

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1967.2.02>

K. KASK

SÖNALAVASTUS EESTI NÕUKOGUDE TEATRI ESIMESEL HOOAJAL (1940/41)

Teine maailmasõda oli kestnud sügisest kevadesse, kui eesti teatriinimesed järjekordsele suvepuhkusele läksid. Lavastajad-teatrijuhid aga lennutasid mõtteid juba üle suve sügisesse, valisid-kaalusid näidendeid järgneva hooajaks. Ajakiri «Teater» kuulutas välja suvepuhkuse ja teatas, et järgmine number ilmub septembri keskel.

Kuid uus hooaeg tuli sel korral hoopis teisiti. 1940-nda aasta kevadega lõppes kodanliku teatri tee. Sügisel uuesti kohtudes alustasid eesti lavainimesed tööd juba nõukogude teatriperena.

Murrang toimus niihästi poliitilises kui ka kultuurielus: Eestist sai Nõukogude Liidu vabariik, võimu võttis enda kätte uus, tõeline peremees — rahvas. Elu ja tööd asus juhtima eesti tööliklass. Kõik tuli sisse seada tema käe järgi.

Uus tuli eesti teatrite ellu võimsalt, ühekorruga läbi murdes nagu kevadine jääminek. Leninlik loosung «kunst kuulub rahvale», mida eesti lavakunstis oli esimest korda rakendatud Oktoobripäevade nõukogulikes teatrites (Tallinna Töölise Teater, Narva Rahvateater), leidis nüüdsest peale järjekindlat ning ulatuslikku teostamist.

Muutus ka teatrite majanduslik olukord. Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu määrusega 12. oktoobrist 1940 kuulutati teatrid natsionaliseerituks.¹ Nad hakkasid saama senisest tunduvalt suuremat riiklikku toetust, mille tulemusena täiendati koosseise, tõsteti näitlejate palku. Lavastuskuludeks ettenähtud summad kasvasid erakordselt suureks.

Teatrite repertuaaris jäetakse otsustavalt kõrvale kõik väheväärtuslik. 1940/41. a. hooaeg on raske oma kirjandusliku kaalu poolest. Eesti laval saab esmakordselt avara tee nõukogude revolutsiooniklassika. Teatrikülastajani jõuavad M. Gorki «Vassa Zelesnova» ja «Ema», B. Lavrenjovi «Murrang», K. Trenjovi «Ljubov Jarovaja», A. Korneitšuki «Laevastiku hukk», D. Furmanovi ja S. Lunini «Tšapajev» ning L. Rahmanovi «Rahutu vanadus». Uuel hooajal mängitakse ühtekokku niisama palju nõukogude näidendeid, kui oli mängitud üldse kõigis kodanliku Eesti teatrites.

Murranguline on uus lehekülg ka teatrilases kirjanduses. «Teatri» uus number teatab, et ajakiri jätkab nüüdsest peale ilmumist Nõukogude Eesti sotsialistliku teatrikunsti ajakirjana.² Ta pöörab oma näo täiesti ja otse nõukogude teatri poole, sinna, kust seni oli vaid piskut ajakirja veergudele pudenenu.

Nõukogude teatrit käsitlevaid materjale võib ajakirjas jaotada kahte suurde lõiku: needeks, mis tutvustavad, annavad ülevaateid nõukogude rahvaste teatrist, ja teisteks, mis on pühendatud nõukogude lavakunsti loominguks probleemidele. Esmakordselt ulatuvad eesti lugejani kirjutised armeenia, aserbaidžaaani, kasahhi, tadžiki jt. rahvaste teatrist. Tutvustatakse üksikuid suuremaid kollektiive, lavakunstnikke, lavastusi, antakse ülevaateid nõukogude näitekirjandusest, Moskva teatrite tööst, balleti arengust Nõukogude Liidus, heliloojate ooperiloomingust ja muust. Sama ülesannet

¹ «ENSV Teataja» 1940, nr. 26, lk. 282.

² N. Andresen, Saateks. «Teater» 1940, nr. 6—7, lk. 195.

jagasis ajakirjaga «Teater»³ teised perioodilised väljaanded, kõige rohkem ajaleht «Sirp ja Vasar».

Uus astus eesti teatrisse ka üheskoos nende seltsimeestega, kes tulid siia loenguid pidama marksismist-leninismist, dialektilisest ja ajaloolisest materialismist, marksistlikust esteetikast ja sotsialistliku realismi meetodist. Niisamuti üheskoos nendega, kes astusid siia sisse lihtsalt selgitama, poliitilistest sündmustest juttu ajama ja küsimustele vastama.

Ja ometigi ei jätkunud kõigest sellest veel eesti nõukogude lavakunsti sünniks, mis sai alata näitlejast ja lavastajast, nende kaasaminemisest uuega ja ise uueks saamisest. Nõukogude teatrit tuli ehitada kodanlikust teatrist tulnud ja enamasti kodanliku maailmavaatega lavakunstnikega, kellel tuli saada uute silmadega nägijaiks. Oli tarvis läbi ja lõpuni mõelda pikki, omavahel riisu olevaid mõtteid. Vaielda iseendaga ja teistega. Mõõta kodanliku korra tõde uuega, sellega, mille tõi kaasa nõukogude kord. See kujutas enesest suure osa eesti lavakunstnike maailmavaatelise väljakujunemise (ja ka ümberkasvu) protsessi. Mõnel puhul oli tegemist üsnagi pika tee ärakäimisega — nõukogude korra vastu vaenulikult meelestatud inimeste leerist tema pooldajate poolele. Nõukogude teatri esimesel hooajal sai see vaid alata. Teatrite majanduslik-organisatsioonilises osas ning repertuaaris toimunud järsk murrang ja ideoloogilise ümberkujunemise protsessi aegapõlvne oloid omavahel vastuolus. See oli noorele eesti nõukogude teatrilise iseloomuliku ja pidevalt lahendust nõudev vastuolu.

Samal ajal kui eesti lavakunstnikel tuli ise ideoloogilises kasvamisest n.ö. käima õppida, anti teatrilise raske, vastutusrikas ja suur ülesanne: olla oma kunstiga publiku ideoloogiliseks kasvatajaks. Temaht nõuti ühekorraga kaptenitarkust ja tüürimehevõimeid.

Siit tulenevad uuele teele asumisega seotud raskused olid ette teada toleaegeisele kunstielu juhtijatele. «Alles siis, kui põhjalikult tuntakse ühiskondliku arengu seadusi, kui eneses elavaks on muudetud kommunismi kõrged ideaalid, alles siis, kui iga näitleja, iga laulja, iga orkestriliige teadlikuks saab oma ülesandest sotsialistlikus ühiskonnas ja kui ta seoses sellega tunneb eneses uut, julget, rõõmsat elurütmi, võib tekkida uus kunst, mis sütitab ja elu mõtestab,»⁴ kirjutas Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semper.

Eesti teatril olid aga ka oma eelised, mis toetasid ning kiirendasid tema nõukogude teatriks kujunemist. Esiteks, tal oli olemas eeskujuna vanemate liiduvabariikide teatrite näol, kelle tööpraktikas oli välja kujunenud sotsialistliku realismi meetodi rakendamine lavakunsti. Teiseks, eesti teatril oli eest võtta juba olemasolev nõukogude dramaturgia, mis võimaldas murrangut repertuaaris ja aitas kiirendada näitlejate lähenemist nõukogulikele elutunnetusele. Kolmandaks, eesti teatriinimestel oli käepärast marksistlik erialane kirjandus, mis oli abiks lavakunsti teoreetilistes küsimustes.

Kuid astugem teatrisse endisse.

Kõige rohkem muutub neist nüüd, esimesel nõukogude teatrihooajal, kodanliku korra lõpupäevil raskete võlgadega koormatud «Vanemuise» nägu ja tegu.

«Huvitav teada, kuivõrd muutub teostunud poliitilise murrangu tõttu meie teater?» küsitleb ajakirjanik hooaja algul teatri kunstilist juhti ja komisari.

«Täispöördes. Ilutsemise asemel võitlus, lääne asemel ida, primadonna asemel vabrikutüdruk, kui stiliseeritud oelda. Jah, aktiivsust ja revolutsioonilist löögijõudu on nüüd tarvis igal rindel — ka laval,»⁵ kõlab vastus kindlalt, iseteadvalt, täis särtsu ja hoogu. Jah, see on Kaarel Ird. Välise bravuursuse taga on ta juba tollal selgelt väljakujunenud ellusuhtumisega inimene.

Tartu Töölisteatri 1938. a. etendunud E. Tammlaane «Raudse kodu» lavastamisel

³ Ilmus alates 1. jaanuarist 1941 «Teater ja Muusika» nime all.

⁴ J. Semper, Saateks. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 1, lk. 3.

⁵ S. K., Vestlus «Vanemuise» kunstilise juhi Kaarel Irdiga. «Maret» 1940, nr. 9, lk. 263.

näitlejuhi abina töötanud K. Ird oli 1939. aasta algul asunud iseseisvalt M. Gorki «Vaenlasi» lavastama.⁶ Ettevõtte jäi aga lõpetamata, lavastus ei näinud rambivalgust, sest Tartu Töölister teater suleti vägivaldselt sama aasta augustis.

Nüüd, aasta hiljem, juhib K. Ird «Vanemuise» teatrit. Koos temaga tulid Tartu Töölister teatrist «Vanemuisesse» A. Prink, kellest sai teatri majandusjuht, näitlejad E. Kaidu, E. Jaansoo, E. Vedler, B. Mikkal ja mitmed teised. Trupp suurenes. Teatri võlad kustutati. Senine 30—40-kroonine palgamiinimum tõusis 70 kroonile.⁷

Kaarel Ird oli tol ajal üks neid väheseid teatriinimesi, kes oli jõudnud oma mõtted lõpuni mõelda. Ta on meie teatri esimene lavastaja-kommunist. Aastakümneid kehvi päevi põdenud «Vanemuine» muutus tema eestvedamisel uuesti nooreks, teovõimeliseks. Esimesena eesti teatreist pöördus ta nõukogude revolutsiooniklassika poole. Septembrikuu lõpul esietendunud A. Korneitšuki «Laevastiku hukk» kõlas programmtükina kogu hooajale. Sellele vaatamata, et näitlejail polnud kogemusi revolutsioonilise võitluse kujutamisel, suutis lavastus üldjoontes tabada Oktoobri-revolutsiooni võitlejate meelekindlust ja kangelaslikkust. Temas oli revolutsioonilise võitluse hoogu, indu ja ennastsalgavust, mida saavutati «peamiselt üldjoontes hästi kujundatud ja mängitud massistseenidega».⁸ Üksikuist osatäitjast olid väljapaistvamad Elo Tamul Oksanana, keda näitleja «kehas tas tähelepanitava veenvusega»⁹, ja Aleksander Randviir Gaidai osas, kes andis läbielatlult edasi selle võitleja rasked siseheitlused.¹⁰

«Laevastiku hukk» oli Kaarel Irdi esimeseks lavastuseks «Vanemuises» ja kutse-likes teatris üldse. Tema lavastajakäekirjale iseloomulik on märgatav juba siin. Selles on kõige olulisem lavastuse tugev ideeline telg. Võitlus nõukogude korra kindlustamise ja nõukoguliku elutunnetuse võidu eest saab Irdi kui kunstniku pealis-pealis-ülesandeks — kui kasutada K. Stanislavski terminoloogiat — nii loomingus ja töös kui ka igapäevases elus. Ta seisab nõuandjana ning innustajana tollaegse «Vanemuise» direktori Kaarli Aluoja kõrval, tema kätt on tunda ka repertuaari valikus. Sellesse võetakse A. H. Tammsaare «Põrgupõhja uus Vanapagan», A. Kitzbergi «Libahunt», M. Raua «Mõök väravas», M. Gorki «Väikekodanlased», L. Rahmanovi «Rahutu vanadus», M. Svetlovi «Muinasjutt», Molière'i «Ihnus» ja M. Pagnoli — A. Nivois' «Kuulsuse müüjad», muusikalavastuste osas aga I. Dzeržinski «Vaikne Don», G. Puccini «Madame Butterfly» ja J. Offenbachi «Orfeus põrgus». Esimese iseseisva balletilavastusena «Vanemuise» ajaloos etendub R. Drigo — R. Glieri «Esmeralda».

Hooaja loomingus ilmnes uusi jooni, otsimisi, katsetamisi — ja saavutusigi.

A. H. Tammsaare «Põrgupõhja uus Vanapagan» lavastuses (lavastaja A. Mering) oli selgemalt, teravdatult esile toodud sotsiaalne konflikt. «Meid praegu huvitab siin eeskätt klassivõitluse joon»¹¹ ütles teatri seisukoha välja K. Ird. See tähendas eelkõige peosaliste — Jürka ja Kaval-Antsu — sotsiaalse karakteristika süvendamist ja täpsustamist. «Peategelased — Mälton Jürkana ja Meering Kaval-Antsuna — kandsid mängu täiel määral tunnustavalt. Nägime neis kahes tegelases tõesti rohkem kui vaid Jürkat ja Antsu, nägime neis kurnatavat ja kurnajat»¹² hindas nähtut teatri-armastajana sullepea kätte võtnud August Jakobson.

M. Raua «Mõök väravas» tõi esmakordselt eesti lavale kommuniste-revolutsionääre ja viis tegevuse kodanliku vangla müüride vahele. Näidend on eesti nõukogude dra-

⁶ Vt. Kaarel Ird, Tartu Töölister teater 1937—1939. Tallinn, 1966, lk. 51.

⁷ K. Ird, Esimene nõukogude aasta eesti teatris. «Edasi» 24. juulil 1960.

⁸ Erni Hiir, «Laevastiku huku» jätkuva edu puhul. «Tartu Kommunist» 18. okt. 1940.

⁹ Erni Hiir, Uue «Vanemuise» teatri ajalooline avaetendus. «Postimees» 27. sept. 1940.

¹⁰ Sealsamas.

¹¹ S. K., Vestlus «Vanemuise» kunstilise juhi Kaarel Irdiga. «Maret» 1940, nr. 9, lk. 263

¹² August Jakobson, «Põrgupõhja uus Vanapagan» «Vanemuises». «Rahva Hääl» 4. okt. 1940.

maturgia esikteoseks ja «Vanemuisele» kuulub tema esitamise prioriteet. Teos oli ainekäsituselt uudne, kuid ei kujunenud sündmuseks oma kunstiliselt teostuselt. Arvustuses tehti põhjendatult etteheiteid poliitvõimude pealiskaudses kujutamises, eksimises tüüpilisuse nõude vastu ja kompositsioonilises lõtvuses.¹³

Oma kunstiliselt tasemelt tõuseb teistest esile M. Gorki «Väikekõdantlaste» lavastus, mis oli ühtlasi näidendi esmakordseks esitamiseks kutselisel lavail.¹⁴ Lavastajal K. Irdil «oli õnnestunud tabatud teose tuum ja õnneliku käega oli kõik läbi viidud».¹⁵

Kõige Gorki-lähedasemad olid R. Ratasessa Bessemenov, kelle kujus kriipsutati hästi alla väikekõdantlikku omakasupüüdlikkust ja harjumuste ning eelarvamuste küljes kinniolekut,¹⁶ ja E. Salulahe Nil, kes kujutas töötavat, eiujulget ja võitlusvalmis noormeest loomupärase mõistetavuse ja seesmise jõulisusega.¹⁷ Teadmata oli tookord, et Bessemenov jäi R. Ratasessa viimaseks osaks «Vanemuises» ja teatris üldse. 1941. aasta suvel alanud sõda viis R. Ratasessa Nõukogude tagalasse, kust ta enam tagasi ei pöördunud. Haigus ja surm lõpetasid tema teatritee 1942. aasta algupoolel.

L. Rahmanovi «Rahutu vanaduse» ja M. Svetlovi «Muinasjutu» repertuaari võtmisel arvestas teater ilmselt Tartu kui ülikoolilinna omapära. Esimene neist käsitles professor Poležajevi kuju kaudu haritlaskonna probleemi, kes ei leia korrapealt teed nõukogude korra juurde. Kuigi arvustusel oli pretensioone lavastuse suhtes, anti Poležajevi osatäitjale (A. Randviir) üksmeelselt tunnustav hinnang.¹⁸ Teine oli näidend nõukogude noorusest ja osatäitjad ise olid niisamuti noored, teatrilaval algajad. «Et see natuke lõdva keskendusega näidend «Vanemuises» siiski võrdlemisi tervikliku mulje jättis, oli kahtlemata K. Irdi teene, kes oli noortest jõududest suutnud kujundada üsna tiheda ansambli»¹⁹ hinnati lavastust tolleaegse vaataja poolt.

Tahtmist uut öelda võis välja lugeda ka klassika lavastamisel. «Tartuffe'i» lavastuses (lavastaja K. Aluoja) ei langenud naeruteravik mitte niivõrd Tartuffe'i valevagatsemisele, kuivõrd Orgoni agarale üliusklikkusele ja sellest tingitud lühinägelikkusele. Kontrastina sellele mõjus Dorine'i elurõõmus taiplikkus. Tema lõbusas naerus kõlas kaasa lavastaja poolt nimme sisseviidud joon — usust pimestatud härrasrahva ja Dorine'i esindatud lihtrahva loomupärase arukuse vastandamine. A. Randviiru Tartuffe, «meisterlik oma teesklikes ja vagatsuses, võikaltinimlik oma armuavalduses ja elufilosoofias, hiiglaslik oma paljastust triumfiks muutes»²⁰ nagu teda hindab tolleaegne tartlane August Sang, ja I. Suvero Dorine²¹ olid lavastuse kõige eredamad ja kõitvamad kujud.

Uut võis märgata niisamuti muusikalavastustes: esmakordselt etendus «Vanemuise» lavail nõukogude ooper — I. Dzeržinski «Vaikne Don», J. Offenbachi «Orfeus põrgus» aga mõjus oma tegelastega protestihimulise kontrastina varasematele kulla ja karraga ehitud operetiprintsidele ja nende armulugudele. Operett esitati ülemeeliku satiirina. Ott Kängilaski poolt ümbertöötatud libretos suunati satiirirooled kodanliku Eesti poliitikategelaste pihta, kelle teod ja näod olid hästi tuntavad.²²

¹³ Vt. Erni Hiir, Mart Raua uudisnäidendi esietendus «Vanemuises» 17. jaan. 1941. a. «Tartu Kommunist» 20. jaan. 1941; A. Sang, Mart Raua «Mõök väravas» esietendus «Vanemuises». «Sirp ja Vasar» 25. jaan. 1941.

¹⁴ «Väikekõdantlasi» oli varem ette kantud 1905. a. «Lootuses» ja 1923. a. «Valvaja» näiteringi esituses (Tallinna Draamateatri lavail).

¹⁵ L. T., «Väikekõdantlased» «Vanemuises». «Sirp ja Vasar» 14. juunil 1941.

¹⁶ Sealsamas.

¹⁷ Erni Hiir, Gorki «Väikekõdantlaste» esietendus. «Tartu Kommunist» 11. juunil 1941.

¹⁸ Vt. M., «Rahutu vanadus» «Vanemuises». «Noorte Hääl» 12. nov. 1940; V. Mettus, «Rahutu vanadus» «Vanemuises». «Kommunist» 7. det. 1940; Erni Hiir, «Rahutu vanaduse» esietendus. «Tartu Kommunist» 12. nov. 1940.

¹⁹ L. Anvelt, «Vanemuine» 1940. a. sügishooajal. «Viisnurk» 1941, nr. 1, lk. 92.

²⁰ A. Sang, J. B. Molière'i «Tartuffe'i» esietendus «Vanemuises». «Sirp ja Vasar» 1. veebr. 1941.

²¹ Erni Hiir, Molière'i «Tartuffe'i» esietendus «Vanemuises». «Tartu Kommunist» 28. jaan. 1941.

²² H. Parrest, Kaks kena muljet «Vanemuise» teatrist. «Looming» 1941, nr. 4, lk. 504—508.

Kolm Tallinnas asuvat eesti suuremat teatrit — «Estonia», Tallinna Töölisteater ja Eesti Draamateater — jätkasid oma tööd põhiliselt endise koosseisuga. Nad elavad esimese nõukogude hooaja läbi igaüks omal viisil, olenevalt oma senisest loominguilisest teest ja olemusest.

«Estonia» kui eesti kodanluse esindusteatri olukord oli uutele rööbastele asumisel kõige keerulisem. Kodanliku vabariigi kestel polnud siin mängitud ühtegi nõukogude näidendit. Teiste hulgas oli ukse taha jäetud ka Maksim Gorki, seesama Gorki, kelle «Põhjas» oli toonud värskaid, toitvaid tuuli sajandialguse «Estoniasse».

Nüüd, uutes töötingimustes, pöörduski «Estonia» kõigepealt tema poole, lavastades järgemisi tema «Vassa Zelesnova» ja «Ema», viimase A. Särevi dramatiseeringus. Kummaski lavastuses oli määrav kaal peaosalisel. Mõlemaid nimiroole mängis Liina Reiman, eesti teatri suureandelisemaid naisnäitlejaid. Traagiliste kangelannade rollide mängimisest oli L. Reimani tee viinud ulatuslike ema-rollideni: nimiosad A. Kallase «Mares ja tema pojast» ja K. Capeki «Emas», vanaperenaine H. Vuolijõe Niskamäe-näidendites. Vassa Zelesnova ja Pelageja Nilovna olid neile nagu loominguiliseks jätkuks.

Liina Reiman lähenes nendele kujudele realistliku kunstniku positsioonilt, kes peab järjekindlalt kinni elutööst — ka siis, kui see seisab kaugel tema enese poliitilistest tõekspidamistest. See oli analoogiline protsessile, mida Stanislavski analüüsib oma doktor Stockmanni osatäitmise puhul raamatus «Minu elu kunstis».²³ Stanislavski jõudis siin elu rangelt ja tõepäraselt kujutamisel ühiskonnakriitilise mõtte avamiseni.

L. Reimani Pelageja Nilovna ja Vassa Zelesnova olid juurtega tihedasti oma keskkonnas kinni. Nende mõtted, arusaamad, vahekorrad teiste inimestega, nende ellusuhtumine üldisemas mõttes — kõik see sai tõe ja kasvujõu siit. Pelageja Nilovna käis läbi raske, psühholoogiliselt põhjendatud karastumise tee. L. Reiman esines hästi kujukana nii lihtsa, südamliku lesknaisena kui ka elukarmustest aktiivseks ning jõuliseks tõusva kodanikuna.²⁴ Sirgena, uhkena, armastavana ning vihkavana seisis Pelageja-Reiman vastamisi Vassa-Reimaniga, teise emaga teistest lavastusest. Vägi-valdne kuni jõhkruseni, halastamatu oma valitsemiskires, metsikute olude produkt ja — õrn ning inimlik, muretsev ema kõigele vaatamata²⁵ — selline on L. Reimani Vassa. Tema Vassa ja Pelageja on omavahel vaenlased, lepimatud, sillatud. Need on ühe näitleja loodud kaks suurt naist — töölinnaine ja kapitalist.

Terviklikum, ansambliühendam ja näitlejate mängu poolest väljapaistvam oli neist «Vassa Zelesnova». Kõigepealt on siin märkimisväärsed H. Lauri Prohhor Hrapov ja M. Möldre sekretär Anna. «Ema» lavastuses on seda K. Karmi Pavel (mõlemad lavastas A. Särev).

«Estonia» ei jõudnud veel esimesel nõukogude hooajal omapoolse teemani. Ta jäi eelkõige väljapaistvate näitlejate teatriks, kelle anne ja meisterlikkus andsid lavastustele sära ja võlu. Oma kunstilise tasemega kõidavad tähelepanu eriti kaks lavastust — E. Vilde «Side» ja Shakespeare'i «Tõrksa taltsutus».

Esimene neist tähendas üle paarikümne aasta tagasi (1917) siinsamal «Estonia» laval läbikukkunud näidendi rehabiliteerimist. Nüüdse kordamineku põhjustas eelkõige vana Ilvese kuju õnnestumine, keda mängis Ants Lauter. Meeldejääv, suurepärane portree sündis väga täpselt ja ilmekalt tabatud Ilvese mõttekäikude kaudu, mis ulatusid saali, erutasid, kiskusid kaasa, kutsusid esile omapoolseid suhtumisi. «Vastik, aga läbi ja läbi eluline, seetõttu ka väga meeldejääv kuju,»²⁶ arvas kriitika. Teatrikülastaja apodeeeris etenduse lõpul pillavalt ja hüüdis välja A. Lauterit. Seda ei juhtu sageli. See oli ühtlasi aplaus autorile, kes seda enam ei kuulnud.

«Tõrksa taltsutuse» õnnestumise tagas hiilgav peaosalistepaar — Marje Parika Katharina ja Kaarel Karmi Petruccio. Lavastaja A. Särev tugines oma kontseptsioonis

²³ Tallinn, 1948, lk. 360—361.

²⁴ Maksim Gorki «Ema». «Rahva Häälel» 24. veebr. 1941.

²⁵ A. R. A., Vassa Zelesnova. «Rahva Häälel» 21. okt. 1940.

²⁶ V. Mettus, «Side». «Kommunist» 14. sept. 1940.

Moskva Punaarmee Keskteatris etendunud Aleksei Popovi «Törksa taltsutuse» lavastusele (1938). Nagu eeskuju, nii vaidles ka «Estonia» lavastus vastu komöödia tõlgitsemisele kerge farsina kangekaelse naise taltsutamisest ja läks karakterite sügavama avamise ning keskkonnaga tihedama seostamise teed.

Lavastus algas Petruccio-Karmi ja Katharina-Parika hoogsa, temperamentse kokkupõrkega. Sõnad raksatavad tuld, pilgud samuti. Vaatusest vaatusesse hakkab selle varjus nende käitumist üha tugevamini dikteerima kummaski tärnanud armastus, mis määrab ka allteksti ja tempo-rütmi. Neid vallanud tunde mõjul kujuneb ümber mõlema käitumine ja karakter.²⁷ Väljapaistvalt õnnestunult esitas M. Parikas viimase vaatuse monoloogi. Siin ei kõnelnud alistunud Katharina, vaid armastuses õnne leidnud naine, kelle «silms säras ennast ise taltsutanud ja end leidnud naise armastus, mis andis ta sõnadele kuldse sära».²⁸

Kunstiliselt heatasemelise lavastusena lisandub eelmistele M. Pagnoli «Elu-aabits», milles A. Lauter ja P. Pinna kordasid oma juba varem mängitud menukaid hiilgerolle: Topaze'i ja Laurent Casteli.

Tallinna Töölisteater ja Eesti Draamateater ühendatakse sügisel ühe direktori juhtimise alla, kelleks saab Priit Põldroos. (Muide, see ühendamine oli lühiajaline ja kumbki teater töötas hooaja teise poolel jälle omaette.) P. Põldroosil oli seljaga poolteist aastakümnet teatritööd. Ta oli väljakujunenud, isikupärane lavakunstnik, kelle loomingul on palju tahke ja külgi. Selles on üleaisa lõõvaid katsetusi, protestimeelseid otsinguid, otsatut rõõmu ja fantaasialendu, samal ajal aga ka tõsiselt kirurginoana ühiskondliku elu paiseisse tungivat. Kõik see on läbi põimunud Põldroosi loomingus peamisega — rahvaläheduse ja mõtte-erksusega. Et teater peab kajastama tegelikkust, elu, kõnelema kaasajast kaasaegsele — see veendumus oli Põldroosil olnud kogu aja. Ja ometigi mõistis ta ise, et 1940. aasta ei tähenda talle ega tema kollektiivile käidud tee jätkamist, vaid uue alustamist. Kõrvutagem Põldroosi mõtteid mitmetest aegadest:

Põldroos 1933: «Teater pretendeerib siiski olla rohkem, kui ainult näitlejate mäng, mis peab kutsuma esile tundmusi ja elamusi. Teater peab mõjutama ka teadust. Sellepärast nõuame lavastajalt, et ta teadusliku distsipliiniga jälgiks ümbritsevat elu ja et ta töö lähtuks ühiskondlike nähete analüüsist. Selleks peab lavastaja omama poliitilist küpsust ja vaistu ühiskondlikke vahekordi mõista õieti.»²⁹

Põldroos 1934: «Ühiskondlik mõtlemine peab tee leidma teatrisse ja välja tõrjuma esteetitseva loiduse. Teatris peab kajastuma kõik see, mis meis käärib, millele otsime vastust, millele on suunatud kogu meie ühiskondlik elumõistmine.»³⁰

Põldroos 1940: «Meie peame palju õppima. Meie ei jätka vana uues olukorras, vaid meie algame uut ja võtame kaasa ainult selle, mis on väärtuslik ja mis on rakendatav uute sihtide ning ülesannete teenimisele. — Nüüd on teater tagasi saanud oma aktiivse seisundi ühiskondliku elu kujundamise protsessis.»³¹

Nende mõtteavalduste alltekstiks oli teadmine, et demokraatlikust, ühiskonnakriitilise põhisuunaga teatrist tuli edasi minna ja kujuneda marksistliku elutunnetusega teatriks.

Tallinna Töölisteatri truppi töös oli sündmuseks B. Lavrenjovi «Murrangu» (lavastaja P. Põldroos) lavalettoomine. Õigemini — lõpuks ometi etendamine, sest teater oli juba aastaid seda näidendit lavastada püüdnud-tahtnud, kuid tagajärjetult. Teatri sellekohasele ettepanekule polnud saadud kodanliku korra päevil luba. «Näidend «unustati» lihtsalt laualaekasse vedelema,»³² ütleb Põldroos. Sellepärast ongi mõistetav, et teater pöördus esmajärjekorras selle näidendi poole, tuues ta lavale Oktoobri-revolutsiooni aastapäevaks.

²⁷ Vt. K. Kask, Shakespeare eesti teatris. Tallinn, 1964, lk. 137—141.

²⁸ V. Mettus, «Törksa taltsutus». «Kommunist» 25. det. 1940.

²⁹ Töölisteater 1932/33. Tallinn, 1933, lk. 7.

³⁰ Sealsamas, lk. 8.

³¹ Teater asub rahva teenistusse. «Kommunist» 15. aug. 1940.

³² P. Põldroosi suusõnalisil andmeil 13. aprillist 1956.

Teater ei jäänud näidendile alla. Laval saavutati üldine revolutsiooniline meeleolu. «Lavastajana teotes Priit Põldroos sellise vilumuse ja masside osava ning tempoküllase juhtimisega, et paistis: ta nagu oluaks ise kunagi sellises sündmustikus asjaosaline,» leidis arvustus.³³ Eriti tõsteti esile hästi väljaoodud dünaamikat ja tugeva revolutsioonilise hooga mängitud lõppu.³⁴ Tähelepanuväärivam oli A. Rebase Godun, kelles näitleja andis veenva kuju «lihtsakoelisest madrust, kellel on vähe teadmisi, kuid kellel seda rohkem on indu ja usku revolutsiooni võitu».³⁵

Tallinna kolmest sõnalavastustrupist mängis kõige rohkem nõukogude repertuaari Tallinna Töölister. «Murrangule» lisandusid siin A. Arbuzovi «Tanja», M. Raua «Mõök väravas» ja S. Hergely — O. Litovski «Minu poeg». Suuri kordaminekuid neis ei saavutatud. Näitlejaloomingu seisukohalt on tähelepanuväärsem L. Lindau mängitud Tanja. Usna hooaja lõpul lisandus uuslavastusena³⁶ A. Korneitšuki «Platon Kretšet» (lavastaja E. Toona), mis arvustuse hinnangu järgi pääses «nii mõneski suhtes tugevamini mõjule kui viis aastat tagasi».³⁷ Ülejäänud lavastuste osas tõuseb teistest üle C. Goldoni «Kahe isanda teener» (lavastaja P. Põldroos). Siin üllatas ja mängis end nimekaks Rudolf Nuude Truffaldinona.³⁸

Eesti Draamateatri trupist 1940/41. aasta hooajal ei saa rääkida Juhan Sütistel peatumata. Ka sel hooajal jätkas ta tööd teatri dramaturgina — kirjandusala juhatjana, kellena ta oli teatris olnud-liikunud, kõikjal ja kõiges kaasa löönud 1938. aastast alates. Ta on esimene, kes juba 1940. aasta suvel kutsus teatriinimesi uue ehitamisele käsi külge lööma, kes julgustas ja innustas. «Kõik ausalt töötavad rahvakihid on järgnenud valitsuse juhtimõtetele ja teoenergiale. Teatri kui kõige rahvalähedasema kunstiharu kaasahaaramine on siin iseenesest mõistetav. Teater peab aktiveeruma: kus tarvis, seal reorganiseeruma, uut jõudu võtma ja täie sihikindlusega uut ühiskondlikku ülesehitustööd teenima»³⁹ nende sõnadega pöördus ta hooaja eel teatrirahva poole. Neid mõtteid asus ta ise Leo Kalmeti parema käena teatris rakendama.

Mõlemad üheskoos peavad revolutsiooninäidendite lavastamist Draamateatrile üle jõu käivaks. Nõukogude lavateoseist jäädakse peatuma A. Zoritši (A. Bulgakovi dramatiseeringus) «Uuel majal» (lavastaja A. Sunne), milles huvitava osatäitmise annab A. Suurorg Zjablikovina.⁴⁰ Paljude aastate järel pöördutakse nagu «Estoniagi» uuesti Gorki juurde. Draamateatris lavaletoodud «Põhjas» on senini jäänud selle näidendi üheks silmapaistvamaks esituseks meie teatris.

Paljud pikad tunnid kulusid L. Kalmetil ja J. Sütistel omavahelisteks vaidlusteks iga kuu analüüsimisel. Eriti palju räägiti Luka kujust. Arutleti, otsiti lahendust. Lukat oli mängitud eesti laval varem peamiselt sümpaatse vanakesena, heatahtliku lepitajana ja usuviirukiga leevendajana. Nüüdne Draamateatri Luka-tõlgitus kujunes vene nõukogude teatri eeskujule tuginedes senisest erinevaks. Lavastus andis vastulöögi Luka mõttelaadile ja tema lepitussõnade veeretamisele: lohutamine ei vii lohutajat ega lohutatavat kusagile, küll aga veelgi suuremasse viletsusse. Lavastusele iseloomuliku joonena torkas silma see, et läbi kogu tegevuse kulges intensiivne unistuste liin. Kõik õõmajalised unistasid millestki ilusamast ja paremast. Teisugustes oludes võinuksid nad olla täisväärtuslikud eiu ehitavad ja ise sellest osa

³³ Ar A, «Murrang». «Rahva Hääl» 10. nov. 1940.

³⁴ V. Mettus, «Murrang». «Kommunist» 10. nov. 1940.

³⁵ P., «Murrang». «Noorte Hääl» 12. nov. 1940.

³⁶ A. Särev oli «Platon Kretšeti» Tallinna Töölisteris lavastanud juba 1936. a., mängides ise nimiosa.

³⁷ Voldemar Mettus, Tallinna teatrihooaeg 1940/41. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 6, lk. 268.

³⁸ Vt. V. Mettus, «Kahe isanda teener». «Kommunist» 8. märtsil 1941; V. Mettus, «Ma ei ole ka veel peigmees!». «Teater» 1941, nr. 3, lk. 105—111; Ar A, «Kahe isanda teener». «Rahva Hääl» 18. jaan. 1941; C. И. Л[евин], «Слуга двух господ». «Советская Эстония», 24 янв. 1941.

³⁹ J. Sütiste, Meie teater aktiveerugu! «Rahva Hääl» 17. juulil 1940.

⁴⁰ Vt. Voldemar Mettus, Mineviku viirastus. «Teater» 1940, nr. 6—7, lk. 218—222.

saavad inimesed. Et see nii oleks, selleks tuleb vana ühiskonna talad murda. See mõte kõlas draamateatrilaste ansambliühendas mängus tugevalt, üha uutes variatsioonides. «Peaaegu kõik näitlejad esitasid oma osad erakordse süvenemisega,»⁴¹ märgiti kriitikas. Eriti kõitvalt tõusis esile August Sunne mõtlik, lakkamatult juurdlev, iseendaga vaidlev, otsiv ja paremat igatsev Satin, kelles puudus paatos ja romantiline varjund. Ta mõjus pigem karmi elutõe filosoofina, kes kutsus endaga kaasa mõtlema. Ka J. Kaljola Luka, A. Talvi Nastja, L. Tubina Vasilissa, O. Eskola Parun, E. Türgi Näitleja ja O. Põlla Vaska Pepel olid omal viisil rahuandmatud, meeldesõõbivad kujud.

Draamateatri katseist oma repertuaari avardada kõnelevad Sean O'Casey «Juno ja Paabulinna», G. Turneri «Vett Canitogale» ja H. de Balzac'i «Eugénie Grandet» lavastused. Olli Ungvere mäng Eugénie Grandet' osas oli neist kõige nauditavamaks saavutuseks.⁴²

Hooaja keskseks sündmuseks sai aga Eesti Draamateatris A. Kitzbergi «Libahundi» lavastus.

Täiesti erakordne oli, et koim eesti teatrit — «Estonia», «Vanemuine» ja Draamateater — töid 1941. aasta kevadel enam-vähem üheaegselt lavale «Libahundi». Veelgi enam — lavastused võistlesid omavahel. Neile lisandus neljanda võistlejana Tallinna Tööliseatris etendunud A. Kitzbergi «Püve talus». Erakordne eesti teatrite elus oli aga ka põhjus ise, mille nimel võisteldi. Selle eesmärgiks oli parima lavastuse väljavalimine, mis pidi saama õiguse esineda Moskvas 1941. aasta sügisel toimuvale Eesti NSV kunsti dekaadil.

Dekaad haaras kõiki kunstialasid. Esimesed ettevalmistustööd selleks algasid juba sügisel, oktoobris. See suureks peoks ettevalmistumine lisas omakorda pinevust-elevust niigi tegemisrohkele hooajale. Lavakunsti osas pidid olema esindatud nii hästi sõna- kui ka muusikalavastused, kutseliste teatrite kõrval ka isetegevuslik kunst — viimane orkestrite ja tantsuringide näol.

«Võidukana ja traditsioone murdvana tuli sest lavavõistlusest välja Draamateater,»⁴³ kirjutab Joh. Vares-Barbarus. Kunstidekaadi ettevalmistustööde komisjon oli tunnistanud Draamateatri «Libahundi» (lavastaja L. Kalmet) parimaks. Hästi kordaläinuks, eriti mitmete osatäitjate poolest, peeti ka «Estonia» lavastust (lavastaja A. Särev). Komisjon otsustaski, et Moskvas esitatakse «Libahunt» Draamateatri lavastuses, kusjuures üksikuid osatäitjaid võib asendada «Estonia» näitlejatega.

Võidu toomisel oli kaalunud seegi, et Draamateatri tõlgitsus sisaldas kõige rohkem uue otsinguid, mis avaldusid peamiselt kahes suunas: sotsiaalsete olude tugevamas rõhutamises ja karakterite sügavamas analüüsis.

J. Sütiste mäletas-teadis, et August Kitzbergil olid «Libahundi» kirjutamise aegu valminud näidendi mitmed variandid. Ta sõitiski neid Tartusse Kirjandusmuuseumist otsima, üle lugema. Sütiste tähelepanu koondus seejuures nendele tekstiosadele, mis aitasid iseloomustada mõisa ja eestlaste vahetõlke, nende vastuolu. Täiendavaid tekste tuli juurde eriti kolmandasse ja neljandasse vaatusesse. Jaanitule pilt kasvas seekordses lavastuses senisest ulatuslikumaks, võttis rahvapeo ilme. Temasse lõikas ähvardava pilvena sisse mõisameeste ja kupja tulek. Kupja suu läbi, kes Tiinale ligi tikkus, toimuski viimase libahundiks nimetamine. Tiina kaitseks väljaastunud Margusele määratakse aga kupja kaebuse peale mõisatallis 60 kepihoopi. Neljanda vaatuse esimene pilt kujutab rehealust, kus Margus läbipekstult vankril lamab ja ema tema selga võiab. Kõik lisatud tekstid olid võetud Kitzbergi käsikirjast.

Sellel püüdel «Libahundile» tugevamat sotsiaalset kõla anda olid oma puudused ja vourused. Puuduseks oli, et mõisa- ja talurahva vastuolu tugev allakriipsutamine

⁴¹ H. Parrest, Gorki «Põhjas». «Tartu Kommunist» 13. jaan. 1941.

⁴² Voldemar Mettus, «Sinu... sinu igavesti!» «Teater ja Muusika» 1941, nr. 4, lk. 157—163.

⁴³ Kunstidekaadi ettevalmistamisest. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 4, lk. 146.

viis kõrvale psühholoogilise liini järjekindlast arendusest. Jaanitule pilt tõi kaasa dramaturgilise venivuse, kuna stseene mõisameestega ei suudetud terviklikult lavastusse sulatada.⁴⁴ Ilmnev kaldumine sotsiologiseerimisse lõhkus draama mõttelist ja kompositsioonilist ühtsust. Kuid näidendi sotsiaalse tausta avardamine aitas üht-aegu kaasa peaosaliste tõlgitsuste avardamisele ja selles mõttes on tookordsed «ülepüüdmised» ühiskonnakriitilises teravdamises mõistetavad-vabandatavad. Eriti väljendus see Marguse juures. Uus variant lisas talle tugevasti mehisust. Ta ei loobu Tiinast mitte oma iseloomu nõrkuse, arguse ega otsustusvõimetuse pärast. «Margus on tugeva iseloomuga,» ütleb lavastaja L. Kalmet ise, «ainult ta on sunnitud Tiinast loobuma tohutu ülevõimu pärast, mis tema vastu on.»⁴⁵ Sellisena jõudis osatäitmine ka saali. «Esimest korda nägime «Libahundis» Margust mehana ja seda teksti lisanduste kõrval ka tänu V. Alevi osavusele,»⁴⁶ andis oma hinnangu «Rahva Hääle» kogemustega kriitik.

Ka Tiina ja Mari kujude avamises oli varasemate lavastustega võrreldes erinevusi. Oli väiditud Tiina erandlikkuse ja võõraverelisuse rõhutamist. Ta erines Tammaru rahvast vaid oma seemise hoiaku, oma vabadusearmastuse tõttu.

Tiinased oli lavastuses kaks — Linda Tubin ja Hilda Sooper. Kolmandana lisandus neile esimeses vaatuses väikese Tiinana Salme Reek.

Mõlemad täiskasvanud Tiinad lahendasid sama ülesande vastavalt oma näitleja-iskupäradele ning sellest tingitud erinevustega. L. Tubina Tiina oli vaashoitum, lüürilisem, mõtlikum. Ta paigutas palju allteksti, tema ilmekad Tiina-silmad kõitsid oma ulatusiiku skaalaga — päikesepaistelisel täisrõõmust ahastava vihkamiseni. Hilda Sooperi Tiina oli impulsiivsem, jõulisem, ohjeldamatum. Tiina-Tubina puhul jälgis saal hiirvaikselt ja hinge kinni pidades finaali, surmastseeni, Tiina-Sooperi kulminatsiooniks oli inimeste eest metsa tormanud Tiina tagasitulek Tammarule neljanda vaatuse alguses.

Ta seisab rehealuse lävel. Temas eneses on kõik ristamisi — sirge, uhke meel ja igatsus koduse soojuse, helluse järele. Tema vaikimises räägib kaasa kogu tema lapsepõlv. Tuhande niidiga on ta seotud nende inimeste külge. Kuid need lõigati äkki läbi jaaniõhtul, Tiina-Sooper püüaks neid nagu uuesti kokku sõlmida — kohutava pingega, siinsamas, niiviisi seistes. Temas heliseb tohutu jõuga igatsus ja valu, armastus Marguse vastu. Seda on lausa kuulda. Tammaru rahvas on aga teisest puust. Nad ei helise. Nad on orjusega harjunud, talle alistunud. Ja ebakõla osutub ületamatuks.

Tiina surmatseenis on näitlejad kaldunud tihtipeale meeleolutsemisse ja sentimentaalsusse. L. Tubin vältis haledust ja pisaraid. Ta esitas kogu surmaeelse monoloogi nagu iseenda pihitumusena, mille lõpp hääbus algavasse agooniasse. Tiina-Tubin tundis, et elu võib iga hetk kustuda ja tahtis kasutada iga hetke veel, et Margusele rohkem südameilt ära ütelda. Haav ja nõrkus takistasid teda. Ja niiviisi võitles armastus läheneva surmaga. See tegi Tiina surma suureks ning haaravaks.

Esimest korda eesti teatri ajaloos saab tähelepanu ja tunnustuse osaliseks väikese Tiina osa täitmine Salme Reegi esituses.⁴⁷ Joh. Vares-Barbarus märgib tunnustavalt: «Siin saime tõelise elamuse väikese Tiina ilmumisest ja esinemisest.»⁴⁸

Mari puhul on oluline, et teater ütles lahti halvast, pahatahtlikust Marist, nagu teda seni oli enamasti mängitud. Ka välimuselt ei pidanud Mari Tiinale alla jääma. Mari võitleb oma õnne eest. Ja kui Margus valib Tiina, siis mitte tema välise ilu ega temperamendi või erakordsuse pärast, vaid Tiina vabama mõttemaailma pärast.⁴⁹

⁴⁴ P., «Libahunt». «Noorte Hääle» 4. apr. 1941.

⁴⁵ L. Kalmeti suusõnalisel andmel 27. juulist 1963.

⁴⁶ ArA, «Libahunt». «Rahva Hääle» 2. apr. 1941.

⁴⁷ Vt. Voldemar Mettus, Pisimärkmeid neljast Tiinast. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 5, lk. 230; P., «Libahunt». «Noorte Hääle» 4. apr. 1941.

⁴⁸ Kunstidekaadi ettevalmistamisest. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 4, lk. 146.

⁴⁹ L. Kalmeti suusõnalisel andmel 27. juulist 1963.

Nende vastuolu on erinevate elust arusaamiste vastuolu. Just sellisena, teisiti mõtlevana, teisiti tundvana kui Tiina, orjaleivaga harjununa, kuid ikkagi õnne ja soojust ihaldavana lõhkus Aino Talvi Mari seniseid Mari-tõlgitsemise traditsioone. «See Mari oli esimest korda (minu nähtud Maridest) selline, kes ei ole ettevõetult tige, turtsakas, vaid kel on ka oma õigus ning suur valu ja kes neis õigustes ja püüdmistes solvatuna äratav meie sümpaatiaid,» kirjutati arvustuses.⁵⁰ Lavastaja kavatsus ja näitleja looming oli saali jõudnud.

Selliste lahenduste puhul sai olulise kaalu kõigis kolmes peaosalises hargnev psühholoogiline konflikt. Tiina vabadusearmastus ja püüe teisi mõista ning iseennast valitseda, Mari armastus Marguse vastu ja Tiina suhtes iseenda ebaõigluse tunnetamine, Marguse tahe koos Tiinaga minna ja olukorra lootusetuse tajumine.

Lavastuses oli veel muudki hästi kordaläinut. Kõigepealt A. Tamme vanaema ja A. Suuroru kubjas. Samuti tugevad osatäitmised tihedas ja ühtlases ansambelis olid L. Lasneri teine Mari ning J. Kaljoia ja L. Tui Tammaru rahva paar.

J. Sütiste töö ei piirdunud kirjandusliku materjali ettevalmistamisega. L. Kalmet nimetab teda koguni «veel üheks osaliseks» lavastuses, kellel oli suur kaal üldises kordaminekus. J. Sütiste viibis sageli proovidel — kord rõdult alla vaadates, kord saalihämaruses istet võttes, kord ukse juures seisatades. Kui ta näitlejate tõlgitsusega nõustus, siis ta vaid muheles ja läks ära. Kui ta aga leidis, et midagi on tarvis parandada, siis ei läbenud ta oodata isegi stseeni lõppu, vaid ruttas lavale ja hüüdis vahele: «Oodake, ma räägin kohe ära!»⁵¹

«Estonia» lavastuses jäi «Libahunt» põhiliselt varasemate tõlgitsuste raamesse. Kogu raskuspunkt koondus siin Tiina kui teistest oma loomuselt erineva inimese isikudraamale. «Ta on julge ja vaba, kirglik armastuses ja võitluses õigluse eest. Ta on eelarvamiste-vaba looduslaps, kes armastab siiralt orjaperekonda kuuluvat Margust. Sellest tekib konflikt. Tiina põrkab kokku orjaaegse ümbrusega, mida esitab eelkõige ebausju ja orjavaimu küüsis vaevlev Tammaru perekond,» kommenteeritakse lavastust kavalehel.⁵² ««Estonia» lavastuses Kitzbergi «Libahunt» on armastusedraama, mida saadab tagaplaanil olev ebausuleitmotiiv,» iseloomustatakse lavastust kriitikas kokkuvõtlikult.⁵³ Sellise kontseptsiooni kohaselt antuna oli lavastuses üsnagi väljapaistvat näitlejatööd. Eelkõige tuleb seda märkida Marje Parika Tiina (eriti teises vaatuses), samuti Teet Koppele Marguse, Betti Kuuskemaa vanaema ja Ants Lauteri Tammaru peremehe kohta.⁵⁴

Sellisele traditsioonilisele tõlgitsusele püüdis vastu vaielda ka «Vanemuise» lavastus (lavastaja K. Ird). Esietenduse puhul avaldatud eelteates kirjutati: «Libahundi» tegevus toimub miljöös, mis on täis sünget ebausku, rangeid perekondlikke traditsioone ja tuma orjamise ja sõnakuulmise vaimu (minu sõrendus — K. K.). Sinna astub tütarlaps, kes varases nooruses on maitsnud veel vaba elu laanes ja kelles hiljemgi säilib enam vabadusearmastust (minu sõrendus — K. K.) ning uhkust kui inimestes ta ümber. Temaga ei koduneta täiesti, teda umbusaldatakse südamepõhjas, halvad kuuldused tema kohta leiavad sageli uskumist ja viivad traagilise konfliktini ümbruskonnaga.»⁵⁵ Tähelepanu vääriv on siir «orjamise ja sõnakuulmise vaimu» ja «vabadusearmastuse» vastandamine, milles tuleb näha esimesi katseid tõlgitseda «Libahundi» kahe ellusuhtumise tragöödiانا. Kahjuks ei suutnud lavastaja kõiki oma kavatsusi õnnestunult lahendada, mistõttu «Vanemuise» lavastus jäi kahe eelmise, tugeva näitlejakoosseisuga «Libahundi» varju. «Libahunt» pidi dekaadil esindama eesti klassikat, kuid tema kõrvale oli tarvis ka kaasaegset näidendit. Seda aga käepärast ei olnud. Niisamuti taheti uut kaasa viia muusikalavastuste osas. Mõistagi oli uue repertuaari saamine seotud suurte raskus-

⁵⁰ Ar A, «Libahunt». «Rahva Hääle» 2. apr. 1941.

⁵¹ L. Kalmeti suusõnalisil andmeil 27. juulist 1963.

⁵² «Estonia» teatris etendunud «Libahundi» kavaleht (1941).

⁵³ R., «Libahundi» kaks lavastust. «Sirp ja Vasar» 5. apr. 1941.

⁵⁴ Vt. V. Mettus, «Libahunt» «Estonias». «Kommunist» 6. apr. 1941; H. Parrest, «Libahunt» «Estonias». «Tartu Kommunist» 8. apr. 1941.

⁵⁵ Täna «Vanemuises» «Libahundi» esietendus. «Tartu Kommunist» 17. apr. 1941.

tega. «Nii kannatamatult kui me, ka ootaksime uusi, sotsialistlikust elutundest haaratud teoseid. Nõukogude Eesti kirjanikelt, heliloojailt ja kujutavalt kunstnikelt, oleme ometi valmis nende viibimist vabandama. Teame, et paljud loovad kunstnikud ja kirjanikud on rakendunud pingeliselt tööle sotsialistliku ülesehitustöö mitmesugustel aladel, mis neile ei jäta aega loominguliseks tegevuseks. Teame ka, et paljudel võtab aega ideoloogiline ümberorienteerumine, oma kunstilise «mina» leidmine põhjalikult muutunud olukorras. Aga ennekõike teame, et kunstiküpseid teoseid ei saa luua üle öö,» märkis Paul Rummo,⁵⁶ kes oli oma luuletajasulepea kõrvale pannud ja löi käed eesti teatri tööle külge «Estonia» direktorina.

Et sellest kitsaskohast üle saada, kuulutati välja mitmed ideekavandite võistlused ja anti loomingulisi tellimusi mitmetele, eesti tuntud kirjanikele. Ole kahekümne autori esitas ideekavandeid uute, draamateoste kirjutamiseks. Neist oli paremate väljavalitute hulgas Mart Raua «Noorem vend». Tellimuse korras valmisid draamateostest A. Jakobsoni «Tee viib märke», E. Tammlaane «Sitsiprintsess», A. Antsoni «Võitjate armee», A. Kivikase «Pööripäev», H. Raudsepa «Uutel radadel» ja A. Mälgu «Päiale tormi». Ooperi- ja balletilibretode ideekavanditest valiti parimatena välja A. Üksipi ooperilibreto «Libahunt», mille muusika kirjutamiseks anti tellimus A. Vedrole, ja G. Neggo — A. Särevi balletilibreto «Hundimõrsja». Ooperilibretosid kirjutasiid veel J. Sütiste («Pühajärv») ja M. Under («Kuldnaaine»). «Pühajärvele» muusika kirjutamiseks lepidi kokku Ed. Tubinaga, A. Särevi balletilibretole «Kalevipoeg» hakkas muusikat kirjutama Eugen Kapp. Ed. Oja asus ümber töötama oma ooperit «Lunastatud vanne», mis oli valminud kodanliku korra lõpupäevil.

Kuigi suurem osa neist alustatud töödest ei jõudnud lavaküpseks saada, annavad nad kõik tunnistust vilkast tööhoost. Kirjutasid eelkõige need kirjanikud, kes juba oma varasema tegevusega olid töörahvale lähedal seisnud (A. Jakobson, J. Ruven, E. Tammlaan, A. Antson, M. Raud, J. Sütiste). Kuid mitte üksnes need. Kirjutasid ka need, kelle hilisem tee viis hoopiski kaugemale nõukogude korrast. Sest stiimul näidendite ja nende ideekavandite kirjutamiseks oli olemas juba selles, et üleöö oli muutunud kirjanike olukord: oli lõpp tulnud peost suhu elamisele ja saabunud aeg, mil nende poole pöördui loominguliste tellimustega.

Muusikalistest teostest valmis kevadeks balleti «Kalevipoeg» esialgne variant, ühtlasi määrati juba tulevase balleti lavastaja, kelleks sai R. Olbrei.

Esimene nõukogude hooaeg ei toonud elavat ning viljakat tegevust mitte üksnes eesti suuremates teatritesse, vaid avas uued perspektiivid ka seni väga piiratud tingimustes töötanud perifeeriateatritele. Nii näiteks kirjeldatakse Narva teatris toimunud muutusi järgmiselt: «Teatri siseelus on Narvas nõukogude korra kehtimapanekuga sündinud põhjalik muutus. Kui varemalt töötas teatris vaid mõni üksik palgaline jõud, siis käesoleval hooajal kuulub teatri palgalisse koosseisu juba 65 inimest, nende hulgas 18-liikmeline orkester.»⁵⁷ Analoogilised muutused toimusid ka teistes perifeeriateatrites. Sellega on seletatav, et teatrid võisid asuda suuremate ning vastutusrikkamate ülesannete lahendamisele. Neist silmapaistvamad olid D. Furmanov — S. Lunini «Tšapajevi» lavastus (lavastaja E. Tinn) Viljandi «Ugalas» ja K. Trenjovi «Ljubov Jarovaja» (lavastaja E. Lemmiste) Pärnu «Endlas». Aastatepikkuse soovi teostamiseks oli poolkutselise teatri asutamine Rakveres, mis avati 1940. aasta sügisel A. H. Tammsaare «Põrgupõhja uue Vanapagana» lavastusega (lavastaja J. Talpsepp).

Lisaks erakordselt loomingutihedale tööle, leidsid 1940/41. a. hooajal aset veel mitmed olulised algatused-ümberkorraldused. Sündmuseks oli kõigepealt uue teatri tööleasumine Tallinnas. Sellena saabus siia Punalipulise Balti Mere Laevastiku Teatri tugevatasemeline trupp, kellel oli seljataga juba kümneaastane tegevus. Tööle asuti A. Pergamendi kunstilisel juhtimisel. Ümberkorraldused toimusid ka Tallin-

⁵⁶ Paul Rummo, Kunstiliste lootuste aasta. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 2, lk. 53.

⁵⁷ Ed. Kulp, Narva töölisteatri esimene hooaeg. «Narva Tööline» 29. mail 1941.

nas alates 1938. aastast töötavas teatrikoolis, mis jätkas nüüdsest peale tegevust Riikliku Lavakunstikooli nime all ja mille õppeprogrammid ühtlustati vanemates liiduvabariikides töötavate teatrikoolide omadega.⁵⁸ 1941. aasta kevadel andis Lavakunstikool esimese lennu — kaksikümne noort näitlejat, kelle hulgas leiame I. Tamuri, V. Panso, L. Aru ja K. Toomi. Samal kevadel sai teoks «veel üks kauaoodatud kultuurihuvilisi ülesandeid — ENSV valitsuse poolt kinnitati ja määrati krediitid Muusika- ja Teatrimuuseumi asutamiseks».⁵⁹ Niisamuti muutus kevadhooajal aktuaalseks noorsooteatri asutamise kavatsus. Selle tulevaseks kunstiliseks juhiks nimetati Meta Luts, kes saadeti sellekohaste kogemuste saamiseks Moskvasse tutvuma sealsete noorsooteatrite tööga. Teatri tegeliku rajamiseni sel hooajal siiski ei jõutud.

Nagu juba neist nappidest ridadestki nähtub, oli 1940/41. a. hooaeg murranguline, sündmuse- ja ka kordaminekuterohke. Rambivalgusesse tulevad uued autorid ja uued inimesed. Saali astub uus teatrikoolilastaja. Külalastatavus kasvab, eriti «Vanemuises». Meenutades nüüd aastakümnete järel tookordset tööd «Vanemuises», märgib K. Ird: «Kõige tähtsam oli see, et teatrikoolilastajad võtsid uue repertuaari vastu väga tormiliselt. Nii läks Korneitsuki «Laevastiku hukk» nii palju kordi täismajadele, et takistas uute lavastuste väljatulekut. Esmakordselt kogu «Vanemuise» ajaloos kestel tekkis 1940. aastal olukord, kus esietendustele olid kõik piletid mitu päeva enne etendust müüdnud. — Suur osa sellest publikust tuli teatrisse esmakordselt. Need olid eelkõige töölised, kelle «vana» «Vanemuise» vastu oli umbusk olnud juba ajast, kui Jaan Tõnisson... «Vanemuise» hoone ehitamist organiseeris. Nüüd aga oli... «Vanemuise» korraga muutunud tõesti rahva omaks.»⁶⁰

Kuid ka senine kodanlik ja väikekodanlik publik jätkas teatris käimist, valides olemasolevast repertuaarist talle vastuvõetavama osa. Vastuolu uue repertuaari ja senise teatrikoolilastaja vahel leevendas seegi, et näitlejad, keda käidi vaatamas, keda imetleti ja armastati, olid põhiliselt samaks jäänud. Uus, töölisringkondadest pärinev publik tuli aga juurde peamiselt kahel asjaolul: esiteks huvist uue repertuaari vastu ja teiseks — teatripiletid olid muutunud kodanliku teatri piletihindadega võrreldes tunduvalt odavamaks.

Kuid näitleja ise, millise arengu jõudis ta läbi teha hooaja lõpuks?

Teatri ideoloogilist kasvatustööd raskendas eesti näitlejaskonna senine üldine hoiak seista poliitikast ja ühiskondlikust mõtlemisest võimalikult eemal. Kodanlikust apoliitilisest näitlejast oli tarvis kujuneda, saada nõukogude kodanikuks ja lavakunstnikuks. See oli põhitingimuseks, eelduseks sotsialistliku realismi meetodi omandamisele ja rakendamisele. Kas selleni jõuti? Kindlasti mitte. Kuid kui asetada küsimus teisiti ja tunda huvi selle vastu, kas midagi muutus eesti näitlejate tõlgitsustes ja lavastajatöös, siis tuleks vastata: jah, muutus.

«Näitlejate mängus üksikult võetult oleks raske midagi uut leida, kuid kogu lavastuses küll,» kinnitab N. Andresen, kellele teatritöö ja selle jälgimine oli südamelähedane niihästi tolleaegse hariduse rahvakomissarina kui ka suure teatrisõbrana. Meenutades tookordseid lavastusi, rõhutab N. Andresen, et nendes hakati alla kriipsutama klassivastuolude momente, võitlust uue ja vana vahel. Ilmnes püüe anda lavastustele selge ideeline selgroog.⁶¹

Niihästi «Vassa Zelesnovas» kui ka «Eugénie Grandet's», «Põrgupõhja uues Vanapaganas» ja «Lauritsas», klassikas ja kaasaegses näidendis hakati otsima kogu lavastust kandvat ideed. Psühholoogilise liini kõrval hakati hoolikamalt ning mõtlikumalt jälgima sotsiaalseid suhteid. See viis sotsiaalsete konfliktide teravnemisele, lava-

⁵⁸ Leo Kalmel, Teatrite kunstiliste kaadrite ettevalmistuse uued perspektiivid. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 1, lk. 45.

⁵⁹ Rasmus Kangro-Pool, Teatrimuuseumi teostumisest. «Teater ja Muusika» 1941, nr. 6, lk. 242.

⁶⁰ K. Ird, Esimene nõukogude aasta eesti teatris. «Edasi» 24. juulil 1960.

⁶¹ Vestlus N. Andreseniga 19. juunil 1963.

kujude tihedamale seostamisele konkreetse keskkonnaga. Selles oli kindlasti uut, esimesi samme uue elumõistmise ja ka uue lavalise tõlgituse seisukohalt.

Selles sotsiaalse tõe poole püüdmises esines paratamatult viltuminekuid. Tihtipeale polnud kõik see, mida näitlejad laval mängisid, läbi tunnetatud. «Seesama noorus-tuhin, millega alustati otsinguid uue ehitamiseks, tõi paratamatult kaasa niisuguse rumaluse nagu vulgariseerimine. Kuid see kõik kuulus revolutsiooni noorusliku agaruuse juurde,» meenutab-tunnistab tänane K. Ird.⁶²

Selle noorusliku agaruuse kõige suuremate pattude hulka kuulub Püve Peetrist piitsaplaksutava kulaku tegemine, mille kurvaks tagajärjeks oli, et «Püve talus» järgnevaiks aastakümneiks üldse eesti lavalt kadus, sest sellisena kaotas näidend igasuguse mõtte.

Tartus puhkes ooperi «Madame Butterfly» «Vanemuises» lavaletoomise puhul vaidlus, mille algatas «Tartu Kommunisti» toimetus, kes teatritele tegi etteheiteid ideoloogiliselt väära teose repertuaari võtmise pärast. Leiti, et «ooperi «Madame Butterfly» lavastuses «Vanemuise» laval näeme eksootikat, meeoleutsemist, ilutsemist. Asja tõelik sisu — valge ohvitseri jõhker käitumine, klassivahekord, ei tõuse küllaldase selgusega esile.»⁶³ Taolisi vaidlusi toimus teisigi. Et agaras vaidlemises alati asjalikku hinnangut kätte ei saadud, oli mõistetav ja paratamatu.

Sellisena jõudis eesti teater 1941. aasta piduelevasse kevadesse, kus dekaadi ettevalmistused olid täies hoos.

21.—22. juunil pidid Tallinnas toimuma suured rahvapidustused parimate isetegevuslike kollektiivide ja üksikesinejate osavõtul kogu vabariigist. Rahvalaulikud ja rahvapillimehed, tantsurühmad ja koorid seadsid Tallinna tulema. Tartus toimus 21. juunil «Vanemuise» vabaõhuetenduse «Pühajärve sõda» peaproov.

Järgmisel varahommikul algas sõda.

Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut

Saabus toimetusse
13. X 1966

К. КАСК

ПЕРВЫЙ СЕЗОН ЭСТОНСКОГО СОВЕТСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА (1940/41)

Резюме

Весной 1940 года эстонский буржуазный театр закончил свое существование. Осенью коллективы театров собрались уже как члены единой семьи советского театра, так как 21 июля 1940 года Эстония стала Советской республикой, что привело к перелому как в политической, так и в культурной жизни.

Новое вторгалось в жизнь эстонского театра бурно. Прежде всего изменилось его экономическое положение: Постановлением Совета Народных Комиссаров Эстонской ССР от 12 октября эстонские театры были национализированы, значительно выросла государственная дотация. Это позволило увеличить состав трупп, повысить зарплату актерам, больше средств ассигновать на постановки.

Из репертуара было исключено все малоценное, и сезон прошел на высоком художественном уровне. На эстонской сцене впервые была показана революционная классика: «Васса Железнова» и «Мать» М. Горького, «Разлом» Б. Лавреница, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Чапаев» Д. Фурманова и С. Лунина, «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Всего в новом сезоне было сыграно столько же советских пьес, сколько за все существование театра в буржуазной Эстонии.

Переломной была и новая страница в литературе, посвященной театру. Началось знакомство с театральной жизнью других советских республик и ее проблемами.

⁶² K. Ird, Esimene nõukogude aasta eesti teatris. «Edasi» 24. juulil 1960.

⁶³ Vaidluskoosolek teatriküsimuste üle. «Tartu Kommunist» 9. märtsil 1941.

Впервые эстонский читатель узнал о сценическом искусстве армянского, азербайджанского, казахского, грузинского и других народов.

Новое принесли в театр и товарищи, которые читали здесь лекции по марксизму-ленинизму, диалектическому и историческому материализму, о методе социалистического реализма.

Однако этого большого перелома было еще недостаточно для рождения эстонского советского театра. Нужен был перелом прежде всего в самих работниках театра, актерах и режиссерах, основанный на их единении с новым. Ведь эстонский советский театр приходилось создавать с теми, кто пришел из буржуазного театра и в большинстве своем имел буржуазное мировоззрение. А это значит, что многим предстояла мировоззренческая перековка, которой в первом сезоне было лишь положено начало. Резкий поворот в экономическом и организационном положении и репертуаре пришел в противоречие с идеологическим перерождением, требовавшим большего времени. Это было характерное для молодого эстонского театра противоречие, постоянно требующее разрешения.

Но у эстонского театра были и предпосылки, способствовавшие его превращению в советский театр и ускорявшие этот процесс. Во-первых, наглядный пример — театры старших советских республик, в работе которых нашел применение и утверждение метод социалистического реализма. Во-вторых, в распоряжении театра была уже созданная советская драматургия, которая сделала возможным перелом в репертуаре и приобретение актерами советского отношения к жизни. В-третьих, эстонские театральные деятели могли пользоваться марксистской театроведческой литературой, которая помогала разрешению теоретических проблем сценического искусства.

Первый сезон эстонского советского театра богат событиями и удачами. Театр «Ванемуйне», во главе которого именно тогда стал К. Ирда, первым показал героев Октябрьской революции (А. Корнейчук, «Гибель эскадры»). Это была как бы программная постановка сезона. К. Ирда в то время был первым коммунистом-постановщиком в нашем театре. Десятки лет влачивший жалкое существование «Ванемуйне» стал под руководством К. Ирда опять молодым и жизнеспособным театром. Состав труппы пополнился актерами Тартуского Рабочего театра, закрытого буржуазным правительством осенью 1939 года. Из творческих удач и поисков «Ванемуйне» следует отметить «Мещан» М. Горького, «Гартюфа» Мольера и «Нового Нечистого из Пыргупыхья» А. Таммсааре. В «Ванемуйне» была поставлена и первая эстонская советская драма — пьеса М. Рауда «Меч в воротах», в которой на эстонскую сцену впервые пришли коммунисты-революционеры. По трактовке материала пьеса была новой, так как действие ее происходило в стенах буржуазной тюрьмы, но событием в театральной жизни она не стала из-за своего художественного несовершенства.

Три крупнейших эстонских театра, находившихся в Таллине, — «Эстония», Таллинский Рабочий театр и Эстонский Драматический театр — продолжали свою работу в основном в прежнем составе. Первый советский сезон каждый из них прожил по-своему, в зависимости от пройденного творческого пути и лица театра. В наиболее елочном положении оказался «Эстония» как бывший репрезентативный театр эстонской буржуазии. В период буржуазной власти здесь не было поставлено ни одной советской пьесы. Игнорировали даже М. Горького, пьеса которого «На дне» в начале века (1903 г.) принесла в «Эстонию» освежающий ветер. В новых условиях театр и обратился прежде всего к М. Горькому. Одна за другой были поставлены «Васса Железнова» и «Мать». Успех обеих постановок во многом зависел от главной героини, которую играла Лийна Рейман.

Театр «Эстония» в этом сезоне не смог еще найти своей темы. Он оставался прежде всего театром выдающихся актеров, чьи талант и мастерство придавали спектаклям блеск и очарование. По своему художественному уровню особенно выделялись два спектакля — «Узы» Э. Вильде и «Укрощение строптивой» В. Шекспира. К ним присоединяется и высокохудожественная постановка пьесы М. Паньоли «Топаз». Все три спектакля поставил А. Сярев.

Осенью Таллинский Рабочий театр и Эстонский Драматический театр были объединены под руководством одного директора. (Это объединение было кратковременным, вторую половину сезона театры работали уже раздельно). Директором стал бывший руководитель Рабочего театра Прийт Пылдроос.

Из трех драматических трупп Таллина Рабочий театр поставил наибольшее количество советских пьес. Событием в его жизни стала пьеса Б. Лавренева «Разлом» в постановке П. Пылдрооса. Кроме нее в репертуаре были пьесы «Таня» А. Арбузова, «Платон Кречет» А. Корнейчука и «Мой сын» Ш. Гергей и О. Литовского. Из других постановок выделялся «Слуга двух господ» К. Гольдони.

Эстонский Драматический театр считал постановку революционных пьес непостоянной для себя и после многих лет, как и «Эстония», обратился к М. Горькому. Пьеса «На дне», поставленная здесь, до сих пор остается одной из выдающихся работ нашего театра. О попытках расширить свой репертуар говорят такие спектакли

Драматического театра, как «Юнона и павлин» С. О'Кейси, «Воды для Канитог» Г. Тернера и «Евгения Гранде» О. де Бальзака.

Совершенно необычным было то, что три эстонских театра — «Эстония», «Ванемуйне» и Драматический театр — весной 1941 года примерно в одно и то же время осуществили постановку пьесы А. Кнцберга «Оборотень». Более того, эти постановки соревновались между собой. Необычной была и причина этого соревнования. Лучший спектакль должен был получить право участвовать осенью 1941 года в декаде искусства Эстонской ССР в Москве. Подготовка к этому большому празднику оживляла и без того насыщенный событиями сезон. Комиссия по подготовке декады признала лучшим «Оборотня» Драматического театра в постановке Л. Кальмета.

Первый советский сезон принес оживление не только в крупные эстонские театры, но открыл перспективы и для периферийных коллективов, до сих пор работавших в очень стесненных условиях. Увеличение трупп этих театров позволило им взять на себя решение больших и ответственных задач. Наиболее интересными были спектакли: «Чапаев» Д. Фурманова и С. Лунина в Вильяндиском театре «Угала» и «Любовь Яровая» К. Тренева в Пярнуском театре «Эндла».

Первый советский сезон дал эстонской сцене новых авторов и новых героев. Пришел в театральные залы и новый зритель. Посещаемость выросла прежде всего за счет рабочей публики. Она пришла в театр по двум основным причинам: во-первых, из интереса к новому репертуару и, во-вторых, театральные билеты стали значительно доступнее, чем в буржуазное время.

А сам актер, какую эволюцию проделал он к концу первого сезона? Каждый в отдельности — отнюдь не большую. Но в постановке в целом можно отметить изменения: появилось стремление придать спектаклю более ясный идейный стержень, чем прежде; подчеркнуть борьбу нового и старого; обострить социальные конфликты; теснее связать сценические образы с конкретной средой. С этим были связаны неизбежные трудности роста и ошибки. Кроме того, были случаи отклонений в сторону вульгаризации.

Весной 1941 года подготовка к декаде шла полным ходом. На 21—22 июня были намечены большие народные празднества, в которых предусматривалось участие лучших самодеятельных коллективов и солистов республики. В то же утро началась война.

*Институт истории
Академии наук Эстонской ССР*

Поступила в редакцию
13/X 1966

K. KASK

THE FIRST SEASON OF DRAMATIC PRODUCTIONS AT THE SOVIET ESTONIAN THEATRES (1940/41)

Summary

The work of the bourgeois Estonian theatres was concluded in the spring of 1940. In the autumn of 1940, the collectives of the Estonian theatres began working under new principles since on July 21, 1940 Estonia had become a Soviet republic, which event contributed to significant changes in both the political and cultural life of the country.

These changes manifested themselves in the activities of the Estonian theatre at once, and in a powerful manner. Above all, the economic situation became quite a different one: according to the decree of October 12, 1940, issued by the Council of People's Commissars of the Estonian SSR, the theatres were nationalized, and the subsidy granted by the state increased considerably. As a result, the casts grew in number, the wages of the actors were increased, and more money could be spent on the productions.

Everything that was of an inconsiderable artistic value was at once eliminated from the repertory of the theatres, and the plays during the first season of the Soviet Estonian theatres were all of a fine literary quality. The classics of the revolution were presented on the Estonian stage for the very first time: "Vassa Zheleznova" and "Mother" by M. Gorky, "Upheaval" by B. Lavrenyov, "Lyubov Yarovaya" by K. Trenyov, "The Wreck of the Squadron" by A. Korneichuk, "Chapayev" by D. Furmanov and S. Lunin, and "The Restless Age" by L. Rakhmanov. The number of the plays of Soviet authors performed during the first Soviet season equalled the total number of those staged in the bourgeois period.

The new stage marked a change in the literature concerning the theatre as well. The theatre life of different Soviet peoples and various problems of the theatre were introduced to the Estonian public for the very first time. The dramatic art of Armenia, Azerbaijan, Kazakhstan, Tajikistan, etc., was elucidated in different publications.

New problems were presented to the theatrical world of Estonia by different lecturers who made reports on Marxism-Leninism, dialectical and historical materialism and the method of socialist realism.

All of this, however, did not yet suffice for the birth of a Soviet Estonian dramatic art, which had to proceed from the actors and producers themselves, from their assimilation of the novel elements and their changing the whole former outlook on life. For here one had to start anew with the artists who had come from the bourgeois Estonian theatre and who were still greatly guided by their former principles. This meant that they had to undergo a total transformation, which could only begin during the first theatrical season. The abrupt break in the economic and organizational life of the theatre and the time-consuming ideological transformation were at odds with each other. This antagonism, typical of the young Soviet-Estonian theatre, had to be considered time and again.

But the Estonian theatre also had some favourable premises for an acceleration of the process of its development. Above all, there was the example set by the theatres of the other Soviet republics who had already considerable experience in the application of the method of socialist realism in the art of the theatre. Secondly, the theatre had at its disposal the whole of the Soviet dramaturgy, which enabled to get a new repertory mirroring the changes in the political life and thus helping the actors to acquire a new, Soviet outlook on life. And, thirdly, there was the relevant marxist literature helping the workers of the theatre to obtain clarity in the theoretical problems of the theatrical art.

The first season of the Soviet Estonian theatre was rich in successes and significant events. The "Vanemuine" in Tartu, which began working under the guidance of K. Ird, was the first theatre to show the heroes of the October Revolution on the stage, by producing "The Wreck of the Squadron" by A. Korneichuk. This play, so to speak, determined the character of the plays of the season. At that time, K. Ird was one of the few leading personalities of the Estonian theatre who had acquired the new principles since he was our first communist producer. The "Vanemuine", after years and years of miserable existence, turned into a vigorous and youthful theatre under his guidance. In the autumn of 1940, the cast of the "Vanemuine" was supplemented by actors of the Workers' Theatre of Tartu which had been liquidated in 1939 by the bourgeois authorities. The plays which achieved the greatest success during the period of searchings at the "Vanemuine" were "The Petty-Bourgeois" by M. Gorky, "Tartuffe" by Molière and "The New Old Satan of Põrgupõhja" by A. H. Tammsaare. The first Soviet drama written in Estonia, "The Sword on the Gate" by M. Raud, was also produced at this theatre. The chief characters in this drama were Estonian communists imprisoned by bourgeois authorities — an entirely new subject on our stage. In spite of the novelty, this play was not a success, owing to its insufficient artistic elaboration.

At that time, the three bigger Estonian theatres situated in Tallinn — the "Estonia", Workers' Theatre and Drama Theatre continued their work with their basic casts. According to their formerly developed character and individual searchings, each of them lived through the first Soviet season in its own manner. The "Estonia", the representative theatre of the bourgeois period, experienced the greatest difficulties. During its entire previous experience, it had never staged a Soviet play. Even "In the Abyss" by M. Gorky, which had been a success on its stage in 1903 and had introduced new nerve into our theatrical life, was eliminated from its repertory in the bourgeois state. Now, under Soviet conditions, the "Estonia" returned to M. Gorky once again. One after another, his "Vassa Zheleznova" and "Mother" were produced in the first season. In both the productions, the success was determined by the chief female role enacted by Liina Reiman, an actress of great talent and experience.

In that season, the "Estonia" was not yet able to build up a circle of themes of its own. It remained first and foremost a theatre of star-performers, whose brilliant acting contributed to the success of the production. Two plays of that season that deserve particular attention owing to their high artistic standards were "The Bond" by E. Vilde and the "Taming of the Shrew" by Shakespeare. The "Topaze" by M. Pagnol was the third achievement at the period mentioned. All the three of these plays were produced by A. Särev.

In the autumn of 1940, the Tallinn Workers' Theatre and the Estonian Drama Theatre were merged and began working under the guidance of one director. (This union was of a brief duration: in the second half of the season both the theatres

were already working separately.) Priit Põldroos, the former director of the Workers' Theatre, was appointed director of the joint theatres.

Of all the three drama theatres of Tallinn, the Workers' Theatre staged the greatest number of Soviet plays. The play "Upheaval" by B. Lavrenyov, produced by P. Põldroos, was a particular success. In addition, the repertory contained the following Soviet plays: "Tanya" by A. Arbuzov, "Platon Krechet" by A. Korneichuk, and "My Son" by Sh. Hergely and O. Litovsky. Of the other productions of that theatre, the "Servant of Two Masters" by C. Goldoni deserves special mention.

In the first Soviet season, the Estonian Drama Theatre considered the revolutionary drama to be above its abilities, as yet, and turned to M. Gorky's plays, just like the "Estonia". "In the Abyss" produced at that time at the Drama Theatre may be considered one of the finest achievements of the Estonian theatre altogether. Further, the Drama Theatre made attempts at extending its repertory by producing "Juno and the Peacock" by Sean O'Casey, "Water for Canitoga" by G. Turner and "Eugénie Grandet" by H. de Balzac.

An extraordinary phenomenon during the spring of 1941 was that all the three leading theatres — the "Estonia", "Vanemuine" and the Drama Theatre took up the "Werewolf" by A. Kitzberg. And, moreover, they competed in the production of this play, since the best of them was to receive a chance of showing it during the Festival of Estonian Art that was to be held in Moscow in the autumn of 1941. The preparations for this festival contributed to a further enlivenment of the activities of the Estonian theatres during that season. The committee on the festival performances gave the production of L. Kaimet at the Drama Theatre the highest appraisal.

The first Soviet season meant an enlivenment not only to the biggest theatres of Estonia, but it also opened up new vistas for the provincial theatres which had been working under very restricted circumstances up to then. An enlargement of their casts allowed now for accomplishing greater and more responsible tasks. The most outstanding productions of the smaller theatres were "Chapayev" by D. Furmanov — S. Lunin at the "Ugala" in Viljandi, and "Ljubov Yarovaya" by K. Trenyov at the "Endla" in Pärnu.

The first season of the Soviet period brought new authors and new people to Estonian theatres. The audience, too, was renovated, growing on the account of the working-people. The workers began to frequent theatres for two reasons: firstly, they were interested in the plays performed, and, secondly, the prices of the tickets were now considerably lower than during the bourgeois period.

But the actors themselves, of what changes and achievements could they boast by the end of the first Soviet season? As to changes in the performance of single actors, there was of course not very much to boast about. But in the productions as a whole, some transformations could be observed: there was a striving for greater clarity in the ideological content of the plays than before, an emphasis was laid on the struggle between the progressive and reactionary elements as well as on the social conflicts; further, the concrete environment was brought into closer contact with the characters of the play. Of course it could not be helped that all these transformations sometimes ended in a failure. As often as not, the good intentions of the actors could not be realised since they themselves were not entirely aware of contemporary reality. Likewise there occurred vulgarizations of the new ideas.

The preparations for the Festival of the Estonian theatre were in full swing in the late spring of 1941. On the 21st and 22nd of June both the professional and amateur theatres of the entire Republic were to meet in Tallinn for a series of performances, when the news of the outbreak of the war interrupted the activities of the Soviet theatre which had been so successfully started.