastu märksa suuremat lugupidamist kui tema otsene ülemus Riias, riigikomissar Lohse (Kasekamp 2005: 196). Litzmann püüdis Eestis ajada võimalikult ühtset ja kohalikku initsiatiivi soosivat propagandapoliitikat (Nurmis 2011: 131). Sageli erinesid Lohse ja Litzmanni seisukohad Saksa poliitika elluviimise meetodite osas, mistõttu sattusid nad korduvalt konfliktiks. Lohse süüdistas Litzmanni koguni eestlaste mõju alla sattumises (Kasekamp 2005: 197).

Saksa tsiviilvalitsuse juhtimisele ja kontrollile allutati ka septembris tegutsema asunud Eesti Omavalitsus. Selle eesotsas oli endine vaps Hjalmar Mäe,¹² kes vastutas otseselt kindralkomissar

Litzmanni ees. Eesti Omavalitsus koosnes viiest direktoriumist (haridus-, sise-, majandus- ja rahandus-, kohtu- ja tehnikadirektorium), nende direktoritest ja mitmest iseseisvast keskasutusest. Omavalitsusel oli nõuandev ja täidesaatev funktsioon. Tegelikult kujunesid omavalitsuse otsustusõigus ja tegevusvõimalused väga piiratuks.

Eesti valitsemise põhialuseks oli Saksa okupatsiooni ajal Berliinis välja töötatud ning Ida-alade ministri Rosenbergi poolt 1942. aasta märtsis alla kirjutatud nn. organisatsioonimäärus nr. 3 (*Organisationserlass Nr. 3*; nr. 1 puudutas Leedut ja nr. 2 Lätit), mis sisaldas juhtnööre Saksa järelevalve kohta Eesti asutuste tegevuse üle.

Kultuuripoliitika ja -elu. Kultuurielu tuli mõjutada ja suunata vastavalt „Saksamaa huvidele“ (Nurmis 2011: 43). Kultuuripoliitikaga tegelesid Eestis mitmed võimustruktuurid: Eesti Kindralkomissariaadi II peaosakond (poliitika, sh. ka kultuuripoliitika), mis 1943 muudeti I peaosakonnaks, ning sellele alluv propagandaosakond (Nurmis 2011: 46), samuti Eesti Omavalitsuse alla kuuluv haridusdirektorium.

Eesti kõige kõrgema valitsusinstantsi, Eesti Kindralkomissariaadi haldusaparaat koosnes neljast osakonnast, kus kultuuriküsimused kuulusid koos poliitiliste ja juriidiliste küsimuste, sotsiaalhoolduse ja tervishoiuga II osakonna alla. Selle osakonna kultuuripoliitika juhataja oli Hellmuth Weiss. Haridusdirektorium, mille eesotsas seisis omavalitsuse juht Hjalmar Mäe, tegeles peale hariduse ka kõigi kultuuriküsimustega.

Lisaks kuulus kultuur ka propagandaešloni¹³ (*Propaganda-Staffel*) ja kindralkomissariaadi propagandaosakonna pädevusse. Umbes tosinaliikmelist propagandaešloni juhtis Tartus sündinud dr. Edgar Stahf. Rühma ülesannete hulka kuulus ka

¹¹ Oskar Angelus on nimetanud Rosenbergi „portfellita ja autoriteedita ministriks“ ning tema hinnangul etendas ta ministeeriumis üsna tähtsusetut osa. Lisaks väidab Angelus, et Rosenbergil ei olnud valitsejana ja poliitikuna tegutsemiseks vajalikke isikuomadusi ning et tal oli vähe kogemusi ka juhtimise alal. Kuna aga füürer vajab „käskudetäitjaid ja häälekõvendajaid, mitte iseseisvaid kaastöölisi“, võimaldas see Hitleril Angeluse arvates teha idapoliitikat ilma idaministrita (Angelus 1995: 26, 28).

¹² Eestlaste seas ebapopulaarne Mäe püüdis levitada natsionaalsotsialistlikku Uue Euroopa ideoloogiat, mille kohaselt polnud Nõukogude Liidu vastu peetav sõda mitte vallutussõda, vaid üleeuroopaline missioon Lääne tsivilisatsiooni kaitsmiseks „barbaarsest Idast lähtuva asiaatliku ohu“ eest. Eesti jaoks nägi Mäe ainsat pääseteed osalemises Hitleri poolt rajatava Euroopa „uues korras“ (Kasekamp 2005: 200).

¹³ Propagandaešloni kuulunud sõdurid said väljaõppe Potsdamis, Tallinnas ülendati nad ohvitserideks. Eestisse jõudmisel koosnes rühm üheksast mehest, kellele tuli lisaks ülemus Riias ning eesti meeskond Tallinnas. Pooled neist olid baltisakslased (Angelus 1995: 69). Propagandaešloni suhted olid head nii Eesti kui ka Saksa asutustega, eriti *Gestapo*’ga, üksnes Riia ülemustega oli vahekord halb.

Saksa sõdurite meelelahutus (Nurmis 2011: 42–43). Tsiviilvalitsuse tegevusseastumisel moodustati kindralkomissari II peaosakonnale (poliitika) alluv propagandaosakond (*Abteilung Propaganda*), mis asus ametisse Rosenbergi juhtnööride järgi (Nurmis 2011: 46). Kultuuripropaganda alla kuulusid erinevad kultuurialad (kirjandus, teater, muusika, kujutav kunst). Peamiselt tegeldi vastavate kohalike asutuste järelevalvega, mõne Saksa kunstinäituse ja kultuuripäevade korraldamisega, samuti hoolitseti Saksa ametnike ja sõdurite meelelahutuse eest, eriti teatri ja kontsertide alal. „Kultuuritegevuse rakendamine propagandistlike eesmärkidel ei lähtunud niivõrd plakatlike propagandasõnumite edastamisest kultuuri kaudu ega kultuuri totalitaarsest ideologiseerimisest [nagu see oli nõukogude okupatsiooni ajal] kui kultuuri ühiskondliku ja rahvusliku funktsiooni ekspluateerimisest,” on märkinud ajaloolane Kristo Nurmis (2011: 51–52). Idaministeeriumi seisukoht oli, et kultuuritegevust tuleb igati soosida, nii kaua kui see on poliitiliselt aktsepteeritav.¹⁴

Saksa okupatsioonivõimude kultuuripoliitikast Eestis annab teatava ettekujutuse üldine ringkiri „Kultuuriinformatsioon Ida-aladele” („Kulturinformationen für das Ostland”), mille järgi oli keelatud esitada, trükkis avaldada ja müüa poliitiliselt ja rassiliselt sobimatute autorite teoseid (Karjahärm, Luts 2005: 52). Sinna kuulus näiteks vene, inglise, prantsuse kirjandus ja muusika, kaasa arvatud klassika. Ebasoovitav oli esitada Nõukogude tagalas viibivate autorite teoseid. Juhend lubas ka erandeid, näiteks inglise draamakirjandusest Shakespeare'i ja Shaw' teoseid, Bizet' „Carmenit” ja Chopini muusikat, samuti etendati Tšaikovski balletti „Luikede järv”.¹⁵

Praktika näitas siiski, et otsuseid langetati mitte ainult autorite, vaid lausa nende eri teoste kaupa. Estonia teatri kavandataval 1944/1945 hooajal lubati mängida „Hamletit”, aga mitte „Othellot”, prantsuse helilooja Gounod' „Fausti” (nimetatud saksa tava kohaselt „Margarete”) puhul ei suutnud

iseigi võimud otsustada, mida teha – algul keelati ja siis lubati (19.05.1944 ja 30.06.1944, ERA R81-3-5, l. 20 ja l. 42).

Iseloomulik tollasele kultuuripoliitikale on see, et alles 1944. aasta 7. juunil sai Eesti Omavalitsuse haridusdirektooriumi teatriosakond kindralkomissariaadilt käsu koostada võimalikult kiiresti nimekiri kõikidest teostest, mida on mängitud Eesti teatreis alates 1941. aasta juunist ja levitada seda eeskujuna. Kontserdikavade juures peeti vajalikuks taas toonitada, et ette ei tohi kanda mitteaerialaste, inglaste, ameeriklaste ning prantsuse heliloojate noorema põlvkonna (alates 1900) teoseid, nagu ka pärast 1918. aastat tegutsenud või veel tegutsevate vene heliloojate muusikat. Prantsuse autorite puhul lisati, et nende seas on ka erandeid ning kahtluse korral tuleb järele küsida kindralkomissariaadi kultuuripoliitika osakonnalt (7.06.1944, ERA R81-3-5, l. 29).

Ehkki natslik kultuuripoliitika ei soosinud džässi, tehti selleski erandeid – eriti sõja ajal lubati džässiansamblite esinemisi. Näiteks toimus 25. septembril 1941. aastal Draamateatri Pori džässiorkestri kontsert. On küll ka võimalik, et alles kehtima hakanud uus okupatsioonivõim ei jõudnud nii ruttu sellistele kontsertidele reageerida.

Kultuuritegevust piirati ja suunati niisiis peamiselt tsensuuriga, mis oli küllaltki liberaalne – või ükskõikne (Nurmis 2011: 52). Loomingulistesse küsimustesse Saksa okupandid sisuliselt ei sekkunud ning vastupidiselt nõukogude ideoloogide praktikale ei kasutanud nad oma kunsti-ideaalide rakendamiseks jõumeetodeid. Kaalu Kirme hinnangul ei näinud Saksa okupatsioonivõimud eesti kujutavas kunstis arvesse tulevat ideoloogilist mõjutusvahendit, pidades eesti kunsti üsnagi tühiseks ja piiratud ulatusega nähtuseks, millest ei loodetud kuigi tõhusat lisa hitlerlikule propagandakunstile (Kirme 2007: 18, 271). Nii sai eesti kunstnikkond tegutseda oma äranägemise järgi ning jätkata vabariigiaegseid traditsioone. Saksa võimud tegelesid Eestis

¹⁴ Nagu juba mainitud, muudeti poliitika peaosakond 1943. aasta lõpul I peaosakonnaks. Samal ajal loodi kindralkomissariaadi juurde Eesti Propagandaamet, aga kindralkomissar Litzmann jättis kuni märtsini 1944 enda alluvusse pressi ja kultuuri valdkonnad (kultuuripoliitika osakonda juhtis endiselt Erhard Krieger) (Nurmis 2011: 55, 158). On huvitav märkida, et kõigil kultuuripoliitikat puudutavatel korraldustel ja kirjadel on ka veel 1944. aasta juunis märges „Abt. I Kulturpolitik” (osakond I kultuuripoliitika; vt. nt. Eesti Omavalitsuse Haridusdirektoorium. Teaduse ja Kunsti Valitsus. Teatri repertuaar ja etenduste aruanded 1942-1944, ERA R81-3-5).

¹⁵ Molotov-Ribbentropi pakti (1939) kehtides esitati saksa teatreis ka vene lavateoseid (loodud enne 1917. aasta revolutsiooni), kuid pärast 1941. aasta sõjategevuse algust oli seda minimaalselt.

märksa elulisemate küsimustega: kogusid toiduaineid Saksamaale saatmiseks, kasutasid kohalike maavarasid (eriti põlevkivi) sõja tarbeks, organiseerisid eestlastest vabatahtlike üksusi abiks idarindele jne. (Kirme 2007: 18).

Kultuurielu oli aastatel 1941–1944 vilgas. Paberipuudusele vaatamata kirjastati ilukirjanduslikke teoseid (ilmusid nt. August Gailiti „Ekke Moor“, August Mälgu „Hea sadam“, Karl Ristikivi „Rohtaed“, Marie Underi „Mureliku suuga“), kooliõpikuid ning praktilisi käsiraamatuid, toimus palju näitusi, kontserte ja teatrietendusi, avaldati rohkesti kunsti- ja muusikakriitikat. Vähemasti esialgu inspireeris kunstnikke stalinistlikust terrorist vabanemise tunne ja eufooria, mida tekitas iseseisvusaja kultuuripärandi taaslubamine.

Estonia teater Saksa okupatsiooni ajal

Õige varsti pärast lahingumõllu kaugenemist Tallinnast 1941. aasta septembris jätkus kontserdi- ja teatrielu. Estonia oli esimene teater, mis alustas Saksa okupatsiooni tingimustes tööd. Juba 13. septembril, mil Tallinna langemisest sakslaste kätte oli möödunud kõigest kaks nädalat, toimus Estonia kontserdisaalis esimene sümfooniakontsert. Kaheksa päeva hiljem avas aga teatripool oma hooaja Verdi ooperiga „Traviata“.

Teatrite töö kiire taastamine oli Saksamaa okupeeritud aladele iseloomulik. Nii oli ka Pariisis okupatsioonivõimude esimeseks ülesandeks kultuurivallas just teatrite töölepanek (Tremel 2007: 260). Sel viisil toimides taheti kohalikkude elanikkonda mõjutada tagasi pöörduma normaalsesse ellu ning jätta sakslastest soodne mulje, luues nii sobiva pinnase saksa kultuuripropagandaks. Samuti oli ka Tallinnas, kus teatritest tegutsesid Saksa okupatsiooni ajal peale Estonia veel Eesti Draamateater ja Tallinna Väiketeater.¹⁶

Nagu teada, natsionaliseeriti Eesti Vabariigi ajal Estonia Seltsile kuulunud ja riigilt toetust saanud teater 1941. aastal Nõukogude okupatsioonivõimu poolt. Ehkki Saksa ajal oli majaomanik jälle Estonia Selts, polnud viimasel teatri tegemistes sõnagi kaasa rääkida, sest ametlikult korraldas Litzmann teatri üleandmise Tallinna

linnale. Linnale kuulumise vastu seisis aga teatri direktsoon, sest sellega suurenes korralduste jagajate arv (Angelus 1995: 146). Esialgse plaani kohaselt tahtsid võimud Estoniaga ühendada Eesti Draamateatri, ent viimane võis siiski jätkata iseseisvat tegevust tingimisel, et hakkab oma jõududega andma saksakeelseid etendusi (Jalajas 2010: 169).

Teatrite tegevuse juhtimiseks anti 1941. aasta sügisel välja „Eesti teatrite kodukord ja sisemine töökorraldus“. Selle esimeses paragrahvis on sätestatud teatri kui institutsiooni eesmärk: „Teatri ülesandeks on kaasa töötada rahva ühiskondlikult õige ja tervevaimulise maailmavaate [s.t. natsi-ideoloogiale vastava] kujundamisel, selle arendamisel ning süvendamisel esteetiliste elamuste kaudu. Selle ülesande täitmiseks tuleb teatril kasutada kõiki teatri kunstilisi abinõusid nii otstarbeka repertuaari valikul ja lavastustehnikas kui ka kogu teatrielu organiseerimisel ja kontakti loomisel kogu rahvaga“ (TMM T429-183). Sama eeskirja 2. paragrahvi järgi juhtis teatrite administratiivset ja majanduslikku külge haridusdirektori poolt ametisse määratud linnavalitsuse liige, teatrite intendant (samas). Tegelikult määrati selline isik ametisse alles 1943. aastal ja selleks sai Pärnu linna supelasutuse endine direktor Paul Randpõld. Teatri- ja kunstikriitik Leo Soonpää on meenutanud aastakümneid hiljem, et teatrite intendant ei sekkunud teatriellu kuigi aktiivselt (TMM T429-175).

Seega oli Estonia juhtimisskeem lühidalt järgmine. Kõige kõrgem instants oli Eesti Kindralkomissariaat, millele allus Eesti Omavalitsus. Viimase alla kuulus haridusdirektoorium. Haridusdirektoorium jagas teatritele toetussummasid: 1942. aasta maikuu seisuga oli teatrite rahastamiseks mõeldud kogusumma 60 000 riigimarka, millest kõige suurem osa, 17 500 riigimarka, oli eraldatud Estoniale¹⁷ (Eesti Sõna, 20.05.1942). Haridusdirektoorium määras ametisse ka teatrite intendantid, kes oli ühtlasi linnavalitsuse liige, kuna teater kuulus Tallinnale. Viimaseks lüliks oli juba Estonia teatri direktor.

Ideoloogilist ja kultuurilist kontrolli teostasid seega kõigepealt kindralkomissariaadi, haridusdirektooriumi ja linnavalitsuse ametnikud. Ent

¹⁶ Enne Saksa okupatsiooni kandis Tallinna Väiketeater nime Tallinna Töölisteater. Teater mängis aastatel 1941–1944 vanas Estonia hoones (aadressil Väike-Tartu mnt., praegune Rävala pst.), mis hävis 9. märtsi pommitamisel.

¹⁷ Võrdluseks: Vanemuine ja Eesti Draamateater said 12 000 rmk., Tallinna Töölisteater 7000 rmk. (Eesti Sõna, 20.05.1942).

Giuseppe Verdi, „Traviata”,
Estonia teatri esimene
etendus Saksa okupatsiooni
ajal, ülevõetud lavastus
hooajast 1940/1941 (lavastaja
Aleksander Viner, dirigent
Verner Nerep). Esiplaanil Ida
Loo-Talvari (Violetta), vasakul
laua ääres Martin Taras
(Alfredo).



oli ka teisi teatri käekäigu eest seisvaid organeid. Nagu eespool selgus, oli üheks selliseks propagandaešelon. Otseselt kuulus teatrielu korraldamine rühmas parun Maydelli ülesannete hulka 1941. aasta lõpuni, mil ta oli sunnitud Eestist lahuma. Propagandaešelonil olid tegutsemiseks jäetud üsna vabad käed, mida oskas ära kasutada osakonna juht Stahf. Propagandarühm seadis peaülesandeks venelaste poolt purustatud või ümberorganiseeritud Eesti asutuste taastamise, muretsedes selleks koos vajaliku varaga maju, trükikodasid, raamatukogusid jm. (Angelus 1995: 70). Tuleb siiski märkida, et sageli hangiti „vajalik vara” Eestist lahkunud või laagritesse viidud juutide majadest ja korteritest (Uziel 2001: 64). Hiljem, kui teatrid ja kinod jälle jalad alla said, piirdus propagandaosakonna tegevus majandusliku toetuse andmisega (nt. muretseti riidet, filme jm. vajalikku, mida eestlased ise hankida ei saanud). Angeluse hinnangul tegeles propagandarühm Eestis kõige muuga, mitte aga propagandaga (Angelus 1995: 70).

Teatrisse suhtuti Stahfi propagandaešelonis soosivalt. See andis põhjust talle ette heita korralduste täitmata jätmist ning oma „armuluste” – eestlaste – eelistamist ning neile liiga

avara algatus- ja tegevusvabaduse andmist. Stahf suhtus teatriinimestesse suure respektiga. Näiteks keelas ta Estonia teatri juhatusel lasta balletirühmal tantsida ühel ametnike koosviibimisel, leides, et „ballett pole selleks ellu kutsutud, et lõbustada viinastunud mehi” (Angelus 1995: 74). Seevastu aga oli kindralkomissari II peaosakonnale (hiljem I peaosakond) alluva propagandaosakonna kultuurireferendi Erhard Kriegeri hoiak eesti kultuuri suhtes märksa kriitilisem ja negatiivsem. Ta pidas eesti keeles laulmist alamaks nähtuseks ning kritiseeris Estoniat, kui asendussolist laulis saksakeelsel etendusel eesti keeles (vt. lähemalt peatükis „Operetirepertuaar”). Estonia käekäigus oli oluline roll teatrit juhtinud eestlastel, kes igat käsku ja korraldust pimesi täitma ei asunud, vaid püüdsid võimalusel teatri huvisid kaitsta (Angelus 1995: 73).

Estonia teatri ruumides tegutses ka Tallinna Ringhääling (*Landessender Reval*), mis kuulus propagandaministeeriumi võimkonda (Nurmis 2011: 56). Ringhäälingu tegevus oli suunatud eesti kuulajaskonnale ja asutuses töötasid eestlased. Kõrgeim otsustaja oli siiski Ringhäälingu referent sakslane Günther Meyer-Goldenstädt.¹⁸ Teatris tegi proove Ringhäälingu orkester, mis esines

¹⁸ Meyer-Goldenstädt oli ühtlasi kindralkomissari ringhäälingu referent. Avo Hirvesoo hinnangul osutus Meyer-Goldenstädt eriti Tallinna muusikaelu puudutavates küsimustes piisavalt mõistlikuks. Teda on meenutatud kui muusika ja kunstide alal hästi orienteerunud isikut ja eesti muusikuid abistanud ringhäälingujuhti. Meyer-Goldenstädti heakskiidul taastati Tallinna kontserdi- ja teatrielu 1941. aastal „üsna valutult” (Hirvesoo 1996: 127).

keskmiselt paar korda kuus koos Estonia teatri orkestriga avalikel kontsertidel (Lass 2006: 16). Nii mängiti koos näiteks teatri taasavamise kontserdil 13. septembril 1941. aastal, mil orkestrit dirigeerisid Olav Roots ja Verner Nerep, samuti Olav Rootsi juhatusel 24. oktoobril 1941. aastal Liszti 150. sünniaastapäevale pühendatud kontserdil. Kuidas jagati eri asutuste vahel kontserdist saadud tulud, pole täpselt teada. Võimalik, et mõnigi kord otsustas puhastulu kasutamise üle kindralkomissariaat, nagu võib lugeda ajalehest Eesti Sõna: „Puhastulu antakse kindralkomissari SA-ülemjuhi Lietzmanni [Litzmanni] käsutusse talveabi raamides välja jagamiseks puudust kannatajaile Eestis” (Eesti Sõna, 11.01.1942). Meyer-Goldenstädt aga heitis ühes kirjas Estonia direktorile Andres Särevile ette, et kontsertide „kogu sissetulek” läks teatrile (TMM T429-186), mis andis Meyer-Goldenstädtile alust sekkuda Estonia teatri majandustegevusse.

Omaette küsimus on see, kui tugev eelmainitud organite kontroll ka tegelikult oli. „Paaril korral näitas end teatrijuhtkonnale ka mõni Haridusdirektooriumi ametnik ja *Propaganda-Staffeli* esindaja, kuid nende peamised huvid näisid olevat puhveti poolel,” on Soonpää meenutanud (TMM T429-175). Siiski sekkusid okupatsioonivõimud teatri repertuaari ja koosseisu küsimustesse. Meyer-Goldenstädt saatis 1943. aasta märtsis omavalitsuse juhile Mäele kirja, kus kritiseeris tugevalt Estonia teatri suhete jähkemist Ringhäälingu ja teiste Saksa asutustega. Ta leidis, et teatri mängukavas on lubamatult vähe saksakeelseid etendusi (TMM T422-186). Suhete jähkemise märgiks tõi ta muu hulgas pealtnäha kõrvalise näite: teatri jõulupidu peeti ilma Saksa asutuste esindajateta, mis viimaseid aga vägagi häiris. Algtõuke kirja kirjutamiseks Mäele andis aga hoopiski konflikt Estonia teatri direktori Säreviga. Nimelt soovis Meyer-Goldenstädt saada oma Ringhäälingu SS-lastest valvemeeskonna käsutusse teatrilt sobivat ruumi, millele Särev vastas aga eitavalt, põhjendades seda teatris niigi valitseva ruumikitsikusega. Sellises vastuses nägi Meyer-Goldenstädt ilmselget negatiivset suhtumist, mis ajendas teda otsemaid teavitama

omavalitsuse juhti (samas). Paraku pole võimalik kindlaks teha, kas olukord lahenes Meyer-Goldenstädti või ruumikitsikuses vaevleva teatri kasuks. Konfliktid teatri ja võimude vahel tekkisid niisiis peamiselt majanduslikul pinnal ja praktilistes küsimustes, mitte niivõrd ideoloogilistel põhjustel.

Estonia teatri funktsioneerimine

Sakslaste okupeeritud aladel oli teatri funktsiooniks esmajoones meelelahutuse pakkumine nii sakslastele kui ka kohalikele elanikele. Peale selle oli teater tähtsaks omavaheliseks suhtlemispaigaks, mida ei saanud kohalikele ära võtta (Tremel 2007: 259–260). Seda arvestati ka okupeeritud Eestis ja tuleb tõdeda, et Estonia teater tegutses Saksa okupatsiooni ajal väga aktiivselt.

Estonia teatri näol oli tegemist Saksa linnateatri tüüpi mitmežanrilise teatriga, kus viljeldi nii ooperit, operetti, balletti kui ka sõnateatrit. Sellisena oli kutseline Estonia teater tegutsenud alates oma rajamisest 1906. aastal.¹⁹

Eialgu andis Estonia etendusi kuus-seitse korda nädalas, edasi aga rohkemgi, kaheksa-ühemeha korda. Juba Saksa aja esimesel hooajal anti pühapäeviti kaks etendust päevas, hiljem lisandusid vastavalt vajadusele ka muud nädalapäevad (sagedamini reede, laupäev või esmaspäev). Kavas olid endiselt nii sõnalavastused, ooperid, operetid kui ka balletid. Lisaks toodi Saksa võimude nõudmisel operetilavastusi Saksa sõjaväelastele välja ka saksa keeles.²⁰ Kuna enamik näitlejaid ja lauljaid olid hea saksa keele oskusega, ei valmistanud teksti omandamine raskusi: „Meie näitlejad ja lauljad torkasid silma oma haruldaselt hea esinemisega” (Mäe 2005: 279).

Lisaks muusika- ja draamalavastustele korraldati Estonias „saksakeelse publiku rahuldamiseks” (Eesti Sõna, 15.02.1942) meelelahutuslikke õhtuid, mida tunti „kirevate õhtute” (*Bunter Abend*) nime all.²¹ Need polnud omased üksnes Estonia teatrile, samasuguseid õhtuid toimus ka näiteks Väiketeatris, Eesti Draamateatris ja kinos Modern. „Kirevaid õhtuid” etendati pidevalt kogu Saksa aja kestel – kuni 1942. aasta veebruarikuuni toimusid

¹⁹ Estonia teatri draamatrupp likvideeriti alles 1949. aasta veebruaris, mil Eestisse jõudis stalinlike repressioonide uus laine. Nõukogude Liidu praktika ei näinud ette draama- ja muusikalavastuste koondumist ühte teatrisse.

²⁰ Ka Draamateatriil lasus kohustus anda etendusi saksa keeles (Jalajas 2010: 164).

²¹ Neid on nimetatud ka „kirevad kavad” ning vastavalt algusajale ka „kirev pealelõuna”.

need Estonia teatri poolel, sealt edasi kuni 1944. aasta märtsipommitamiseni aga kontserdisaalis. Meelelahutuslikud õhtud moodustasid kaaluka osa teatri mängukavast ka pärast pommirünnakut.

„Kirevate õhtute“ programm oli kokku pandud tantsunumbritest, ooperi- ja operetiaariatest, soololauludest, koorinumbritest, näitekunstist ja instrumentaalpaladest, mida ühendasid vaimukad saksakeelsed vaheteksid. Selliste õhtute kava ulatus Johann Strauss noorema „Nahkhiire avamängust“ „Vändra polka“ ja „Tuljakuni“. Laulusolistidena eelistati operetitähti (Milvi Laid, Mari Kamp, Priit Hallap), ent esinejate seas oli ka nii operetis kui ka ooperis edukas Aarne Viisimaa, Tiit Kuusik, Valentine Kask ja teisi ooperilauljaid (Pappel 2007: 147). Esimene „kirev õhtu“ jõudis publikuni 25. septembril 1941. aastal. Toon näitena 9. novembril etendunud „kireva õhtu“ kava. Õhtu koosnes kahest osast, millest esimene oli kontsert. Seal kõlas Merikanto, Melartini, Schuberti, Rossini, Brahmsi, Johann Straussi jt. muusika. Teise osa moodustas ühervaatuseline ballett „Karneval“ Robert Schumanni muusikale (Paalma 1996).

Lisaks andis teater külalisetendusi ka väljaspool Tallinna ning samuti esineti haiglates, eriti aktiivselt pärast märtsipommitamist. Ringreisidel käidi nii „kirevate õhtutega“, muusika- kui ka draamalavastustega (nt. Lehári „KrahvLuxemburg“, Rossini „Sevilla habemeajaja“, Tammsaare „Elu ja armastus“).

Hooaeg teatris algas augusti teises pooles ning esimesed etendused jõudsid publikuni septembris (v.a. hooajal 1943/1944, mil teater alustas etendustega juba augusti lõpul). Küll aga tuli töö katkestada ning seega hooaega nädala võrra edasi lükata 1942. aasta augustis alustanud teatrirahval, sest tuli osaleda rahvusliku lõikusabi aktsioonis. Kahe nädala jooksul aitasid estoonlysed põllutöid teha Hallistes, Põdrangul ja Udrikus (Eesti Sõna, 30.08.1942). Hooaeg teatris sai läbi aga juuni lõpus. Erandiks oli hooaeg 1943/1944, mil mängiti veel juuli alguses.

Teatrietenduste algusaeg oli varieeruv. Üldiselt algasid etendused õhtul kell seitse. Kui ühel päeval oli kaks etendust, algas esimene neist kell kaks päeval ning teine oma tavapärasel algusajal. Erandiks oli periood märtsi lõpust kuni mai keskpaigani hooajal 1942/1943, mil etenduste algusajaks oli vastavalt kell kuus õhtul või kell üks päeval. Kuni selle hooaja lõpuni jätkusid aga etendused endisel kellaaajal. Hooajal 1943/1944 kuni 9. märtsi pommitamiseni algasid etendused jällegi mõlemal juhul tunni võrra varem – õhtune etendus kell kuus ja päevane kell üks (väga üksikute eranditega ka 13.30), sest läheneva rinde tõttu olid ka komandanditund ja pimendamine nihutatud varasemale ajale. Etenduste algusaeg pärast töö taastamist pommitamise järel oli aga väga varieeruv – mängiti kas hommikul, lõunal või õhtul. Kuna teatrimaja oli rusudes, esineti mitmes Tallinna paigas (sellest lähemalt edaspidi).

Piletid. Saksa aja alguses ulatusid piletihinnad Nõukogude okupatsiooni vääringus 2-st kuni 12 rublani. Kui kasutusele tulid Saksa margad,²² maksis operetietenduse kalleim pilet 4 marka, pluss 10 penni riidehoiu eest, ooperipileti maksimumhind oli 3,5 marka ning sõnalavastusel 2 marka (Põldmäe 2000: 92).²³

Teatripääsmed kehtisid ka liiklemisloana hilisõhtuse ja öise liikumiskeelu ajal – muidu poleks teatriküllastajad koju pääsenudki. Samuti võis publik arvestada sellega, et bussiühendus Nõmme ja Meriväljaga toimib kuni keskööni, nii et pärast etenduse lõppu pääses veel bussiga koju.

Tsiviilelanikkond sai pileteid osta teatrikassast. Piletite eelmüük algas kaks päeva enne etendust. Teatrikassa avati kell kaksteist ning suleti kell kolm lõunapausiks. Kella viiest avati kassa taas ning inimesi teenindati kuni õhtuse etenduse alguseni (Linna Teataja, 19.09.1941). Saksa okupatsiooni alguses oli kassa esmaspäeviti suletud (Linna Teataja, 4.10.1941).

Sõjaväele või sõjaväelastele ja nende lähikondlastele reserveeritud teatripileteid müüdi

²² Raha kurss oli 10 Nõukogude rubla = 1 Saksa mark (Põldmäe 2000: 90). Raharinglust Saksa okupatsiooni ajal reguleeris uute võimude määrus 29. novembrist 1941, mis kehtestas Eestis sisemisteks maksevahenditeks Ida-alade jaoks emitteeritud riigikrediitkassa paberrahad ja mündid, mis kehtisid Eestis *Reich'i* ülemvõimu lõpuni 1944. aastal (andmed pärinevad Eesti Panga Muuseumist).

²³ Võrdluseks: päts rukkileiba maksis siis 14 riigipenni (0,14 riigimarka), 1 kg rahvakohvi pakendis oli 51 riigipenni (0,51 riigimarka) ja sealihha filee 1,24 riigimarka (Linna Teataja 19.09.1941).

aga hoopis välikomandatuuris (Esimese Eesti Kindlustusseltsi majas Vabaduse väljak 10) ning nende müük algas tavaliselt etendusele eelneva päeva hommikul. Need piletid, mis sõjaväele reserveeritud piletite hulgast välja ei ostetud, läksid teatri kassasse müüki etenduse päeval kell 12.

Mängukava. Estonia jätkas mitmežanrilise teatrina tööd ka Saksa okupatsiooni ajal. 1941. aasta sügisel püüti tegevust võimalikult kiiresti taastada, ehkki oli raskusi mängukava kokkupanemisega. Lahingutules oli hävinud kogu Estonia dekoratsioonide tagavara, mida ruumipuudusel hoiti eraldi laos näituseväljakul laululava juures. Tulest pääsesid vaid „Traviata” ja Priit Ardna „Kalurineiu” dekoratsioonid, kuna need asusid teatri ruumides (Põldmäe 2000: 89). 14. septembril algasid proovid Ibseni draamaga „Peer Gynt”, Aava ooperiga „Vikerlased” ja operettidega „Kalurineiu” ja „Nahkhiir” (Põldmäe 2000: 89). Esimene etendus toimus 20. septembril Verdi ooperiga „Traviata”. Uue okupatsioonivõimu all alustaski teater etendustega möödunud hooaegadest – järjest taastati vanu lavastusi ning lisati neile jõudumööda uusi. 20. septembrist kuni detsembrini oli eelmiste hooaegade repertuaarist kavas ooperid „Traviata”, Puccini „Tosca” ja „Boheem”, operetid „Kalurineiu” ja „Nahkhiir” ning ballettidest „Luikede järv”. Draamalavastustest korraldati „Libahunti”.

Kõige kiiremini jõudis uuslavastuseni sõnateater. Juba 23. oktoobril toodi publiku ette Molière'i komöödia „Tartuffe ehk petis” ning täpselt kuu aega hiljem, 23. novembril Ibseni „Peer Gynt”. Muusikalavastustest esietendus esimesena 13. detsembril Lehári „Lõbus lesk”. Uued ooperilavastused jäid aga järgmisse aastanumbrisse – 31. jaanuaril tuli lavale Aava ooper „Vikerlased”. Lisaks „Vikerlastele” esietendusid hooajal 1941/1942 veel kolm ooperit (Mascagni „Talupoja au”, Leoncavallo „Pajatsid” ja Bizet’ „Carmen”) ning kaks operetti (Lehári „Lõbus lesk” ja Eduard Künneke „Onupoeg Bataaviast”). Need arvud näitavad, et hoolimata raskest sõja- ja okupatsiooniajast toimus Estonia muusikapool

samas mahus kui eelmistel hooaegadel, mil jõudis lavale keskmiselt 4–5 ooperit ja 3–4 operetti.

Näitena 1941/1942 hooaja mängutiheduse ja nädalakava kohta toon ajavahemiku 23.–29. märtsini 1942. aastal. Siis toimus kaheksa etendust nädalas: esmaspäeval, 23. märtsil Mascagni „Talupoja au” ja Leoncavallo „Pajatsid”, teisipäeval Straussi „Nahkhiir”, kolmapäeval Ardna „Kalurineiu”, neljapäeval Adami „Giselle”, reedel Tammsaare „Elu ja armastus”, laupäeval „Giselle”, pühapäeva päeval „Vikerlased” ning õhtul „Elu ja armastus”.

Vastavalt sõjasündmuste arengule oli häireid aga tööplaanis ettenähtud lavastuste mängimisega. Näiteks keelati 1943. aasta veebruaris Saksa propagandaministri korraldusel ära kõik teatri- ja kinoetendused, kontserdid, muusikalised ettekanded ja muud lõbustused. Selle põhjuseks olid sakslaste rängad kaotused Stalingradi all ja seal võidelnud Saksa 6. armee lüüasaamine.²⁴ Korralduse kohesel jõustumisel Tallinnas jäi Estonias seetõttu ära viis etendust. Samuti jäi osa etendusi ära pommirünnakute tõttu.²⁵ Selline saatus tabas 1943. aasta 22. veebruariks planeeritud Ardna operetti „Tütarlaps kodumaata”. Mõnikord tingisid pommirünnakud etenduste katkestamise. Nii juhtus sama aasta 18. ja 22. märtsi Rossini „Sevilla habemeajaja” etendusel. Tolleaegne tenor Aarne Viisimaa on meenutanud: „Tuli viibida umbes paar tundi varjendis. Üks pomm lõhkes Draamateatri ees. „Estonial” purunes vaid mõni aken, kuid Draamateatri ümbruses olid kõigil akendel klaasid katki. Mängida saime ooperist neli viiendikku esimest vaatust. Sellel ööl anti kolm korda häiret” (Põldmäe 2000: 93). Ehkki 1943. aasta hiliskevadel hakkas teater jälle tavapäraselt funktsioneerima, kippusid etendused mõnikord hilinevama mõne osatäitja puudumise või purjusoleku tõttu (samas). Pole teada, kas need distsipliinirikumised viisid karistuseni.

Estonia pärast märtsipommitamist. 1944. aasta kevadel hakkasid teatri tööd taas segama õhuhäired, mis kulmineerusid 9. märtsil pommitamisega. Viimaseks lõpuni mängitud etenduseks Estonias oli 8. märtsil kavas olnud saksakeelne

²⁴ Stalingradi lahing (21.08.1942–2.02.1943) oli murdepunktiks II maailmasõjas. Pärast seda haarasid initsiatiivi enda kätte Nõukogude väed.

²⁵ Hooaja 1942/1943 alguses kardeti, et õhuhäired võivad viia koguni teatri sulgemiseni (Põldmäe 2000: 92).

Lehári operett „Krahv Luxemburg“. Järgmisel päeval etendunud Tubina „Kratt“ tuli aga katkestada – teatrimaja hävis õhuruunaku tagajärjel. Varemets Estonia oli nii teatriinimestele kui ka publikule valus vaatepilt.

Estonia kaotused olid korvamatud. Lisaks maja hävimisele jäi teater ilma dekoratsioonidest,²⁶ kostüümidest, mida oli üle 30 000 (lisaks ka tagavaraks kogutud kangad ja materjalid), rekvisiitidest ning parukate kogust. Põlevast Estoniast suudeti päästa maale, mööblit ja skulptuure (nt. August Weizenbergi „Koit ja Hämarik“), samuti need kostüümid, mis tol õhtul etendunud „Krati“ tegelastel seljas olid ja milles nad põlevast hoonest välja jooksid (Eesti Sõna, 16.03.1944). Muu hulgas suudeti garderoobist peaaegu täielikult välja tuua ka publiku üleriided (Eesti Sõna, 16.03.1944).

Rusuva meeoleolu kiuste oldi üksmeelselt seisukohal, et hoolimata raskest olukorrast teater oma tegevust ei katkesta ning teatripersonal jätkab „tööd kunstilise süvenemise ja andumusega, mis on alati olnud omane meie edasiviivatele teatriala inimestele“ (Eesti Sõna, 16.03.1944). Teatri direktori Särevi sõnul huvitas kõiki vaid üks küsimus: kuidas saaks jälle kiiresti tööle hakata (samas). Küllap taheti sellega mõista anda, et hoolimata sõjakeerises maha põlenud, eestluse sümboli tähendust omavast Estoniast pole hävinud eestlaseks olemine.

Teatritöö uuesti käimalükkamisele otsustasid estoonlased ka ise aktiivselt kaasa aidata, püüdes taotleda Eesti Kindralkomissariaadist luba korjanduseks Estonia heaks. Komissariaadist saadi aga eitav vastus. Tõenäoliselt peitus äraütlemise põhjus selles, et Ida-alade Riigikomissariaat, mille keskus asus Riias, plaanis ise vallutatud aladel käima panna sarnast riideesemete korjandust ning kartis seetõttu konkurentsi. Siiski õnnestus nii Eesti Kindralkomissariaadist kui ka Riias tekstiilmaterjali hankimise osas abi saada, nagu märkis Särev Eesti Sõnas antud intervjuus (Eesti Sõna, 30.06.1944).

Teatri töö taastus üllatava kiirusega, esimene etendus „kireva õhtu“ näol jõudis publikuni juba

kaks nädalat pärast pommitamist, 22. märtsil (Eesti Sõna, 30.06.1944). Esimene teatrilavastus, Rossini ooper „Sevilla habemeajaja“ tuli lavale 3. aprillil. Peavarjuta jäänud Estonia ning samuti sõjamõllus kannatada saanud Tallinna Väiketeater said teatritegelaste nõupidamisel vastu võetud otsuse põhjal etendusteks kasutada Draamateatri ruume – oldi üksmeelselt seisukohal, et kõik Tallinna teatrid jätkavad tööd.²⁷ Kuna ühte majja olid sunnitud ära mahtuma kolm erinevat institutsiooni, jagati nädalapäevad teatrite vahel etenduste lavaletoomiseks ära. Estonia mängupäevadeks said kolmapäev ja pühapäev (Eesti Sõna, 21.03.1944). Mängukava uurides aga selgub, et tegelikkuses andis Estonia etendusi ka mõnel muul päeval. Peale selle mängis Estonia aprillikuu lõpuni ka Kanuti gildi saalis Pikk 20. Tollal asus seal Eesti Majanduskoda, samas majas tegutsesid ka kutsekogud. Etenduste algusaeg nii Draamateatris kui ka Kanuti gildis oli väga varieeruv – mängiti kas hommikul (10.30, 11.00), lõuna ajal (14.30, 15.00, 15.30, 16.30) või õhtul (17.00, 18.00, 19.00).

Kõige suurem takistus etenduste taastamisel oli kostüümipuudus. Kevadhooaja edukaks lõpuleviimiseks laenati kostüüme Vanemuise teatrit, Väiketeatrit ja Draamateatrit. Samuti aitasid estoonlased isikliku riidetagavaraga, tuues teatritele kasutada oma õhtukleite ja frakke ning kostüümide valmistamiseks voodilinu (Eesti Sõna, 30.06.1944). Teater jätkas ooperite, operettide, sõnalavastuste ja „kirevate õhtute“ etendamisega. Käidi ka ringreisidel Eesti eri paigus ning esineti haiglates.

Juuni lõpu seisuga olid mitmed rusudes olevad Estonia ruumid parandatud ja ehitatud kasutamiskõlblikuks. Nii asus teatribüroo, mis pommitamisjärgselt Draamateatrisse üle viidi, jälle teatrimajas. See oli paigutatud teatri endise sissekäigu vasakpoolsetele treppidele ja teatrisaali põranda jalutusruumi. Parempoolseid treppe kasutati näitlejate puhkeruumidena ning esimese rõdu jalutusruumi oli sisse seatud õmblustöökoda. Alla keegliruumi²⁸ paigutati teatri arhiiv ning raamatukogu. Proovisaalina kasutati riietehoidu, mis oli treppidest eraldatud vaheseinaga. Mitmed

²⁶ Säilisid mõne kallima lavastuse dekoratsioonid („Madama Butterfly“, „Boheem“, „Carmen“), mida hoiti mujal asunud laohoones (Eesti Sõna, 16.03.1944).

²⁷ Nõupidamisel esindas Estonia teatrit Paul Olak, Väiketeatrit Kaarel Sakh, Draamateatrit A. Ilves ning haridusdirektoriümit R. Randpõld (Eesti Sõna, 16.03.1944).

²⁸ Keegliruum paiknes teatri keldrikorruusel.

prooviruumid asusid ka mujal linnas, nt. hoones Pärnu mnt. 10 (praegu paikneb seal Rahva Raamat) ja Pikk tn. 37 (Eesti Sõna, 30.06.1944).

Hooaja 1943/1944 lõpus tegi direktor Andres Särev Eesti Sõnas kokkuvõtte, et pärast pommitamist andis Estonia üksnes Tallinnas 13 ooperi-, 10 opereti-, 4 sõnalavastuse ja 3 tantsuetendust, lisaks 26 „kireva õhtu“ etendust, 4 kontserti ning 20 korral esineti haiglates ja aktustel. Lisaks käisid estoonlased pommitamisjärgselt ringreisidel, kus esineti 14 ooperi-, 20 opereti- ja 42 draamaetendusega, 36 korral „kireva õhtuga“ ning 12 korral haiglates (samas). Eesti Sõnas ilmunud teatrikuulutuste põhjal anti aga 13 ooperi- ja 14 operetietendust, sõnalavastusi mängiti 4 ning „kirevaid õhtuid“ 13 korral, puudusid tantsuetendused. Teatrikuulutustes estoonlaste ringreisid ei kajastu. Hooaja viimane etendus anti 2. juulil ning selleks oli Puccini ooper „Madama Butterfly“.

Uus hooaeg teatris algas 6. augustil 1944. aastal, ent 1. septembril suleti Eestis rinde lähenemise tõttu kõik teatrid. Saksa väed alustasid Eestist taganemist ning 22. septembril jõudis Punaarmee Tallinna. Estonia alustas uut hooaega 1944. aasta oktoobris kino Gloria Palace ruumides.²⁹ Esimeseks esietenduseks oli Tšaikovski „Jevgeni Onegin“. Saksa okupatsiooni aja lõpuga sai läbi üks suur periood Estonia ajaloos.

Estonia teatri koosseis

Muusikaloolase Vilma Paalma hinnangul oli Estonia kunstiline koosseis sõja ajal sõjaeelsest suurem (Paalma 1996). Laulja Aarne Viisimaa aga väidab, et teatri arvuline koosseis vastas enam-vähem nõukogude-eelsele ajale, sest Nõukogude okupatsiooni mobiliseerimiste ja arreteerimiste tagajärjel oli teatrist kaduma läinud 45–50 inimest (Pöldmäe 2000: 90).

Direktor. Saksa okupatsioonija alates oli Estonia teater direktorita, sest eelmine teatrijuh Paul Rummo oli evakueerunud Nõukogude tagalasse.³⁰ Viisimaa meenutab, et tol hetkel andis direktori puudumine teravalt tunda: segased olid palgaolud, mistõttu kippus teatrist lahkuma

tehniline personal, see aga omakorda venitas vaatuste vaheajad pikaks. Samuti oli kooriliikmete arv kahanenud üsna napiks (Pöldmäe 2000: 90).

Uueks direktoriks nimetati 61-aastane kogenud teatritegelane ja literaat Paul Olak (1880–1949). Ta oli Estonias töötanud juba 1922. aastast alates dramaturgina ning aastatel 1933–1940 ka direktorina. Aastatel 1938–1940 toimetas ta ühtlasi ajakirja Teater. Olak oli Eesti teatrielus kõrgelt hinnatud, tal oli avar silmaring ja ta tundis hästi ka välisteatrit, esmajoones Saksa ja Prantsuse oma.³¹ 1933. aastal direktoriks asudes oli Olak suutnud Estonia teatri päästa juhtimiskriisist ning kindlustada stabiilse teatritegevuse (Tormis 1978: 195). 1930. aastate teine pool kujunes Estonia teatrile väga edukaks ja kindlasti oli selles suuri teeneid ka Olakil. Niisiis on arusaadav, miks 1941. aasta sügisel, kui teater oli vaja uuesti tegutsema panna, taas tema poole pöörduti. Kahjuks pidi Olak poole aasta möödudes teatrijuhimisest loobuma halvenenud tervise tõttu (Mikk 2000: 30). Huvitav on märkida, et Olaki lahkumisele oli ka teistsugune seletus: Soopää mälestuste põhjal tekkis Estonia direktori ja „mingi okupatsiooni võimude funktsionääri vahel konflikt, esimene lahkus ametist ja „Estonia“ jäi direktorita“ (TMM T429-175). Võimalik, et tõetera peitub mõlemas põhjenduses. Olak ei loobunud teatrist siiski päriselt, ta jätkas tööd dramaturgina.³²

Kartuses, et uueks Estonia direktoriks saab mõni propagandaosakonna ametnik, võttis kolleegide pealekäimisel direktori koha vastu lavastaja Andres Särev (1902–1970) (samas). Olakist põlvkonna võrra noorem Särev sai Estonia teatri direktoriks 1942. aasta alguses, 40-aastasena. Ta püsis sel ametikohal kuni Saksa okupatsiooni lõpuni 1944. aasta septembris. Ka Särev oli Estoniaga seotud juba varem – alates 1939. aastast tegutses ta draamalavastajana ning jätkas sellel ametikohal ka pärast Saksa aja lõppu kuni 1949. aastani, mil Estonia draamatrupp laiali saadeti. Tasakaalukas ja autoriteetne Särev sobis hästi direktoriks Saksa okupatsiooni keerulisel ajal. Juba enne oli Särev teinud endale nime õnnestunud klassikalavastustega ning klassikaliini jätkas ta ka okupatsioonitingimustes.

²⁹ Praegune Vene Draamateatri hoone.

³⁰ Kirjanik Paul Rummo oli määratud 1941. aasta alguses, Nõukogude okupatsiooni ajal, Estonia teatri direktoriks.

³¹ Olaki dramaturgiks olles telliti Estoniasse nii saksa kui ka prantsuse teatrijakirju (Tormis 1978: 151).

³² 1944. aastal põgenes Olak koos oma tantsijannast abikaasa Gerd Neggoga Rootsi.

Dirigendid. Teatri peadirigent (tollal kasutati ka nimetusi „muusikajuht“ ja „esimene dirigent“) oli endiselt Raimund Kull (1882–1942). Kull oli Estonia teatri üks alustalasid, ta oli alustanud oma teatritegevust juba 1912. aastal ning jäi selle majaga seotuks kuni surmani. Just Kulli juhatusel sai teatri asjaarmastajatest pillimängijatest professionaalne orkester (Tõnson 1981: 47). 1930. aastate lõpupoole Kulli tervis halvenes, ent ta jätkas dirigeerimist veel hooajal 1941/1942 ja isegi järgmise hooaja alguses.

Pärast Kulli surma 1942. aasta oktoobris sai peadirigendiks noorema põlvkonna esindaja Verner Nerep (1895–1959). Nerep tegutses Estonia dirigendina juba 1936. aastast. Enne seda oli ta kaua aega olnud Estonia teatri koormeister (1923–1936).³³ Peadirigendi ametis oli Nerep 1944. aasta septembrini, mil ta põgenes Rootsi.

Nerep dirigeeris ise peamiselt oopereid, aga oli vaja ka opereti- ja balletidirigenti. 1942. aastal võeti uute dirigentidena tööle Priit Nigula (1899–1962, õieti Friedrich Nikolai) ja Priit Veebel (1910–1944). Mõlemad alustasid teatris tööd 1942. aastal. Nigula oli enne seda olnud Ringhäälingus pianist ja dirigent. Teatris dirigeeris ta nii oopereid kui ka operette. Balletilavastusi juhatas Veebel,³⁴ kes töötas ühtlasi ka kontsertmeister-repetiitorina.

Lavastajad. Näitejuht-lavastaja ooperis oli Heino Uuli (1906–1976). Tema esimene lavastus ooperis kuulub aastasse 1937. Suuresti tänu Uuli realistlikule lavastuslaadile ja põhjalikule tööstiilile saavutasid Estonia ooperietendused 1930. aastate lõpul isegi suurema külastatavuse kui operetid ja komöödiad. Selline lähenemine haakus Eesti teatril 1930. aastate teisel poolel üldse omase poeetilise realismiga (Tormis 1978: 368). Samasugust lavastuslaadi jätkas Uuli ka Saksa okupatsiooni ajal.

Operetilavastajaks oli teenekas Agu Lüüdik (1897–1949), kes oli Estonias näitlejana alustanud juba 1917. aastal; 1927. aastast alates oli aga operetilavastamine peamiselt Lüüdiku õul. Ta suutis oma organisaatoritalendi ja täpse žanritajuga viia tasakaalu opereti muusikalise ja mängulise külje. Operett 1930. aastate lõpul

Estonias oli võrreldav mistahes teiste Euroopa teatrite tasemega sel perioodil (Toomla 2002: 6). Ei ole imeks panna, et ka Saksa ajal saavutasid Lüüdiku lavastused suure populaarsuse.

Draamalavastajatena tegutsesid teatri direktor Andres Särev ja Hanno Kompus. Särevil peatusin lühidalt juba eespool. Hanno Kompus (1890–1974) on üks säravamaid ja mõjukamaid isiksusi eesti teatriloo. Arhitektihariduse ja mitmekülgsete huvidega Kompus tegutses Estonias ajavahemikus 1920–1936 nii dramaturgina, draamalavastajana kui ka ooperilavastajana ja direktorina. Kompus oli esimene kutseline ooperilavastaja Eestis (täiendas ennast sel alal Dresdenis) ja kujundas Estonia ooperirepertuaari alused mitmekümneks aastaks. Aastail 1936–1940 oli Kompus Ringhäälingu programmidirektor. Nõukogude okupatsiooni alates 1940. aastal lahkus Kompus sellelt juhtivalt ametikohalt ning temast sai taas Estonia draamalavastaja – erandina lavastas ta Saksa ajal ka ühe ooperi, Evald Aava „Vikerlased“.

Teised juhtkujud. Ballettmeister oli Rahel Olbrei-Kompus (1898–1984), kes tegutses 1920. aastast alates Estonia teatris tantsijannana, hiljem sai temast energiline ning ideedeküllane ballettmeister. 1926. aastal moodustas Olbrei püsiva balletitrupi peamiselt erihariduseta noortest, andes neile ise tantsutunde. Heatasemelise ning stiiliühtse trupi loomisega taotles ta erinevate tantsustiilide valdamist ja ühendamist. Stsenograafina tegutses Voldemar Haas (1898–1982) aastast 1937 kuni 1958, tema koostööpartner oli kostüümikunstnik Natalie Mei (1900–1975). Solistide repetiitor dirigendi ja pianisti kohustustega oli Peeter Paul Lüdig (1906–1983), koormeister Tiiu Targama (1907–1994) ning hääleseadja Ella Lipand.

Trupp. Seoses sõjaperioodi ja võimuvahetusega oli teatri trupi koosseis üle elanud mitmed kaotused. Nõukogude võimude repressioonide tõttu hukkusid näitlejad Sergius Lipp, Jaan Pilvet, Juhan Tõnopa ja Nikolai Suursööt (Mikk 2007: 200). Punaarmee mobiliseerituna kaotasid elu orkestrandid Heldur Tammesalu, Eduard

³³ Nerep saavutas suure tunnustuse just esmajoones koorijuhina, eriti Estonia muusikaosakonna (EMO) koori juures. Ta oli õppinud ka kompositsiooni ja klaverit. Dirigendina täiendas ta end 1933–1936 õppereisidel Austrias, Šveitsis, Itaalias, Berliinis, Pariisis ja Amsterdamsis.

³⁴ Veebel dirigeeris „Krati“ etendust 1944. aasta 9. märtsi õhtul, kui Estonia teatrit tabas pommirünnak. Veebel suri neli kuud hiljem kopsutiisikusse, mis oli tol saatuslikul õhtul saadud külmetuse tagajärg.

Köömägi ja Kaarel Vihermäe (Pöldmäe 2000: 90). Arreteeritud ning Venemaa tagalasse asumisele olid saadetud näitlejad Ants Eskola, operetisolist Gerda Murre ning balletisolist Valentina Vassiljeva. Mobiliseeritud olid näitlejad Ants Lauter ja Paul Pinna (Eesti Sõna, 15.02.1942).

Saksa okupatsiooni ohvriks oli näitleja Harri Paris, kes läks koos oma juuditarist abikaasaga vabasurma, pommirünnakus 9. märtsil 1944 hukkus bariton Karl Viitol (Mikk 2007: 201). Uute jõududena liitusid aga teatritrupiga näitlejad Aino Talvi-Pindam, Aleksander Mälton, Rudolf Nuude, Voldemar Leetjärv, Elmar Salulaht, Friedrich Tilk, ooperisolistid Elsa Maasik, Ravo Hannura, Georg Taleš, Andrei Christiansen ning operetinäitlejatest Henn Aare ja Endel Pärn (Eesti Sõna, 5.07.1942).

1942. aastast pärit andmete kohaselt oli ooperi- ja operetisolistide 25 (varem kuni 20), orkestrante 46 (varem kuni 32 pluss 20-liikmeline abiorkester kontsertideks ja muudeks erakorralisteks puhkudeks), draamanäitlejaid 28 (enne 23) ning tantsijaid 32 (enne 23) (Paalma 1996). 1944. aasta 1. mai seisuga oli ooperi- ja operetisolistide arv kasvanud, ulatudes juba 31 inimeseni (neist 22 ooperisolisti ja 9 operetisolisti). Koor koosnes 34 lauljast. Orkestris oli 48 orkestranti (kontsertmeister Hugo Schüts, kes töötas selles ametis juba aastast 1929 kuni 1969. aastani). Balletirühma moodustas 32 tantsijat ning draamanäitlejaid oli 27 (TMM T429-184).

Juhtivad sopranilauljad ooperites olid sel perioodil Ida Loo-Talvari (1901–1997), Olga Torokoff-Tiedeberg (1902–1964), Els Vaarman (1908–1966) ning just Saksa okupatsiooni ajal teatrisse tulnud Elsa Maasik (1908–1991). Peaosilaulsid ka la Uudelepp (1913–1983) ja Linda Sellistemägi (1909–1981). Operetiprimadonna *assoluta* oli Milvi Laid (1906–1976), subrettidena esinesid Riina Reinik (1908–1990) ja Mari Kamp (s. 1915), Valentine Kask³⁵ (1899–1974), Salme Lott (1911–1994). Kuna Laid oli ainuke juhtiv operetisopran (Laidiga pearolle jaganud Gerda Murre oli nõukogude võimude poolt saadetud asumisele), astus enamik ooperisolistide üles ka operettides. Metsosopranite poolest ei olnud teatril seis nii hea. Kui kavva võeti Bizet' „Carmen“, laulis nimiosa sopran Els Vaarman.

Juhtivad tenorid Saksa-aegses Estonias olid Karl Ots (1882–1961), Martin Taras (1899–1968), Aarne Viisimaa (1898–1990) ja Eedo Karrisoo (1907–1982), samuti laulsid peaosilauljad veel Jaan Haabjärv (1914–1946), Priit Hallap (1906–1963) ja Harri Kaasik (1910–1994). Kui Ots, Taras ja Karrisoo olid keskendunud ooperitele, siis Viisimaa tegevuse raskuspunkt kandus just operetirollide kehastamisele. Hallap ja Kaasik aga mängisid nii operettides kui ka ooperites. Armastatud operetinäitlejana jätkas Agu Lüüdik, kes tegutses ühtlasi ka eduka lavastajana.

Ka baritonide poolest oli Estonia Saksa ajal heas seisus. Siia kuulusid Karl Viitol (1888–1944), Vootele Veikat (1907–1980), Tiit Kuusik (1911–1990), Georg Taleš (1912–1997) ning Saksa ajal liitunud Andrei Christiansen (1914–1968). Operetisolistidele tulid täienduseks näitlejad Endel Pärn (1914–1990), Teet Koppel (1912–2006), Aleksander Mälton (1901–1974) jt. Estonial oli välja panna kaks võimekat bassi – Benno Hansen (1891–1952) ja Ott Raukas (1911–1962).

Kui Estonia 1944. aasta hilissügisel pärast Nõukogude armee sissetungi uut hooaega alustas, olid teatripere kõige võimekamad jõud, kellest suur osa oli alles parimas loomeeas, pagulusse suundunud. Eestist olid lahkunud direktor Paul Olak, dirigent Verner Nerep, lavastaja Hanno Kompus, pianist ja dirigent Peeter-Paul Lüdigi, ooperilauljad Ida Loo-Talvari, Olga Torokoff-Tiedeberg, Els Vaarman, Lydia Aadre, Valentine Kask, Niini Loona, Andrei Christiansen, Priit Hallap, Harri Kaasik, Eedo Karrisoo, Aarne Viisimaa, operetiartistid Milvi Laid, Grete Sällik, Mari Kamp, Salme Lott, Riina Reinik, tantsijad Klaudia Maldutis ja Valentin Lind, näitlejad Reet Aarma, Teet Koppel, Mare Leet, Agnes Lepp-Kaasik, Marje Parikas ja koorilaulja Paul Tammeveski. Pögeneti Rootsi ja Saksamaale, sealt hiljem Kanadasse, USAsse, Austraaliasse jm. (Mikk 2007: 202).

Palk. Saksa okupatsiooni alguses saadi palka nii Saksa markades kui ka Nõukogude rahas. 1942. aasta alguseks olid selgunud kindlad palgaskaalad: direktori palk küündis 450 margani, näitejuht teenis 350 marka ning kooriliikme palk oli vahemikus 90–120 marka. Samuti erinesid

³⁵ Valentine Kask osales saksakeelsetes lavastustes ka Eesti Draamateatri koosseisus (Jalajas 2010: 171).

omavahel solistide palgad: kõige rohkem, 370 marka, sai Ida Loo-Talvari, Benno Hansen seevastu aga üksnes 170 marka. Võrdluseks: kuulsa draamanäitleja Liina Reimani palga suuruseks oli 300 marka (Põldmäe 2000: 92).

1944. aasta 1. mai seisuga olid aga palganumbrid muutunud. Direktori palk oli nüüd 600 marka, lavastajate palk ulatus 420–450 margani, dirigentide palk 380–480-ni, kunstnik ning ballettmeister teenisid 470 marka. Ooperisolistidest oli kõige kõrgem palk, 520 marka, nii Ida Loo-Talvaril kui ka Martin Tarasel. Operetisolistidest teenis kõige rohkem Milvi Laid (450 marka). Väikseim solisti palk oli 240 marka. Orkestri kontsertmeistri palga suuruseks oli aga määratud 310 marka (TMM T429-184).

Kokkuvõtteks võib öelda, et vaatamata raskele sõjaajale tegutses Estonia tõepoolest usumatult suure aktiivsusega. Võttes arvesse mängukordade arvu nädalas, lisaks ringreise ja kontserte väljaspool teatrit, tundub lauljate-näitlejate töökoormus sel ajal lausa realselt võimatu.

Estonia teatri repertuaar Saksa okupatsiooni ajal

Saksa okupatsiooni ajal pärinesid mitmed Estonia repertuaari kuulunud teosed 1930. aastate mängukavast (operetidest Lehári „Lõbus lesk“, ooperitest Puccini „Madama Butterfly“ ja „Boheem“, Mascagni „Talupoja au“ ja Leoncavallo „Pajatsid“, näidenditest Vilde „Pisuhänd“ ja Kivikase „Nimed marmortahvlil“). Esimesest Nõukogude okupatsiooni hooajast mängiti edasi Kitzbergi „Libahunti“, Tšaikovski „Luikede järve“, Ardna „Kalurineiu“ ja Verdi „Traviatat“. Samuti lavastati kõigis žanreis algupärandeid, eriti rohkelt just sõnalavastuste hulgast. Publikuni jõudsid juba eespool mainitud „Libahunt“, Vilde „Pisuhänd“ ja „Tabamata ime“, Tammsaare „Elu ja armastus“, Mälgu „Õitsev meri“ ja „Kadunud päike“, Kivikase „Nimed marmortahvlil“, Koidula „Säärane mulk“. Neist „Nimed marmortahvlil“ oli Nõukogude okupatsiooni ajal keelatud. Muusikalavastustest etendati Aava ooperit „Vikerlased“, „Kalurineiu“ lisaks võeti kavva Ardna teinegi operett – „Tütarlaps kodumaata“ ning samuti Tubina ballett

„Kratt“. Eesti repertuaar oli publikule raskel sõjaajal omamoodi pidepunktiks, mis tugevdas rahvuslikku eneseteadvust.

Mängukava sisaldas ka saksa klassikat, mille mängimisele pandi okupeeritud aladel suurt rõhku. Nii oli saksa klassika repertuaari lülitamine omane ka Estoniale, ehkki Saksa ajal mängitud teoseid oli Estonias juba varasematelgi aastatel etendatud. Sõnalavastuste tõsisemalt poolelt olid esindatud Schilleri „Maria Stuart“, Gerhart Hauptmanni „Enne päikese loojakut“ ja Grillparzeri „Sappho“, komöödiatest Kleisti „Lõhutud kruus“. Ooperitest aga lavastati Wagneri „Tannhäuserit“ ja d'Albert'i „Madalikku“, samuti esitati saksa operette. Samal ajal aga tekitas saksa klassika tippteoste ning mõne eriti populaarse opereti esitamine eesti jõududega ootamatuid probleeme: kui Estonia kavatses lavale tuua Carl Zelleri opereti „Linnukaupleja“, muutusid propagandaorganid valvaks: „Nad olid üpris mures, et kas suudab „Estonia“ oma jõududega sellise „pärliga“ toime tulla“ (TMM T429-175). Lavastuse edu kinnitas vastupidist.

Kuigi saksa autoritel oli teatri mängukavas suhteliselt suur osakaal, suudeti repertuaari sisse pikkida ka teiste maade autorite klassikat. Lavale jõudsid Shakespeare'i „Nagu teile meeldib“ ja „Kolmekuningaõhtu“,³⁶ Molière'i „Tartuffe“ ja „Ebahaige“, Bizet' „Carmen“, Adami „Giselle“ ja Tšaikovski „Luikede järve“. Viimati nimetatud kujunes eriti Saksa sõjaväelaste seas väga populaarseks etenduseks. Vaatamata Riias paiknenud Ida-alade Kindralkomissariaadi käsule ballett repertuaarist maha võtta lubas Eesti kindralkomissariaat teost edasi mängida ja isegi soovitas seda vaatama minna (Angelus 1995: 73). Ballett püsis Estonia repertuaaris 1943. aasta aprillini, jõudes publiku ette 25 korral, lisaks olid mõned etendused üksnes sõjaväele reserveeritud.

Ehkki Saksa okupatsioonivõimud olid välja andnud üldise ringkirja, millega keelati esitada poliitiliselt ja rassiliselt sobimatuid teoseid, lubas juhend siiski erandeid „vaenlase leeri“ repertuaariklassika hulka kuuluvate teoste näol. Arvestada tuli ka tükkide populaarsust. Pealegi suhtuti muusikateatri repertuaari tõenäoliselt leebemalt kui draamateatri omasse.

³⁶ Enam levinud pealkirja all „Kaheteistkümnnes öö“.



Richard Wagner, „Tannhäuser” (1942; lavastaja Eino Uuli, dirigent Verner Nerep). Wartburgi lauluvõistluse stseen.

Ooperirepertuaar

Esimene teatrietendus Saksa okupatsioonivõimu all oli 20. septembril 1941. aastal esitatud Verdi ooper „Traviata”. Nagu teiste Estonia teatris mängitavate žanrite puhul korraldati ka ooperis kõigepealt lavastusi eelmistest hooaegadest, millele lisati jõudumööda uusi. Nii võeti 1941. aasta 20. septembrist kuni sama aasta detsembrini eelmiste hooaegade repertuaarist üle ooperid „Traviata”, Puccini „Boheem” ja „Tosca”. Esimene uudislavastus – Aava „Vikerlased” – nägi rambivalgust alles 1942. aasta 31. jaanuaril.

Kokku sisaldas Estonia repertuaar vaadeldaval perioodil (1941–1944) kaksteist ooperit. Vanad lavastused „Boheem”³⁷ ja „Tosca” kuulusid mängukavva seni, kuni esietendus esimene uus ooperilavastus. Nendest erinevalt püsis „Traviata” teatri kavvas peale hooaja 1941/1942 ka veel järgmisel hooajal 1942/1943. Tolleaegse traditsiooni kohaselt mängiti oopereid eesti keeles.

Uudislavastusi oli üheksa: neli neist („Vikerlased”, „Talupoja au”, „Pajatsid” ja „Carmen”) etendusid hooajal 1941/1942, kolm („Tannhäuser”, „Sevilla habemeajaja” ja „Madama Butterfly”) hooajal 1942/1943 ning kaks („Boheem” ja „Madalik”) järgmisel hooajal. Teatril oli 1944. aasta 12. märtsil plaanis lavale tuua uudislavastusena ka Verdi „Rigoletto”, ent Tallinna pommitamise tõttu 9. märtsil jäi see kavatsus teostamata ning

„Rigoletto” jõudis publiku ette alles 9. veebruaril 1946.

Kõige rohkem mängiti vaadeldaval ajajärgul **itaalia oopereid**. Kaheteistkümnest kavvas olnud ooperist kuulusid itaalia autoritele tervelt kaheksa. Kõige populaarsem itaalia heliloojatest oli Puccini, kelle ooperiloomingust jõudis Estonias publikuni „Tosca” (esietendus 1.12.1937), „Boheem” (kaks erinevat lavastust: esimene 5.03.1941 ja teine 19.10.1943) ja „Madama Butterfly” (3.04.1943). Puccini on kujunenud Estonias läbi aegade üheks mängitavamaks autoriks. Itaalia ooperitest etendati veel Verdi „Traviata” (6.05.1941) ning Rossini „Sevilla habemeajajat” (22.01.1943). Samuti kuulusid repertuaari itaalia veristlikud ooperid – Mascagni „Talupoja au” (21.02.1942) ja Leoncavallo „Pajatsid” (21.02.1942). Kõigi nimetatud ooperite loomisaasta jääb 19. sajandisse (v.a. „Madama Butterfly”, mis valmis 1904. aastal) ning nad moodustasid osa repertuaarikaanonist, mis oli Euroopa ooperilavadel tolleks ajaks välja kujunenud. Kõiki neid oopereid oli Estonias lavastatud juba ka varem, olid olemas noodid ja paljudele osatäitjatele oli materjal varasemast tuttav.

Saksa ooperitest jõudsid publiku ette kaks teost – Wagneri „Tannhäuser” (esietendus 8.10.1942) ja Prantsuse päritolu saksa helilooja d’Albert’i „Madalik” (2.12.1943). Ka need ooperid

³⁷ „Boheem” jõudis lavastaja Kasimir Žyprise käe all publikuni ka vahetult Saksa okupatsioonile eelnenud hooajal 1940/1941.



Evald Aav, „Vikerlased” (1942; lavastaja Hanno Kompus, dirigent Raimund Kull). Esiplaanil Karl Ots (Ülo).

on Estonia mängukavas olnud juba eelnevalt. 1940. aastate alguseks saavutasid mitmed Estonia lauljad (Ida Loo-Talvari, Lydia Aadre, Martin Taras, Eedo Karrisoo jt.) oma tippvormi ning selliste nõudlike ooperite esitamine oli neile täiesti jõukohane. Huvitav on märkida, et Estonia tahtis kavva võtta taas ka Wagneri ooperit „Lendav hollandlane” (Eesti Sõna, 15.02.1942), kuid see plaan teostus alles järgmise, Nõukogude okupatsiooni võimu ajal 1958. aasta detsembris.

Estonia repertuaaris oli ka üks **prantsuse ooper** – Bizet’ „Carmen” (esietendus 21.05.1942). Nagu eespool juba märgitud, lubati niisuguseid populaarseid teoseid nagu „Carmen” Saksa ajal erandina mängida.

Ainukeseks **eesti ooperiks** oli Aava „Vikerlased” (esietendus 31.01.1942), mis pärast eelmisi lavastusi 1928. ja 1935. aastal võeti juba kolmandat korda kavva. Kuna eesti oopereid oli selleks ajaks kirjutatud vähe, on mõistetav eesti lavamuusika väike osakaal repertuaaris.

Kogu Estonia ooperirepertuaari hulgast oli ajavahemikus 1941–1944 **kõige populaarsem ooper** „Traviata”. Saksa okupatsioonivõimu ei häirinud, et lavastus oli pärit Nõukogude okupatsiooni aegsest hooajast 1940/1941. Ooperit mängiti hooaegadel 1941/1942 ja 1942/1943 (veebuarini) ühtekokku 35 korda,³⁸ mis näitab lavastuse suurt menu publiku hulgas. Teine väga

edukas ooper oli Rossini „Sevilla habemeajaja”. Kui statistikas täpne olla, siis etendati Rossini „Sevilla habemeajajat” küll üks kord rohkem (kokku 36 korral), ent viis etendust neist jõudsid publikuni pärast pommitamist ja teatrimaja hävinemist, kui Estonia kavas oligi ainult kaks ooperit – „Sevilla habemeajaja” ja „Madama Butterfly”. Kolmekümne mängukorran jõudis peale „Traviata” ja „Sevilla habemeajaja” ka „Carmen”. Võrdluseks: eesti ooperit, Aava „Vikerlasi” mängiti võrreldes „kuldrepertuaariga” vaid 15 korda.

Üle kahekümne korra jõudsid publikuni „Tannhäuser” (26 etendust) ning „Madama Butterfly” (25 etendust). Ülejäänud ooperite etenduste arv jäi aga juba alla kahekümne: „Boheem” (17 etendust, 1943. aasta oktoobri lavastus), „Madalik” (16 etendust), „Vikerlased” (juba mainitud 15 etendust), „Talupoja au” ja „Pajatsid” (13 etendust) ning lõpuks Saksa ajale eelnenud hooaegadest pärit „Tosca” (9 etendust) ja „Boheem” (8 etendust).

Nagu näha, jälgiti ooperis väljakujunenud repertuaarikaanonit. Nii oli see ka Berliini ooperiteatrites, kus repertuaarivalik ei erinenud põhijoontes sellest, mida esitati enne natside võimuletulekut: seal domineerisid itaalia ooperid ja Wagner (Potter 2003: 97), sama võib öelda ka Saksa teiste juhtivate teatrite kohta. Võrdluseks Estonia repertuaarile tutvusin Dresdenis asuva Saksi Riigiooperi (nn. Semperoperi) mängukavaga

³⁸ Mängukorrad on kokku loetud Eesti Sõnas ilmunud teadete põhjal.

1942. aasta veebruaris ja märtsis (Joachim Herzi eraarhiiv, Berliin). Ehkki nimetatud teater ei ole oma suuruse, kauaaegsete traditsioonide ega võimaluste poolest (teatri repertuaar oli väga lai, samuti tegutsesid seal parimad lauljad ja dirigendid) päris võrreldav Estoniaga, annab see siiski mingi võrdlusaluse. Semperoper'i kava on paratamatult palju rikkalikum, sisaldades muu hulgas ka nelja Mozarti ja kolme Weberi ooperit, aga ka Carl Orffi algul ebasoosingusse sattunud „Carmina Burana”. Siiski on mitu teost, mis Estonia Saksa-aegse repertuaariga kokku langevad ja need on valdavalt itaalia ooperid: Puccini „Boheem” ja „Madama Butterfly”, Verdi „Traviata”, Rossini „Sevilla habemeajaja”, Mascagni „Talupoja au” ning Leoncavallo „Pajatsid”. Dresdenis mängiti ka d'Albert'i „Madalikku” ning Bizet' „Carmenit”. Wagneri oopereid oli Dresdeni ooperilaval neli, ent nende seas puudus kahel vaadeldud kuul just „Tannhäuser”.

Peamine erinevus Estonia Saksa-aegses mängukavas varasemaga võrreldes oli vene ooperite puudumine, kuid nende ooperite osakaal polnud ka 1930. aastatel kuigi suur. Üldiselt hoidsid okupatsioonivõimud repertuaarivalikut küll kontrolli all, aga sekkusid sellesse harva, teater ei andnud selleks ka põhjust. Hooajaks 1944/1945 oli Estonia juhtkond kavatsenud ooperikavva võtta „Rigoletto”, Glucki „Orpheuse” ja Donizetti „Don Pasquale” (5.06.1944, ERA R81-3-5, l. 28), mida võimud aktsepteerisid. Ent Estonia repertuaari suunad äratasid ka kriitikat. Haridusdirektooriumi Teaduse ja Kunsti valitsuselt kirjutati direktor Särevile: „Esitatud kava kohta peab tähendama, et see kahjuks ei kanna eneses dünaamilise elevuse jooni [!], mis annaksid värvi Estonia teatrielule, vaid ilmutab pigem staatikat. See aga kannab endas tardumuse ja ka mandumise ohtu [---]. [---] Meelsasti näeks veel ühte ooperit” (22.06.1944, ERA R81-3-5, l. 45). Pärast seda antigi teatriluba tuua lavale algul kahtlusi tekitanud Gounod' „Faust”.

Kokkuvõtteks võib siiski öelda, et Estonia teatri ooperivalikul lähtuti kogu Euroopas tüüpilisest käiberepertuaarist ja natsisaksa ideoloogiline taust ei mänginud repertuaarivalikul määravat rolli.³⁹

Operetirepertuaar

Estonia operetis olenes repertuaar esmajoones lavastaja maitsest ja võimetest. 1930. aastatel oli võtmeisik operetivallas lavastaja Agu Lüüdik. Peamiselt tänu temale ja uuele opereti-primadonnale Milvi Laidile olid Estonia õnnestunud operetilavastused võrreldavad operetikeskuste omadega. Lüüdik oli kursis uusimate teostega ja võttis neid kiiresti ka Estonia teatri repertuaari. Tema repertuaaripoliitikas võiks esile tuua kolme põhijoont, mida ta jätkas ka Saksa okupatsiooni ajal: 1. klassikalise ja uue Viini opereti järjepidev viljelemine; 2. uute operettide, eriti Berliini revüü-operettide⁴⁰ lavalettoimine; 3. eesti opereti edendamine.

Kui uue okupatsioonivõimu all alustas Estonia oma tegevust 20. septembril 1941. aastal ooperiga „Traviata”, siis juba järgmisel päeval, 21. septembril jõudis publikuni esimene operett – Priit Ardna „Kalurineiu”. Ka operettide puhul mängiti esialgu möödunud hooajast pärit lavastusi. Esimese uudislavastusena jõudis 13. detsembril 1941. aastal lavale Lehári „Löbus lesk”.

Saksa okupatsiooni ajal mängiti kokku seitset operetti. Neist kaks, „Kalurineiu” ja Straussi „Nahkhiir”, olid olnud kavas juba enne Saksa okupatsiooni algust. Uuslavastusi oli seega viis, millest Lehári „Löbus lesk” ja Künneke „Onupoeg Bataaviast” etendusid hooajal 1941/1942, Ardna „Tütarlaps kodumaata” ja Zelleri „Linnukaupleja” hooajal 1942/1943 ning viimane uudislavastus Lehári „Krahv Luxemburg” jõudis publikuni hooajal 1943/1944. Kõiki neid operette oli Estonias ka juba varem lavastatud, enamasti mitmeid kordi

³⁹ Vanemuise teater soovis hooajal 1944/1945 kavva võtta Egki ooperi „Peer Gynt”, ent see ettepanek lükati kultuuripoliitika osakonna poolt tagasi, põhjenduseks ooperi keerukus ja Vanemuise teatri liiga tagasihoidlikud võimalused teost väärikselt esitada (30.06.1944, ERA R81-3-5, l. 57). Ainuke teater, mis oleks ooperiga igas mõttes hakkama saanud, oli Estonia (samas), mis aga oli märtsipommitamisel muutunud varemeks. Selline teatriraktiline argumentatsioon näib veenev, tõenäoliselt kardeti, et kehv esitus võinuks Hitleri poolt tunnustatud ooperi groteskiks muuta.

⁴⁰ Berliini operetistiil oli erinevalt klassikalisest Viini operetist rohkem seotud Berliini linna enda eluga, muusikat iseloomustas tänavalaulude ja revüü mõju, samuti esines pigem marssi kui valssi. 1920. aastate operettide põhilaad oli varasemast salonglikum, kasutati moodsaid tantsurütme.



Priit Ardna, „Kalurineiu”,
 ülevõetud lavastus hooajast
 1940/1941 (lavastaja
 Agu Lüüdik, dirigent
 Raimund Kull). Keskel
 Hugo Laur (mulgi peremees
 Pulliste).

(v.a. „Kalurineiu”, kuna operett valmis alles 1939. aastal).

Kui ooperi poolle hoiti vanu lavastusi möödunud hooaegadest niikaua, kuni mängukavas esietendus uus ooper (v.a. „Traviata”), siis opereti puhul jätkati ka vana repertuaari mängimist. Nii mängiti „Nahkhiirt” enam-vähem Saksa aja esimese hooaja lõpuni (1941/1942). „Kalurineiu” esitati seevastu kogu vaadeldava perioodi kestel.

Kõige suurema osa operetirepertuaarist moodustasid **Viini operetid**. Seitsmest publikuni jõudnud operetist kuulusid Viini heliloojate loominguks neli. Viini uuest operetikoolkonnast oli kahe teosega esindatud Lehár, kelle loomingust esitati „Löbusat leske” (esietendus 13.12.1941) ja „Krahv Luxemburgi” (14.12.1943). Viini klassikalise operetist toodi lavale aga Zelleri „Linnukaupleja” (21.05.1943) ning Straussi „Nahkhiir” (3.10.1940).

Veel jõudis publikuni üks **Berliini operetistiili** esindav helilooja teos – Künneke „Onupoeg Bataaviast” (esietendus 29.04.1942).

Kõiki eelnevalt nimetatud Saksa ja Austria päritolu operette esitati lisaks eesti keelele Saksa okupatsioonivõimu survele ka saksa keeles. Esimene saksakeelne ettekanne, „Löbus lesk”, jõudis publikuni juba 1941. aasta 13. detsembril.

Saksakeelseid repliike pikiti eestikeelsetesse operetietendustesse tõenäoliselt aga juba varemgi, näiteks on teada, et 2. oktoobril etendunud „Nahkhiires” tegid seda Lüüdik ja Viisimaa (Põldmäe 2000: 90). Ilmselt oli saksakeelsete etenduste tarbeks välja kujunenud ka oma kindel koosseis, mis erines sama tüki eestikeelse variandi esitajatest.⁴¹ Raske on öelda, kas selline printsiip kehtis kõigi saksa keeles etendunud viie opereti ja kogu truppi puhul tervikuna, küll aga leidub vastavaid märkmeid „Löbusa lese” ja 1943. aastal lavale jõudnud „Linnukaupleja” kohta. Kahe koosseisu vahel olevat tekkinud isegi teatav võistlusmoment, nagu mäletab Viisimaa. Saksakeelne trupp kippus peale jääma ning seepärast peeti eestikeelsele koosseisule noomituskõne (Põldmäe 2000: 94).

Ootamatuid probleeme tekitas aga olukord, mil eesti koosseisu kuuluv näitleja pidi kiiresti asendama kolleegi saksakeelses koosseisus, nagu see juhtus 14. jaanuaril 1943. aastal „Löbusa lese” etendusel. Niisugune asendus äratas propagandaosakonna kultuurireferent Erchard Kriegeris sügavat pahameelt, mispeale ta 20. jaanuaril kirjutas direktor Särevile nõrдинud kirja. Otseseks ajendiks oli asjaolu, et ühes duetis hakkas

⁴¹ Võrdluseks: Draamateatris loodi Saksa okupatsiooni algul saksakeelsete tükide lavaletoomiseks uus üksus, mille ülesandeks oli meelelahutuse pakkumine Saksa sõjaväelastele ja tagalaametnikele. Saksakeelsete etenduste näitejuht oli vabalt saksa keelt valdav kriitik ja teatritegelane Voldemar Mettus, kellele kutsuti appi vabakutselise näitlejana tegutsenud, samuti saksa keelt perfektselt kõnelev Signe Pinna (Jalajas 2010: 169, 171; Mettus 1969: 145).



Franz Lehár, „Lõbus lesk” (1941; lavastaja Agu Lüüdik, dirigent Verner Nerep). Mari Kamp (Valencienne) ja Aarne Viisimaa (Camille de Rosillon).

saksakeelse trupi näitleja laulma koos eestikeelse asendajaga eesti keeles: „See äratas publikus õigusega vastumeelt, seda enam, et etenduse vältel eesti keeles laulev kunstnik teadmatult oma saksa keeles laulvat dueti partnerinnat mõjutas omakorda laskuma saksakeelsest laulust eesti emakeelde” (TMM T429-186). Krieger heidab Särevile teravalt ette Estonia võimetust saata lavale selleks pädev asendaja ning leiab, et sel juhul oleks pidanud etendus üldse ära jääma. „Kogu see juhtum on kõigiti ebakunstimäärane ja kahjustab Estonia teatri reputatsiooni,” kirjutab Krieger (TMM T429-186).

Estonia teatri mängukavast⁴² ilmneb, et üldiselt püüti eesti- ja saksakeelseid etendusi mängida võrdselt, s.t. sama opereti saksakeelsete etenduste arv ei ületanud enamasti eestikeelsete oma ja vastupidi.

⁴² Mängukava on koostatud ajalehtede Linna Teataja ja Eesti Sõna ning Estonia kavalehtede põhjal.

⁴³ Siin on nii saksa- kui ka eestikeelsed korrad kokku arvatud.

Estonia repertuaari kuulus ka kaks eesti operetti, hooajast 1940/1941 pärit Ardna „Kalurineiu” (esietendus 18.01.1941) ja sama autori „Tütarlaps kodumaata” (14.11.1942) uuslavastus. Ardna operetid käsitlesid elu Eesti Vabariigis 1930. aastatel. See temaatika ei tekitanud Saksa okupatsioonivõimudes mingit vastuseisu ning selles ei nähtud midagi ohtlikku. „Kalurineiu” tegevus toimub Tallinnas ja Saaremaal ning operett räägib peamiselt noore saareneiu armastusest oma kehva kodunurga vastu ning võitlusest paremate töö- ja elutingimuste eest. „Tütarlaps kodumaata” (1934) sündmused arenevad Tallinnas ja Pariisis. Tänu Ardnale suutsid eesti parimad operetid (eriti „Kalurineiu”) võistelda rahvusvahelise repertuaariga.

Saksa okupatsiooni ajal lavale tulnud opereti-etendustest kujunes mängukordade arvu järgi **kõige menukamaks operetiks** „Lõbus lesk”, mida esitati 54 korda.⁴³ „Lõbus lesk” esietendus 1941. aasta detsembris ning pidas lavalt vastu 1943. aasta maini – seega ligi poolteist aastat. Üldse on see teos olnud Estonias üks mängitavamaid operette läbi aegade. Teine edukas operett oli „Linnukaupleja”, mida mängiti 52 korral. Pidades silmas, et operett jõudis lavale 1943. aasta mais ning oli kavas Saksa aja lõpuni, võib „Linnukauplejat” pidada isegi publiku seas populaarsemaks kui „Lõbusat leske”, mille eluiga lavalt oli küll pikem, ent mängukordade arv erineb vaid kahe etenduse võrra.

Üle kolmekümne korra etendati operette „Kalurineiu” (38 etendust), „Krahv Luxemburg” (37 etendust) ning „Tütarlaps kodumaata” (33 etendust). „Onupoeg Bataaviast” jõudis lavale 22 korral ning Nõukogude okupatsiooni ajal esietendunud „Nahkhiirt” mängiti Saksa ajal ühtekokku 19 korda. Suure populaarsuse (37 etendust) saavutas „Krahv Luxemburg”, kuigi see tuli lavale alles Saksa aja viimasel hooajal, 1943. aasta detsembris. Siin tuleb aga silmas pidada asjaolu, et 11 etendust 37-st jõudsid publikuni pärast Estonia märtsipommitamist, mil peale „Krahv Luxemburgi” oli operettidest kavas ainult „Linnukaupleja” (mängiti kolm korda) ning operette ei mängitud tervikuna, vaid esitati ainult läbilõige teostest.

Märkimist väärib eesti operettide mängukordade arv, mis annab tunnistust, et huvi kodumaise heliloomingu vastu oli suur, millele



Franz Lehár, „Krahv Luxemburg” (1943; lavastaja Henn Aare, dirigent Peeter Paul Lüdig). Milvi Laid (Angèle Didier) ja Agu Lüüdik (vürst Basil Basilowitsch).

aitas kindlasti kaasa ka Eesti Vabariigi aegse normaalse igapäevaelu kujutamine neis teoseis. Siiski ei külastanud neid ainult eesti publik, vaid ka sakslased. Omapärane juhtum oli „Kalurineiu”, millel tuli teha tegemist kolme eri võimuga: operett oli kirjutatud Eesti Vabariigi ajal, ent riigivõimu vahetumise tõttu esietendus see Nõukogude okupatsiooni aegsel hooajal (1940/1941) ning püsis teatri repertuaaris, tõsi küll, pisikeste vaheaegadega, enam-vähem Saksa aja lõpuni. Saksa okupatsioonivõime ei tundunud nõukogudeaegne esietendus häirivat, liiatigi ei leidunud opereti süžees ega lavastuses midagi sellist, mis oleks ülistanud kommunismiajastu ideid. Ent siiski päris probleemilt „Kalurineiu” lavastus Saksa ajal ei kulgenud (vt. peatükk „Vastukajad ajakirjanduses”).

Saksa ajal Estonia kavas olnud välisautorite operetid olid juba varasematel aegadel publikuni jõudnud väga mitmeid kordi. Seega ei erinenud vaadeldav periood oluliselt teatri varasemast operetirepertuaarist. Siiski puudusid kavast Estonias seni mängitud prantsuse heliloojate operetid (nt. Offenbach) ning samuti 1930. aastatel populaarne Ábrahám, kes nagu ka Offenbach oli päritolult juut. Märkimist väärib aga eesti operettide suur osakaal – seitsmest lavale jõudnud teosest kuulus meie autorile tervelt kaks operetti.

Publik

Järgnevalt käsitlen ooperi- ja operetipublikut ühe tervikuna. Vaatajaskonna eristamine žanrite alusel on peaaegu võimatu, sest puuduvad andmed selle kohta, kui palju ja kas üldse võis opereti ja ooperi kuulajaskond omavahel erineda. Samuti ei ole võimalik seda kindlaks teha inimeste mälestuste ega ka arvustuste põhjal. Võib eeldada, et teatripublik oli enamasti sama, sõltumata opereti- või ooperietendusest. Oopereid esitati eesti keeles, operette nii eesti kui ka saksa keeles. Küll aga võib arvata, et Estonia teatri draamatrupi etendusi vaatasid eestlased, kuna neid mängiti eesti keeles.

Saksa okupatsiooni ajal tegutsesid teatrid väga aktiivselt. „Ei tea, kas sõja tõttu või selle kiuste toimus kultuurielu linnas täie hooga. Kinod ja teatrid töötasid maksimaalse koormusega,” on meenutanud üks tollaseid teatrikülastajaid Helju Viires (Hinrikus 2006: 109). Teatris ja kinos käidi tõepoolest väga tihti, rohkemgi kui enne ja pärast sõda (Hinrikus 2006: 74). Ka Viisimaa meenutab, et inimesed jooksid teatrietendustele lausa tormi (Põldmäe 2000: 90). Tõenäoliselt aitas vilgas kultuurielu ja meelelahutusest osasaamine unustada sõjaaja mured ning hirmud. Samuti võis üheks põhjuseks olla see, et kodudes polnud elektrit (Põldmäe 2000: 90) ega jätkunud kütet, mistõttu ei tahtud õhtuti pimedas ja külmas

viibida. Teisest küljest oli sõjaoludes ahvatlusi, millele raha kulutada, hoopis vähem. Puudusid reisisivõimalused, vähe sai osta tarbeesemeid või riideid, samuti toidukraami. Nii jäi vaba raha kinode, teatrite ja kontsertide külastamiseks, samuti kunstiteoste ostmiseks (Kirme 2007: 270).

Suur külastatavus iseloomustas ka Estonia teatrit. „„Estonia“ teatrimaja oli sõjaolukorrale vaatamata kuni Tallinna suurpommitamiseni väga elavalt kasutusel. Teatri juhatus ja näitlejad pakkusid oma parimat [---], mispuhul saal ikka puupüsti täis oli.” (Mäe 2005: 279). Suurele publikuhuvile viitab ka Estonia tihe mängukordade arv. Esiialgu mängiti seitse-kaheksa korda nädalas. Teatri külastajate arv kasvas pidevalt. Juba 1941/1942 hooaja esimesel poolel külastas Estoniat 105 750 inimest⁴⁴ ning enamasti mängiti väljamüüdnud majale (Eesti Sõna, 15.02.1942).

Tallinnas oli tollal 142 000 elanikku (samas), lisaks siin viibivad sõjaväelased ja nende lähikondsed. Estonia teater mahutas üle 950 külastaja.⁴⁵ Hooaja 1941/1942 lõpuks, ehkki teater alustas tööd ligi kuu aega tavalisest hiljem, anti kokku 298 etendust 238 423 piletiga vaatajale ning teatri sissetulek oli 327 766 riigimarka. Seega oli keskmine teatri külastatavus sel hooajal 800 inimest etenduse kohta. Võrdluseks toon sõjaeelse Estonia suurimad publikuarvud hooajal 1938/1939. Siis oli etenduste koguarv küll 320, ent vaatajaid vaid 224 162, mis teeb keskmiseks vaatajate arvuks ühe etenduse kohta 701 (Teater, september 1939).

Estonias käis nii kohalik eestlastest koosnev publik kui ka siinsed Saksa sõjaväelased. Eestlastest teatrikülastajate hulk oli üsna mitmekesine, alates kooliõpilastest ja lõpetades eakate inimestega. Ehkki piletite ostmine oli jõukohane kõigile huvilistele, ei olnud nende hankimine ja etendusele pääsemine lihtne, sest piletite eelmüük algas ainult kaks päeva enne etendust, samuti polnud võimalik pileteid eelnevalt broneerida (Eesti Sõna, 14.11.1942).

Alates 1942. aastast olid etendused sageli reserveeritud Eesti Kutsekogude osakonnale Puhkus ja Elurõõm⁴⁶ ning Saksa sõjaväele või

sõjaväelastele ja nende lähikondsetele. Alaline sissepääs oli tagatud kõrgemate ametiasutuste esindajatele, sh. eesti ja saksa julgeolekupolitsei etenduste kontrollimiseks, samuti nendele, kellel oli õigus aukohtadele ja ametikohtadele – viimaste hulka kuulusid näiteks arvustajad (samas).

Selline pidev etenduste reserveerimine tekitas kohaliku teatripubliku hulgas nõrdimust, sest enamik etendusi müüdi juba piletite eelmüügi esimesel päeval välja. Pahameelt avaldanud publikule vastu tulles suurendas Estonia etenduste arvu – nädalas hakati andma senise kaheksa etenduse asemel kümme (vahepeal küündis etenduste arv koguni üheteistkümmeni). Selline tihe graafik tähendas kahel kuni kolmel nädalapäeval kahte mängukorda päevas. Paraku ei leevendanud mängukordade arvu suurendamine eestlastest vaatajate raskusi piletite hankimisel (samas).

Kõige kergemini pääsesid teatrisse kooliõpilased. Alates 1943. aastast võimaldas Tallinna linnakoolivalitsus käia Tallinna koolide õpilastel teatris ja kinos. Sel puhul oli kogu teatrisaal reserveeritud koolidele. Etendused olid mõeldud nii alg-, kesk- ja kutsekoolide kui ka gümnaasiumide õpilastele. Enamasti olid siis mängukavas sõnalavastused (nt. Kivikase „Nimed marmortahvilil“, Shakespeare'i „Nagu teile meeldib“), ent õpilased võisid näha ka muusikalavastusi. Üheks selliseks oli Rossini „Sevilla habemeajaja“. Viimane oli mõeldud vanematele õpilastele (Eesti Sõna, 3.03.1943).

Estoniat külastanud Saksa sõjaväelaste summa moodustasid läbisõidul viibivad rindesõdurid, puhkusel peatuvad ohvitserid ja sõdurid. Kindralkomissariaadi hooldusosakond korraldas operetietendusi ka haavatud sõjaväelastele. Need haavatud, kes olid veel liiga nõrgad ja kellel oli raske liikuda, toodi kohale bussiga. Sagedases teatrikülastamises mängis kindlasti olulist rolli Saksa sõduri haridustaust: „Üllatavalt palju ohvitsere, aga ka allohvitsere ja isegi sõdureid olid haritud inimesed ning neil oli mitmeid hobisid“ (Oras 2002: 169). Tavapäraselt

⁴⁴ Võrdluseks: Töölisteatri külastajate arv oli 59 000 ja Draamateatril 54 900 (Eesti Sõna, 15.02.1942).

⁴⁵ Praegune Estonia mahutab 736 inimest.

⁴⁶ Poolametlik organisatsioon Eesti Kutsekogud funktsioneeris Saksa okupatsiooni ajal ametiühingute asemel ning selle liikmeks kuulumine oli kohustuslik kõigis tööstuslikes ettevõtetes ja riigiteenistuses. Kutsekogud keskendusid ühelt poolt sotsiaalkindlustusega seotud kohustuste täitmisele, teisalt püüdsid istutada eesti rahvasse nn. Uue Euroopa vaimu erinevate vaba aja tegevuste vahendusel. Just viimasega tegeles kutsekogude osakond Puhkus ja Elurõõm, mis korraldas kultuuriprogramme, puhkereise ja kehakultuurialast tegevust.

ooperi- ja kontserdirepertuaari tunti põhjalikult. Paljud ohvitserid mängisid ise hästi klaverit ning nende siinsetest korteritest kostis sageli Beethoveni, Mozarti, Bachi, Haydni, Händeli, Brahmsi, Wagneri, Schumanni, Schuberti ning mõnikord ka Sibeliuse, Chopini ja Tšaikovski muusikat (samas). Harjumus muusikaga tegeleda ning teatris käia oli kuulunud sakslase elustiili juurde enne sõda ning jätkus võimaluse korral ka sõjatingimustes. Saksa sõjamehele tähendas muusikakuulamine ja teatrikülastamine klammerdumist harjumuspärase ja ühtaegu üleva külge, mis tugevdas eneseteadvust sakslasena. Muusika oli seetõttu oluline propagandavahend Saksa sõjamehe võitlusvalmiduse tõstmisel ja säilitamisel. Eriti oli see seotud saksa autorite Beethoveni ja Wagneriga, aga ka teiste heliloojate teostega, mida oldi harjunud sõjajärgsel ajal kuulama kodus raadiost, mängima klaveril või nägema teatris. Saksa muusika tekitas sõdurites kogukonna- ja turvatunde ning lahutas nad hetkeks reaalsusest (Kater 2003: 9–10).

Sõltuvalt väeosade soovidest olid Saksa sõjaväele enamasti kinni pandud päevased etendused esmaspäeval, kolmapäeval või reedel (Eesti Sõna, 24.03.1942). Pileteid müüdi välikomandatuuris, nende ostmist on värvikalt kirjeldatud ajalehes Eesti Sõna:

Varahommiku hämaruses suundub sõdurite rühm üle Vabaduseväljaku välikomandatuuri suunas. Mehi tuleb ka üksikult. Heatujuliselt rühitakse uksest sisse ning tabavad kamraadlikud naljad täidavad peagi naeruga komandatuuri hommikuselt vaikselt ruumid. Selle saksa sõjaväe varajase rünnaku sihiks on – teatripäasmete „vallutamine“ (samas).

Müük algas tavaliselt etenduse eelpäeva hommikul ning Eesti Sõna andmetel olid sajad piletid müüdnud juba ühe tunni jooksul: „Need lihtsalt rebitakse käest“ (samas). Peale üksnes sõjaväele reserveeritud etenduste oli sõjaväe käsutuses ka kindel piletihulk nendel etendustel, mis olid mõeldud eestlastest publikule. Siin oli sõjaväele siiski väike piirang: pilet tuli lunastada 24 tundi enne etenduse algust. Albert Üksipi mälestuste põhjal oli teatrisaal kuni 16. reani reserveeritud sakslastele ning eestlased võisid etendust jälgida alates 16. reast. Teine plaan nägi ette teatrisaali jaotamist pikuti pooleks, et eraldada „pärismaalasi aaria tõugu käskijatest“ (Üksip 1975: 262). Pole

teada, kas eestlaste ja sakslaste vahetegemine sellisel kujul ka päriselt aset leidis. Küll aga oli sakslastest publik eelisolukorras paremate kohtade hankimisel.

Suure vaimustusega külastasid sakslased ooperiettekandeid, eriti esietendusi: „Ooperite esietendustel publiku hulgas domineerivad sõjaväevormid“ (Eesti Sõna, 24.03.1942). Tõenäoliselt oli sakslastel tunduvalt hõlpsam saada pääsmeid pidulikule esietendusele. Erilise tähenduse omandas 9. jaanuaril 1942. aastal mängitud „Traviata“, mil esmakordselt külastas Estoniat ja üldse eesti teatrit kindralkomissar Litzmann. Sel puhul ehitati esimesele rõdule eriloož, mis võttis enda alla 40 istekohta. Rõdule pandi uued kardinad ning rõdu servale asetati suur punane võidukotkastega kate (Põldmäe 2000: 91–92). Eestikeelne esitus ei takistanud ooperi jälgimist, sest sakslased tundsid repertuaari hästi – oli ju enamik neist harjunud oma kodumaal teatris käima. Siiski kavatses Estonia esitada mõningaid oopereid – Mascagni „Talupoja au“ ja Leoncavallo „Pajatseid“ – saksa keeles. Kavva kavatseti võtta ka Wagneri „Lendav hollandlane“, mida oleks samuti nii eesti kui ka saksa keeles esitatud (Eesti Sõna, 15.02.1942). Pole teada, kas saksa keele nõue oli otsene surve Eesti Kindralkomissariaadi ja propagandaosakonna poolt või oli see teatri enda initsiatiiv vaatajaskonna suurendamiseks. See jäi siiski ainult plaaniks ja oopereid saksa keeles lavale ei toodud.

Küll aga jõudis osa operetilavastusi juba 1941. aasta detsembrist publikuni paralleelselt eesti ja saksa keeles. Nendeks olid Lehári „Lõbus lesk“ ja „Krahv Luxemburg“, Zelleri „Linnukaupleja“, Straussi „Nahkhiir“ ja Künneke „Onupoeg Bataaviast“: „Operetid, eriti kui tekst neis on saksa keeles, kujunevad „lööknumbreiks““ (Eesti Sõna, 24.03.1942). Kuna enamik estoonlasi oli väga hea saksa keele oskusega, ei valmistanud teksti omandamine raskusi. Eriti näis sakslastest publikut köitvat Els Vaarmani ja Mari Kampi saksa keele oskus, mida kriitika nimetas laitmatuks ning peaaegu aktsendituks – „nagu poleks nad ilmaski kõnelenud muud keelt“ (Eesti Sõna 23.12.1941).

Sakslased olid küll tänulik publik, aga samas ka üpris konservatiivne. Nad ootasid operettide lavastusliku külje pealt ranget traditsioonidest kinnipidamist. Eelkõige puudutas see „Nahkhiirt“. Nii näiteks ei suudetud nõustuda sellega, et prints Orlovskit mängis meeslaulja, mitte aga

naine (alt), nagu nägi ette Straussi partituur. Samuti oleks publik meeleldi kuulnud lavastuses juba traditsiooniks kujunenud nalju (Eesti Sõna, 23.06.1942).

Ent vaatamas käidi ka eestikeelseid opereti-etendusi (nt. Ardna „Kalurineiu“) (samas) ning saksakeelset publikut jagus ka balletietendustele (nt. Adami „Giselle“, Tšaikovski „Luikede järv“) (Eesti Sõna, 24.03.1942).

Tõenäoliselt oli samal etendusel viibiva eestlastest ja sakslastest publiku vastuvõtt erinev. Eestlase jaoks oli oma teater ja seal esinevad eesti lauljad ja näitlejad rahva ning oma riigi sümbol. Hoolimata võõra võimu all olemisest tähendas teater oma kultuuri püsimist ja säilimist. Sakslase jaoks oli teatriskäik ühest küljest harjumuspärane tegevus, mis aitas luua turvatunde, illusiooni normaalsest elust. Teiselt poolt laskis teadmine, et kohalikud lauljad ja näitlejad pidid operette esitama saksa keeles, end tunda kõrgemal positsioonil olevate tähtsate isikutena.

Vastukajad ajakirjanduses

Saksa okupatsiooni ajal kirjutati arvustusi üldiselt palju.⁴⁷ Retsensioone ei ilmunud mitte üksnes esietenduste kohta, kriitikute tähelepanu pälvisid ka tavaetendused. Näiteks „Sevilla habemeajajast“ leidub kolm ja „Lõbusast lehest“ koguni neli arvustust eri etendustelt. Retsensientide hinnangul olid järgnevad mängukorrad sageli esietendusest paremad. Eelkõige haarati uuesti sulg pihku siis, kui laval oli esietendusega võrreldes täiesti uus koosseis. Samuti vääris uut arvustust lavastus, mis oli publikuni jõudnud juba poolesajal korral. Nii võib näiteks Eesti Sõnast lugeda „Kalurineiu“ 50. etendusele pühendatud retsensiooni (Eesti Sõna, 9.12.1941).

Kõik vaadeldavad arvustused on kirjutatud positiivses võtmes. Enamasti hinnatakse kogu lavastust meeldejäävana ning õnnestununa. Negatiivseid märkusi on üllatavalt vähe ning needki on üldjuhul mahedad. Üksikuid etteheited leidub etenduste üldmulje kohta – näiteks, et esimene pool „venis“ või alguses oli vähe särtsakust. Samuti juhitakse tähelepanu ansambli ebatäpsusele

või sellele, kui solistid eirasid dirigendi antud tempot. Ent kriitilisem suhtumine ei puuduta vaadeldud lavastust tervikuna – kohe lisatakse, kuidas etenduse arenedes kõik oluliselt paremaks muutus.

Sellised positiivsed arvustused vastasid natsistlikul Saksamaal nõutavale kirjutamislaadile. Goebbels oli 1936. aasta novembris keelanud kunstikriitika põhjendusega, et suured kriitikud ei olnud mitte „kohtunikud“ (nagu nende juudi kolleegid), vaid nad „teenisid kunsti“ (London 2000: 20). Oma olemuselt sarnanesid arvustused pigem kunstivaatlusega (*Kunstabetrachtung*) ja kunstireportaažiga (*Kunstbericht*), juhul kui polnud tegemist poliitiliste vaenlaste ja keelatud muusikaga (nt. atonaalne muusika). Kirjutamisel ei peetud heaks tooniks ütelda teravaid märkusi – seega kui sooviti midagi kritiseerida, tuli see osavalt ridade vahele peita.

Saksa okupatsiooni ajal ilmunud ajalehes Eesti Sõna oli ooperi ja opereti eestikeelsete arvustuste autoreid viis: Karl Leichter, Voldemar Mettus, Eduard Visnapuu, Karl Behrend⁴⁸ ning Erna Aavasaar (Siirak). Saksakeelseid retsensioone leidub vaid kaks ning mõlemad puudutavad operetti. Ühe arvustuse puhul pole autorit märgitud ning teisest, mille on kirjutanud Behrend, on sama lehe numbris ilmunud eestikeelne tõlge.

Nii Visnapuu, Behrendi kui ka Aavasaare sulest on ilmunud vaid üks opereti-arvustus. Kõige aktiivsemad kriitikud olid Mettus ja Leichter. Kõik Estonia ooperi ja opereti uuslavastused leidsid mõlema autori poolt ajalehes kohe ka vastukaja. Nende kirjutisi lugedes võib järeldada, et põhiliselt võttis ooperi teemadel sõna siiski Leichter, operetietendustest aga kirjutas enamasti Mettus.

Leichter ja Mettuse retsensioonides võib märgata erinevusi arvustuste lähenemisviisis. Mettus alustab kohe lauljate esinemise analüüsimisega – seda isegi uudisteose puhul –, millele eelneb või järgneb paar lauset lavastaja ja etenduse üldmulje kohta. Leichter arvustused esietendustest algavad seevastu lavateost puudutava informatsiooniga – paar sõna heliloojast, tema muusikalistest taotlustest ning helikeelest. Sageli toob Leichter välja ka selle, millal üht või teist tükki Estonias viimati mängiti. Järgneb lauljate analüüs

⁴⁷ Piirdusin selles peatükis teadlikult Tallinnas ilmunud eestikeelsete päevalehtedega Linna Teataja (ilmus 1941. aasta septembrist sama aasta 2. detsembrini) ja Eesti Sõna (3. detsember 1941 – 31. juuli 1944).

⁴⁸ Karl Behrend tegutses ajakirjanduse ja kultuurireferendina *Propaganda-Staffelis*.

ning lõpuks mõni sõna lavastusest, orkestrist ja dirigendist.

Kõige rohkem leidub negatiivset kriitikat lauljate esinemise analüüsimisel. Enamasti aga püütakse siingi kiiresti midagi positiivset välja tuua.

Kui üldiselt püüti kunstist rääkimisel vältida poleemikat, siis erandiks kujunes Ardna „Kalurineiu” – operett, mis esietendus juba Nõukogude okupatsiooni aegsel hooajal ning mille mängimist jätkati ka Saksa ajal. Esimest korda vaadeldavas ajavahemikus ilmus teatriteemalistesse kirjutistesse ideoloogiline printsip. Huvitav on märkida, et etteheited ei tulnud mitte okupatsioonivõimude poolt, vaid eestlaste endi hulgast. Nii kriitikute kui ka publiku arvates tekitas küsitavusi opereti lõpp – ei suudetud mõista, miks „Kalurineiu” peategelased Ingel ja Ülo, kes teineteist armastavad, lõpuks ei abiellu ning õnnelikuks paariks ei saa: „Kui juba õnnelik lõpp, siis olgu ta põhjalikult õnnelik – nii see on operetikohane.” (Eesti Sõna, 9.12.1941). See omakorda tekitas terava sõnavahetuse libreto autori Irma Truupõllu ja Estonia teatri juhtkonna ehk teatribüroo vahel. Truupõld süüdistas *happy end*’i puudumises teatrit, väites, et seal tehti tema libretosse muudatusi. Ta leidis koguni, et selline ebaoperetlik lõpp seondub pigemini nõukogude ajaga: „Kustutagem see kommunismi ajale vastavam lõpp kui ka need külmad sõnad Inglise suust, milledega ta tõrjub tagasi kosija, keda ta tõesti siiralt ja ingliliku aususega armastab!” (Eesti Sõna, 13.12.1941). Truupõllu artikkel ajendas omakorda sõna võtma teatri juhtkonda. Eelkõige tekitasid teatris pahameelt Truupõllu vihjed kommunismile, mida püüti hoolega ümber lükata. Tegelikult just Nõukogude okupatsiooni ajal ähvardati operett kavast korduvalt maha võtta, kuna kahe noore inimese armastusloo asemel oli esile tõstetud hoopis armastust kodusaares vastu. Teatri esindajad pidasid lõpplahendust igati loogiliseks ja mõistlikuks. „„Kalurineiu” „Estonia” libreto on pigemini lugu saarerahva koduarmastusest ja ühe vaprast looduslast hingelisest heitlusest nn. „kõrgemas seltskonnas” kui kahe inimese isiklik romaan,” põhjendasid

teatri esindajad opereti sellist käsitlust (Eesti Sõna, 18.12.1941).

Millise lahenduseni lõpuks jõuti, pole teada. Igatahes ajalehes seda probleemi enam ei käsitletud ning arvestades opereti väga pikka lavaloleku aega näib, et publikuhuvi üle ei saadud küll kurta.

Repertuaari valiku kohta arvustustes sõna ei võeta. Küll aga pööratakse tähelepanu teksti tõlgetele. Kahes keeles operettide esitamine tekitas küsimusi eesti kriitikute seas. Paratamatult tekkis võrdlusmoment operettide eestikeelsete tõlgete ja saksaakeelsete originaaltekstide vahel⁴⁹ ning sageli eestikeelsete kahjuks. Eriti puudutas see selliseid repertuaarikaanonisse kuuluvaid tükke nagu „Nahkhiir” ja „Lõbus lesk” – viimased „ei suuda võistelda originaaliga – kas või ainult sellepärast, et nende operettide tekstid on saksagi keeles nii tuttavad, et nagu ei oskaski neid enam teises keeles kuulata – vähemalt need, kes neid operette on enne korduvalt saksa keeles näinud ja kuulnud.” (Eesti Sõna, 23.06.1942). Oli ka vastupidiseid näiteid – leiti, et opereti „Onupöeg Bataaviast” laulutõlked olid saksaakeelse originaaliga võrreldes isegi meeoleolukamad ning „tehtud hea instinktiga” (samas).

Lavastus. Lavastusele pööratakse arvustustes üsna vähe tähelepanu. Erandiks on Erna Aavasaare kirjutis „Krahv Luxemburgist”, kus on analüüsitud seda, millest lavastaja ühes või teises stseenis on lähtunud. Enamasti aga märgitakse retsensioonides ära lavastaja nimi ning seejärel kirjeldatakse paari sõnaga vaid üldmuljet lavastusest. Näiteks: vaadeldav lavastus kuulub teatri paremiku hulka, teos on lavastatud väga elulähedaselt, tore lavastus kujuneb menukaks või hea oli teise pildi lavastuslik selgus. Ühes arvustuses mainitakse ära see, et tegevus toimub mitmel tasapinnal, mis annab lugejale pisutki ettekujutust laval toimunud. Kolmes arvustuses püütakse napolisõnaliselt vaadeldavat lavastust võrrelda ka viimati Estonia laval olnud sama etendusega ning leitakse, et hilisemad lavastused on varasematega võrreldes õnnestunumad. Seega ei analüüsita retsensioonides lavastuse ideed ega

⁴⁹ Huvitav on märkida, et Eesti Sõnas leidub „Lõbusa lese” saksaakeelse etenduse kohta kirjutis, milles on märges, et opereti tekst tõlgiti saksa keelse käsikirja puudumisel omakorda eesti keelest tagasi saksa keelde. Raske on öelda, mida kriitik selle all täpselt silmas pidas – vahest kõnetekste? Estonia noodikogus on olemas selleaegsed operetiklaviirid koos saksaakeelse originaaltekstiga, nii et tegemist võis olla ainult erandjuhtumiga.

režiid. Propagandistlikku ega natsiideoloogilist sõnavara kirjutistes ei leidu.

Peaaegu üldse ei puudutata retsensioonides lavakujundust ja kostüüme, seega ei saa lugeja, kes etendusel ei viibinud, mingit visuaalset ettekujutust. Kolmes arvustuses mainitakse küll kunstniku nime ja kahes võib leida lavakujunduse iseloomustamist paari omadussõna abil, nagu „õhurikkus“ ja „avarus“ või „ilus“ ja „õnnestunud“. Ainult kahes retsensioonis tuuakse ära ka kostüümikunstniku nimed. Natalie Mei puhul mainitakse tema „nägusaid“ kostüüme, Maimu Äärismaa „moodsas joones“ disainitud kostüümide puhul leitakse, et need pole ülepakkuvad, mis sageli kriitikute hinnangul operettide riietuse puhul silma on hakanud (Eesti Sõna, 16.12.1943). Mõnes kirjutises tuuakse välja ka koreograaf ja anim meelde jäänud tantsunumber. Näiteks pälvis korduvalt Mettuse tähelepanu Rahel Olbrei ja Vally Kuurmani seatud tants „Cake-walk“ operetist „Löbus lesk“.

Lauljad. Eesti Sõnas ilmunud arvustustes kirjutatakse kõige rohkem lauljatest. Analüüsitakse nii nende vokaalseid võimeid kui ka rollilahendust tervikuna. Kuna Mettus oli eelkõige teatrikritik ning Leichter muusikakriitik, võib märgata nende kirjutistes erinevusi selles, mille alusel lauljaid hinnata.

Mettus pidas eelkõige tähtsaks laulja sisseelamist rolli. Näiteks on ta kirjutanud Liidia Aadre kohta „Madama Butterflys“: „Liidia Aadre oli suure andumusega süvenenud õnetu jaapanitari traagikasse“ (Eesti Sõna, 19.04.1942). Samuti analüüsis Mettus peamiselt „mängulisust“, pidades seda lauljate juures oluliseks. Siinkohal toon näitena Georg Taleši Figarona, kelle puhul Mettus nentis, et laulja näitlejameisterlikkus on rolli kehastamisel tunduvalt paranenud, muutudes kramplikust olekust palju lahtisemaks ja mängulisemaks ning „ka liikumiselt, mis suhtes Figaro osa on eriti nõudlik“ (Eesti Sõna, 19.04.1942).

Leichter seevastu hindas esmajärjekorras lauljate vokaalseid võimed, osutades tähelepanu hääle tämbriale, intonatsioonile, kandvusele, kõlavusele ja puhtusele. Näiteks kirjutab ta Linda Sellistemägi kohta: „Kogu ooperi ulatuses ta laulis puhtalt ja kõlavalt ning ilmekalt seesmisi seise esile tõstes“ (Eesti Sõna, 21.11.1943). Samas püüdis Leichter vokaalsete võimete analüüsimise kõrval pöörata tähelepanu ka näitlemisele: „Ta [Karl

Viitol] laulis kõlavalt ja rütmikalt ka väga liikuva ja vahelduva lavalise tegevuse juures“ (Eesti Sõna, 27.01.1943).

Hinnangud lauljatele on suuremalt jaolt positiivsed, kuid leidub ka negatiivsema varjundiga tähelepanekuid, mis kerkivad esile konkreetset lauljat analüüsidest. Negatiivsed hinnangud puudutavad nii hääle omadusi kui ka mängu. Näiteks heidetakse ette hääletugevuse forsseerimist. Sellise kriitika osaliseks sai eelkõige Olga Torokoff-Tiedeberg Veenusena „Tannhäuseris“. Kuna Wagneri ooperite laulmine nõuab Leichter hinnangul häid vokaalseid võimeid ja tugevat häält, siis „seetõttu kipub nõrgemate hääleomadustega lauljail puhas, kandev meloodiline kõlavus kalduma ülepingutatud kõlavuse pinnale“ (Eesti Sõna, 10.10.1942). Samuti kritiseeris Leichter koloratuuride raskepärast laulmist „Sevilla habemeajajas“ – viimase laulmine aga nõuab vastupidiselt väga kergelt ja paindlikku häält: „Eriti krahvi osas esinev A. Viisimaa näis seisvat suurte raskuste ees“ (Eesti Sõna, 27.01.1943). Ka Ida Loo-Talvari tehnikat ei pidanud Leichter päris laitmatuks: „Kui algul ka tema juures koloratuuride voolavus oli kuidagi raskepärane, omandas ta laul hiljem voolava kerguse ja väljendusriikka graatsia“ (samas).

Operetis kujunes üheks valukohaks kõnetekstide esitamine, mis valmistas raskusi eriti ooperilauljatele. Sellekohase kriitika osaliseks sai noor ooperilaulja la Uudelepp Ingelina „Kalurineius“. Mettus kirjutas: „[---] me võisime jällegi kogeda seda, mida nii sageli oleme võinud kogeda näitlejate juures, kes esmajoones laulavad – nende proosakõnet varitseb monotoonseks jäämise hädadoht“ (Eesti Sõna, 14.03.1942).

Mõnikord kritiseeriti rollikäsitus – heideti ette ebakindlust ja väheusutavust tegelaskuju loomisel, liigset kinnisust laval, rolli omandamise raskusi või „ülemängimist“. Näiteks leiab Leichter, et linnukaupleja osa samanimelises operetis oli Priit Hallapile võõras ning seetõttu oli kogu roll karakteritu ning mängult ülepakutud. Ülemängimist heidetakse ette ka Lüüdikule „Krahv Luxemburgis“: „Tema tänulik koomikutüüp pääseb küll hästi maksvusele ka väiksema efektitsemisega“ (Eesti Sõna, 16.12.1943).

Kui kirjutati sama lavastuse eri koosseisudest, püüti lauljaid omavahel võrrelda, vältides ühest hinnangut, kumb on parem ja kumb halvem. Pigem toodi välja ühe või teise puudujääd ning positiivsed küljed, seda nii vokaalselt kui

ka lavakuju poolest. Leichter kirjutab Zelleri „Linnukaupleja” kohta: „Vürstinnad Elsa Maasik ja Els Vaarman laulsid mõlemad veetlevalt ja kaasa elades. Esimene oli vahest siiski operetlikult enam häälestatud, mänglevam, ka talutüdrukuna ehtsam, teine kõikjal vürstinnalikult objektiivsem ja üleolevam” (Eesti Sõna, 25.05.1943).

Lauljatele suunatud kriitika polnud kunagi ründav ega kedagi maha tegev. Ainus erand on siin Agu Lüüdik, kelle kohta sõnavõtt on vahest kõige julgem ja konkreetsem. Lüüdiku esinemine „Linnukauplejas” pälvis Leichterilt väga negatiivse hinnangu: „A. Lüüdik pole laulja. Lisaks jäi ta seekord ka kujult ja mängult üheks vähemütlevaks jõuks” (Eesti Sõna 25.05.1943). Selline otsene kriitika ületab tollal levinud „kunstivaatluse” piirid. Üldiselt püüti vähestele silmahakanud puudustele leida vastukaaluks ka midagi positiivset. Kui näiteks kellegi vokaaltehnika polnud terve rolli osas laitmatu, siis kokkuvõtteks leiti, et sellele vaatamata oli esitus veenev. Või kui lavale ilmunud laulja tundus esmapilgul ebakindel, siis etendus lõpuks oli nimetatud tegelaskuju positiivne areng märgatav: „Don José osas seekord esinenud H. Kaasik oli algul küll vahest veel kuidagi kobav ja kindlusetu [---]. Tegevuse arenedes aga kujunes ka H. Kaasiku väljendus kindlamaks ja kahes viimases vaatuses oli ta vägagi veenev ning avaldas end elamustepingsalt” (Eesti Sõna, 18.06.1942).

Arvustustes peatuti nipsisõnaliselt ka dirigenditööl. Eelkõige pööras sellele aspektile tähelepanu Leichter. Enamasti piirdus ta oma arvustustes väga lühikese iseloomustamisega ning hinnangud on valdavalt positiivsed: „V. Nerep juhatas andumuse ja kaasaelava hooga” või „Priit Nigula juhatas täie kindluse ja musikaalsusega täpselt ja kogu ansambli kaasahaaravalt ja ühtlustavalt” (Eesti Sõna, 6.04.1943 ja 25.05.1943). Mõnes arvustuses andis Leichter hinnangu ka orkestrile, ent siingi on tegemist vaid paarisõnalise kommentaariga. Näiteks, et „Orkester täitis oma osa viimistletult ja puhtalt” (Eesti Sõna, 27.01.1943). Lisaks juhtis Leichter mitmeski retsensioonis tähelepanu ansamblitele ja ooperikoorile, tõstes esile hästi õnnestunud hetki etenduses või kriipsutades alla just kõrva hakanud puudusi: „Hoolimata Priit Nigula hoolikast juhtimisest oli ebatäpsusi ka ansamblis. Seetõttu kannatas esijoones veel karaktersete mõjutõstvate detailide ilmekus” (Eesti Sõna, 21.10.1943).

Kokkuvõtteks võiks öelda, et ehkki Eesti Sõnas leidsid kajastamist kõik Saksa aja uuslavastused, jääb arvustuste põhjal tolleaegsetest ooperi- ja operetietendusest üsna üheplaaniline üldmulje. Retensioonidest tegelikult ei selgu, milline üks või teine lavastus välja nägi – laval toimuvat, kostüüme ning dekoratsioone kirjeldatakse minimaalselt. Hoopis lihtsam on Eesti Sõnas ilmunud arvustuste põhjal saada aimu lauljate esinemisest. Tollased kirjutajad lähtusid eelkõige kritikakaanonist, mis valitses ka enne sõda – lavastust kui sellist ei olnud tavaks analüüsida.

Ehkki ajalehed olid allutatud tsensuurile, sellega enamasti erilisi raskusi ei tekkinud. Eesti Sõnas toimetajana töötanud Voldemar Mettuse mälestuste põhjal tehti talle ühel korral etteheide – nimelt kritiseeris ta külalisena esinenud sakslannast tantsijatari, kelle tase jäi tugevasti alla eesti tantsusolistidele. Mettuse arvustus sai ilmumiskeelu põhjendusega, et see „oleks ju täitsa lubamatu, kui väikerahva leht kirjutaks negatiivselt suure saksa kunstniku kohta” (Mettus 1969: 207–209). Siinkohal tuleb aga märkida, et eestlaste endi tegemisi (lavastused, solistid, dirigendid jne.) kajastavate kirjutiste puhul ei peetud ranget kontrolli vajalikuks. Tõenäoliselt tuli kirjutamisel mingitest asjadest vaikida, kuid samas ei olnud arvustaja sunnitud retsenseerimisel kirja panema seda, mida ta tegelikult ei arvanud. Ilmselt tundus eestlaste kunstitegemine sakslaste võimustruktuuridele ebaoluline, pealegi oli kohalikke kritiseeriv kunstivaatluse stiilis arvustus poliitiliselt neutraalne ning selliseid kirjutised olid võimude poolt lausa soositud (Nurmis 2011: 88). Seega ei saa muusikateatri kajastamisel rääkida oluliselt ideoloogilisest survest ja propagandast.

Küll aga sisaldasid siinset muusikaelu puudutavad ülevaatlilikud artiklid propagandat. Selliseid artikleid kirjutas näiteks propagandaosakonna kultuurireferendina töötanud Erchard Krieger Saksa ajal ilmunud ajalehes Revaler Zeitung (Raja 2005). Samuti leiab propagandistlikus stiilis artikli Eesti Sõnast, kus kirjeldatakse ülevas toonis Saksa sõjaväelaste teatriskäiku. Initsiaalide T. H. taha peituv autor kiidab etendust jälgiva sakslasest publiku intelligentsust:

Teatripublikuna on saksa sõjaväelane kunstnike vastu tähelepanelik ja oskab hinnata nende saavutusi. Ta reageerib kiiresti ning avaldab tänu ettekande eest spontaanselt

plaksumisega, mis paisub eriliselt meeldiva ettekande puhul maruliseks ovatsiooniks. Ta oskab hinnata ja mõista huumorit ning õnnestunud naljad kutsuvad välja otsese naerutormi (Eesti Sõna, 24.03.1942).

Samuti juhib autor tähelepanu sellele, millist positiivset mõju avaldab sakslasest publik esinejaile: „Kontakt lava ja publiku vahel kujuneb sakslaste poolt külastatud etendustel soojalt tihedaks. Kunstnikud tunnevad end publiku poolehoidust tiivustatuna ja pakuvad oma parima. Nii kujunevad etendused mõlemapoolseks rõõmuks” (Eesti Sõna, 24.03.1942). Seega eestlased ja eestimeelsed ei pidanud otseselt propagandistliku ja ideoloogilise suunitlusega artikleid kirjutama, küll aga tegid seda sakslased ja natsimeelsed.

Kokkuvõte

1930. aastate lõpuks oli iseseisva Eesti kultuur jõudsalt edasi arenenud ja lähenemas paljudel aladel esimese kõrgpunktini, samal ajal muutus pingelisemaks poliitiline olukord. 1939. aastal sattus Eesti Molotov-Ribbentropi pakti tõttu Nõukogude Liidu mõjusfääri, mis tõi alates 1940. aasta juunist kaasa esimese Nõukogude okupatsiooni ja repressioonilained. Pärast sõja puhkemist Saksamaa ja Nõukogude Liidu vahel 21. juunil 1941. aastal tärkas Eesti elanikes lootus vabaneda nõukogude võimu alt ja taastada Eesti Vabariik. Üsna pea sai aga selgeks, et üks okupatsioon oli asendunud teisega.

Rasketele sõja-aastatele vaatamata jätkus Eestis vilgas kultuurielu – korraldati näitusi, toimusid kontserdid ja teatrietendused. Saksa kultuuripoliitika eesmärgiks okupeeritud aladel oli kultuurielu kiire taastamine, et selle pinnalt alustada Saksa kultuuripropagandaga ning näidata Kolmanda Riigi kunstielu kõrget taset. Võiks eeldada, et okupatsiooni ajal allutatakse kultuurielu rangele kontrollile, kuid ometi siinsetesse loominguilistesse küsimusesse Saksa okupatsioonivõim sisuliselt ei sekkunud ega surunud vastupidiselt Nõukogude ideoloogide praktikale oma kunstiideale jõuga peale. Saksa

okupatsiooni ajal anti välja küll üldine ringkiri, mille järgi oli keelatud esitada poliitiliselt ja rassiliselt sobimatuid teoseid, kuid muusikateatri standardrepertuaari mõjutas see üpris vähe. Kõige rohkem suunati ideoloogiliselt näitekunsti ja kirjandust, aga üldiselt ei vaevunud Saksa võimud sekkuma eestlaste kui alama rahva tegemistesse.

Nii üllatav kui see ka tundub, sõltus natsistlikul Saksamaal muusikapoliitika kujundamine paljuski konkreetsetest isikutest ning isiklikest suhetest. Üldine Saksa võimuorganite maitse lähtus 19. sajandi muusikast ning mõõdukast uudisloomingust, eriti soodustati saksa heliloojate teoste ettekandmist, mis puudutas ka vähem tuntud helitöid. Peale selle armastati operetti ning itaalia oopereid.

Estonia teater tegutses Saksa ajal väga aktiivselt. Mitmežanrilise teatrina mängiti nii draamat, oopereid, operette kui ka ballette, samuti etendati „kirevaid õhtuid” (*Bunter Abend*) ning käidi ringreisidel. Esimese etendusena jõudis publikuni 20. septembril 1941. aastal Verdi ooper „Traviata”. Teatri töö taastati kiiresti ka pärast teatrimaja hävimist 9. märtsil toimunud pommitäppu tagajärjel. Siis mängiti Draamateatri ruumides ning Eesti Majanduskoja saalis.

Estonia ooperirepertuaar Saksa okupatsiooni perioodil ei erinenud oluliselt sellest, mida mängiti Eesti Vabariigi ajal. Üldiselt hoidsid okupatsioonivõimud repertuaarivalikut küll kontrolli all, kuid sekkusid küllaltki harva. Estonia teatri ooperi- ja operetivalikul lähtuti kogu Euroopas tüüpilisest käiberepertuaarist ja natsisaksa ideoloogiline taust ei mänginud repertuaarivalikul olulist rolli. Ideoloogiline surve peitus pigem selles, et operette tuli alates 1941. aasta detsembrist esitada lisaks eesti keelele ka saksa keeles. Teisest küljest oli aga ka teater ise huvitatud publiku arvu suurendamisest.

Teater ja sealt saadav kõrgetasemeline meelelahutus olid publikule olulise tähtsusega, ta aitas unustada sõjaaja muresid ja hirme. Eestlastele tähendas oma teater, eesti lauljad ja näitlejad tähtsat osa oma identiteedist – hoolimata võõra võimu all olemisest säilis eesti kultuur.

Allikad

Eesti Riigiarhiiv:

Eesti Omavalitsuse Haridusdirektoorium. Teaduse ja Kunsti Valitsus. Teatrite repertuaar ja etenduste aruanded 1942–1944, ERA, fond R81, nimistu 3, säilik 5.

Eesti Teatri- ja Muusikamuseumi filiaal, Andres Särevi majamuuseum – Andres Särevi fond, TMM T429:

Eesti teatrite kodukord ja sisemine töökorraldus; säilik 183.

Estonia töötajate nimekiri; säilik 184.

G. E. Meyer-Goldenstädti kiri Hjalmar Mäele; säilik 186.

Leo Soonpää 1970. aastal ülestähendatud mälestused; säilik 175.

Propagandaosakonna kultuurireferendi Erchard Kriegeri kiri direktor Andres Särevile; säilik 186.

Eesti Panga Muuseum, infotahvel.

Joachim Herzi eraarhiiv (Berliin):

Spielplan des Sächsischen Staatstheaters, Februar 1942, März 1942.

Rahvusoper Estonia arhiiv:

Estonia ooperi- ja operetilavastuste fotod hooaegadel 1941–1944.

Estonia ooperi- ja operetilavastuste kavalehed hooaegadest 1941–1944.

Paalma, Vilma 1996. *Fakte Estoniast*. Ettekanne Tallinna Pedagoogikaülikooli konverentsil „Kultuur Eestis sõja-aastail 1941–1944“. Käsikiri.

Ajalehed:

Linna Teataja, 6. september 1941 – 2. detsember 1941.

Eesti Sõna, 3. detsember 1941 – 31. juuli 1944.

Ajakirjad:

Teater, september 1939.

Kirjandus

Angelus, Oskar 1995. *Tuhande valitseja maa. Mälestusi Saksa okupatsiooni ajast 1941–1944*. Tallinn: Olion.

Hinrikus, Rutt (koost.) 2006. *Sõja ajal kasvanud tüdrukud. Eesti naiste mälestused Saksa okupatsioonist*. Eesti Kirjandusmuuseum ja Ühendus Eesti Elulood, [Tallinn]: Tänapäev.

Hirvesoo, Avo 1996. *Kõik Ilmalaanen laiali: lugu Eesti pagulasmuusikutest*. Tallinn: Kupar.

Jalajas, Haldja 2010. *Kui Eesti Draamateatri näitlejad mängisid saksa keeles ... – Eesti Draamateatri maja 100*. Toim. Ene Paaver, Tallinn: Eesti Draamateater / Tallinna Raamatutrükikoda, lk. 155–199.

Karjahärm, Toomas, Helle-Mai Luts 2005. *Kultuurigenotsiid Eestis. Kunstnikud ja muusikud 1940–1953*. Tallinn: Argo.

Kasekamp, Andres 2005. *Saksa okupatsioon 1941–1944. – Eesti ajalugu VI. Vabadussõjast taasiseseisvumiseni*. Toim. Sulev Vahtre, Ago Pajur, Tõnu Tannberg, Tartu: Ilmamaa, lk. 196–209.

Kater, Michel H. 2003. Introduction. – *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933–1945*. Ed. Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, pp. 9–14.

Kirme, Kaalu 2007. *Muusad ei vaikinud. Kunst Eestis sõja-aastail 1941–1944*. [Tallinn]: Kunst.

Lass, Elena 2006. *Ringhäälingu orkester aastatel 1939–1944*. Bakalaureusetöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakond.

Levi, Erik 2000. Opera in the Nazi period. – *Theatre under the Nazis*. Ed. John London, Manchester / New York: University of Manchester Press, pp. 136–186.

London, John 2000. Introduction. – *Theatre under the Nazis*. Ed. John London, Manchester / New York: University of Manchester Press, pp. 1–53.

Maripuu, Meelis 2007. Arvustus: Raamidest väljas (aja)lugu. Ruth Bettina Birn. *Die Sicherheitspolizei in Estland 1941–1944: Eine Studie zur Kollaboration im Osten*. Sammlung Schöningh zur Geschichte und Gegenwart. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2006. 286 S. – *Akadeemia* 4, lk. 876–884.

Mettus, Woldemar 1969. *Mask ja nägu. Mälupilte kahest okupatsioonist*. [Lund]: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.

Mikk, Arne 2000. *Katkenud laulukaar. Estoonlaste muusikalavastused Stockholmis 1946–1958 (kõrvalepõigetege ette- ja tahapool)*. [Tallinn]: Estonia Selts.

Mikk, Arne 2007. Teater Teise maailmasõja ja repressiooni-aastate keerises. – *Estonia esimene sajand: artiklite kogumik kutselise Estonia ajaloost*. Koost. Vilma Paalma, Tallinn: Rahvusoper Estonia / Sihtasutus Kultuurileht, lk. 198–205.

Mäe, Hjalmar 2005. *Kuidas kõik teostus. Minu mälestusi*. [Muraste (Harjumaa)]: Matrix Kirjastus.

Nurmis, Kristo 2011. *Das fein geschliffene Glas. Saksa okupatsiooni aegne propaganda organisatsioon Eestis, 1941–1944*. Magistritöö, Tartu Ülikool.

Oras, Ants 2002. *Eesti saatuslikud aastad 1939–1944*. Tallinn: Olion.

Pappel, Kristel 2007. Ooperilavastustest aastail 1933–1949. – *Estonia esimene sajand: artiklite kogumik kutselise Estonia ajaloost*. Koost. Vilma Paalma, Tallinn: Rahvusoper Estonia / Sihtasutus Kultuurileht, lk. 126–155.

Potter, Pamela M. 2003. Musical Life in Berlin from Weimar to Hitler. – *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933–1945*. Ed. Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, pp. 90–113.

Põldmäe, Mare 2000. *Aarne Viisimaa. Don Basiliost Krahv Luxemburgini*. Eesti Teatriliit.

Raa, Age 2007. Opereti valu ja võlu: Paul Pinnast Agu Lüüdikuni. – *Estonia esimene sajand: artiklite kogumik kutselise Estonia ajaloost*. Koost. Vilma Paalma, Tallinn: Rahvusoper Estonia / Sihtasutus Kultuurileht, lk. 96–125.

Raja, Reelike 2005. *(Balti)saksa muusikakriitika institutsioonist, ideedest ja väärtusorientatsioonidest Eestis 1930–1944 ajalehe Revalsche (Revaler) Zeitung näitel*. Magistritöö, Tallinn: Tallinna Ülikool, kultuuriteaduskond, muusika õppetool.

Estonia teatri ooperi- ja operetilavastused Saksa okupatsiooni ajal (1941–1944)

Tarvel, Enn 1993. Järelsõna. – Elmar Tambek. *Tõus ja mõõn. Mälestusi kodumaalt. 2. raamat. Kaks okupatsiooni*. Tallinn: Olion, lk. 244–246.

Toomla, Agnes 2009. *Estonia teatri ooperi- ja operetilavastused Saksa okupatsiooni ajal (1941–1944): repertuaar ja retseptioon*. Magistritöö, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakond.

Toomla, Agnes 2002. *Milvi Laid ja „Estonia“ opereti töusuaeg*. Proseminaritöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakond.

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

Tremi, Cordula 2007. Von Deutschen beeinflusstes Theater in Paris während der Besatzungszeit am Beispiel des Théâtre

de l'Odéon. – *Alltag und Festtag im deutschen Theater im Ausland vom 17.–20. Jahrhundert / Festive Days and Everyday Life in German Theatres Abroad Between the 17th and 20th Centuries*. Thalia Germanica 9, Hrsg. Horst Fassel u. Paul S. Ulrich, Berlin: LIT-Verlag, S. 256–280.

Tõnson, Helga 1981. Raimund Kull. – „Estonia“ lauluteatri rajajaid. Koost. Uno Heinapuu, Vilma Paalma, Merike Vaitmaa, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 47–57.

Uziel, Daniel 2001. Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews. – *Yad Vashem Studies* 29, pp. 27–65.

Walter, Michael 2000. *Hitler in der Oper: deutsches Musikleben 1919–1945*. Stuttgart: Metzler.

Üksip, Albert 1975. *Mälestused [näitleja ülestähendusi aastakümnete pikkusest lavatööst]*. Tallinn: Eesti Raamat.

Opera and operetta productions at the Estonia Theatre during the German occupation in 1941–1944: operation, repertoire and reception

Agnes Toomla

One of the most dramatic epochs in the history of Estonia in the 20th century were the 1940s: the beginning of the Soviet occupation (1940) with its first repression, World War II reaching the territory of Estonia (summer 1941), the German occupation (summer 1941 to autumn 1944) and the continuation of the Soviet occupation (from autumn 1944 onwards) with its new repression. All these events significantly affected the cultural life of Estonia, including music and music theatre. However, the development of the musical culture of the period reached its climax at the beginning of the 1940s, with educational establishments, concert organisations, orchestras and music theatre and considerable musical forces at international level providing a strong professional structure to musical life.

Despite the hard war years, the cultural life of the period 1941–1944 remained vibrant – large numbers of fictional works, school textbooks, and practical manuals were printed, numerous exhibitions, concerts and theatrical performances were held, and a vast amount of art and music criticism was published.

The aim of the cultural policy of the Third Reich was the rapid restoration of cultural life in the occupied countries. This served as the starting point for the propagation of Nazi ideology as well as demonstrating the high level of artistic life in Nazi Germany. Surprising as it may seem, there were no strict and clear directives/instructions concerning musical policy in Nazi Germany. Much depended on individual people and personal relationships. The German authorities preferred the music of the 19th century and conservative new music; performances of works, including many lesser known compositions by German composers, were supported. In addition, they loved operetta and Italian opera. The concert and opera repertoire did not differ greatly from that of the past, i.e. from the Weimar Republic.

In German-occupied territories, the primary function of the theatre was to offer an entertainment for both Germans and the local inhabitants. Theatre also played a significant role as a place where people could socialise with each other. This fact was also taken into consideration in occupied Estonia, and during the German occupation the Estonia Theatre was very active. Indeed, the theatre's operation was quickly re-established after the Soviet aerial bombardment of 9th March 1944, during which the theatre building was destroyed.

Since its foundation in 1906, the Estonia Theatre had been a multi-genre theatre for drama, opera, operetta and ballet. Initially, six to seven performances were given each week, and later even eight or nine. During the German occupation this busy schedule meant two performances on Sundays, with extra performances on Fridays, Saturdays or Mondays being added as required. In addition to operas, operettas, ballets and dramas, which were given in Estonian according to the traditions of the time, the Estonia Theatre was also obliged, on the demand of the German authorities, to perform operettas for the military in German. Additionally, evening entertainments known as Colourful Evenings (*Bunte Abende*) were organised, and guest performances with Colourful Evenings and music and drama productions were given outside Tallinn, as well as performances in hospitals.

Giuseppe Verdi's *La Traviata* was the first production during the period of the German occupation, receiving a performance on 20th September 1941. The repertoire altogether included 12 operas (two different productions of *La Bohème* as well as *Tosca* and *Madam Butterfly* by Giacomo Puccini, *La Traviata* by Verdi, *Cavalleria Rusticana* by Pietro Mascagni, *Pagliacci* by Ruggero Leoncavallo, *Carmen* by Georges Bizet, *Tannhäuser* by Richard Wagner, *The Barber of Seville* by Gioachino Rossini, *Tiefland* by Eugen d'Albert and *Vikerlased* by Evald Aav) and 7 operettas (*Die Fledermaus* by Johann Strauss, *The Merry Widow* and *Der Graf von Luxemburg* by Franz Lehár, *Der Vogelhändler* by Carl Zeller, *Der Vetter aus Dingsda* by Eduard Künneke and *The Girl without a Homeland* by Priit Ardna). The most popular opera according to number of performances was *La Traviata* and the most popular operetta *The Merry Widow*.

We can assume that during the period of the German occupation culture in Estonia was placed under strict control, though the German occupiers did not generally concern themselves with issues concerning local creative matters. Although the performances of works by politically and racially inappropriate

authors were forbidden, this did not affect the standard repertoire of the Estonia Theatre much. Additionally, the popularity of the classical repertoire had to be taken into consideration (e.g. Bizet's *Carmen*, Pyotr Tchaikovsky's *Swan Lake*). Plays and literature were subject to greater controls, but by and large the German occupiers did not intervene in the activities of the Estonians, the latter being seen as a lower race.

Throughout the German occupation there were no significant differences in the repertoire of the Estonia Theatre compared to that of the preceding period, i.e. the Republic of Estonia. Essentially the cultural life of the Republic of Estonia continued largely unchanged until the great repressions of 1949. In general, the German authorities did not intervene in the choice of repertoire much and the theatre itself did not give them any reason to do so. The repertoire policy depended largely on individuals. The opera and operetta productions performed in the Estonia Theatre during the period 1941–1944 were based on the typical repertoire of the European theatres of the time; the Nazi-German ideological background played no significant role in the choice of repertoire. Ideological pressures meant that operettas were also performed in German after December 1941; on the other hand, the Estonia Theatre itself was interested in increasing audiences, and this was one way of doing so.

The Estonia Theatre itself and the high quality of the performances given there played an important role for the audience – such entertainments helped people to forget the troubles and fears of war. The lifestyle of German soldiers had already included visiting the theatre before the war, and during the war they continued to do so. Estonia's own theatre and the Estonian singers and actors who performed there formed a significant part of the identity of the Estonian people: in spite of being under foreign authority, Estonia's own culture remained.