

NÕUKOGUDE TSENSUURI MEHHAANISMID, STRATEEGIAD JA TABUTEEMAD EESTI TEATRIIS

Anneli Saro

*Kas mõistab järeltulev sugu
uus kauge Mihkel Mut
et tema põlve ajalugu
on teinud Olaf Utt.¹
(Juhan Viiding)*

Kuna teater pidi Nõukogude Liidus olema eelkõige propaganda- ja haridusasutus, siis olid nii teatrite tegevus, repertuaar kui ka iga üksik lavastus allutatud kindlatele ideoloogilistele ja kunstilistele ettekirjutustele. Aja jooksul üha pikemaks kasvanud sõja- ja riigisaladuste loetelud – Nõukogude tsensuuri alustala – kunstide valdkonda palju ei puudutanud. Seega võib öelda, et teatriinimeste jaoks ei eksisteerinud ametlikku regulatsiooni selle kohta, mis teemasid või kuidas avalikult käsitleda ei või. Tsensuuri olemus väljendus nende jaoks eelkõige praktikas. Eksisteerisid vaid keelatud ja soovitatavate autorite ja teoste nimekirjad, mis mõjutasid repertuaaripoliitikat – 1950. aastate keskpaigani üsna tugevasti, hiljem järjest vähem.²

Tsensuuri uurimise teeb keerukaks asjaolu, et see oli suuresti suuline, st põhines telefonivestlustes või nelja silma all antud korraldustel, ning

Artikli valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus).

¹ Olaf-Knut Utt (1929–2016) tegutses 1950. aastail kirjandus- ja teatrikriitikuna, 1955–1961 oli Edasi toimetuse asejuht, 1961–1964 Sirbi ja Vasara toimetuse juht, 1964–1969 EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja asetäitja ning 1969–1983 selle juhataja, seejärel venekeelse ajakirja Tallinn toimetaja. Viidingu suuliselt levinud epigramm on parafraas Ralf Parve värssidest “Kas mõistab järeltulev sugu, / uus kauge seltsimees, / et meie põlve ajalugu / on meie värssides?”. Ralf Parve, *Avatud värav* (Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1958), 93.

² Liis Hion, *Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944–1953*, magistritöö, juhendaja Luule Epner (Tartu: Tartu Ülikool, 2002), 116.

vastavat dokumentatsiooni on ka süstemaatiliselt hävitatud.³ Käesolev artikkel põhinebki suures osas Nõukogude teatrisüsteemis tegutsenud inimeste mälestustel ja uurimustel ning püüab leitud empiirilise materjali süstematiseerida nelja ossa: 1) teatritsensuuri mehhanismid, 2) selle vormid ja strateegiad, 3) vastustrateegiad tsensuurile ning 4) tabuteemad. Kuigi püüdsin kaardistada kogu Teise maailmasõja järgset (1945⁴–1990) teatritsensuuri Eestis, leidsin empiirilisi allikaid eelkõige 1960. aastate teisest poolest kuni 1980. aastate teise pooleni. Ühelt poolt on see seotud nn tunnistajate vanusega: need, kes iseseisvas Eestis tsensuurist on rääkinud või kirjutanud, on kokku puutunud peamiselt nõukogude perioodi teise poole tsensuuriga. Teiselt poolt näitavad allpool kirjeldatud juhtumid, et Nõukogude kontrollisüsteem muutus sulajast alates vabamaks – või vähemalt ebamäärasemaks – ja teatriväljal tegutsejad julgemaks. Seepärast on sellest perioodist ka palju huvitavaid näiteid. Tsensuur hakkas vaikselt taanduma 1986. aastast alates, kuigi vastavad institutsioonid tegutsesid edasi.

Teatritsensuuri mehhanismid

Teatrite töö ideoloogilist korrektsust ja kunstilist küpsust kontrollis ametlikult Kultuuriministeeriumi juures tegutsev Kunstide Valitsus (1940–1975). 1940–1953 oli Kunstide Valitsus omaette valitsusasutus (Nõukogude asutuste struktuuris allus see otse Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogule); Eesti NSV Kultuuriministeeriumi osaks sai see viimase loomisel 1953. aastal, hakates kandma nime Kunstide Peavalitsus. Hiljem võttis Kunstide Valitsuse kohustused üle vastmoodustatud Teatrite Valitsus (1975–1990). Viimase vastutusalasse kuulusid vaid sõnateatrid, Estonia tegevust kontrollis muusikaosakond, Vanemuise kui mitmeliigilise teatri tegevust kontrollisid aga mõlemad. Kunstide/Teatrite Valitsust on juhtinud järgmised isikud: Johannes Semper⁵ (1941–1948), Kaarel Ird⁶ (1948–1949),

³ Vt nt Kaljo-Olev Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu: tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 1996), 11, 34–36, 49.

⁴ Üleliiduline teatrite repertuaari kinnitamise ja kontrolli süsteem hakkas ENSV-s toimima alates 1945. aastast. Rahvusarhiiv [edaspidi RA], ERA.R-1205.2.266, l. 18–20.

⁵ Johannes Semper (1892–1970) oli kirjanik ja kriitik (aastail 1913–1940 aktiivne teatrikriitik), 1928–1940 Tartu Ülikooli õppejõud ja 1930–1940 Loomingu toimetaja, 1940 haridusminister, 1946–1950 Kirjanike Liidu juhatuse esimees ja 1958–1966 aseesimees, 1940–1951 ja 1963–1970 ENSV Ülemnõukogu liige (*Eesti entsüklopeedia*, 8 (Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1995), 439–440).

⁶ Kaarel Ird (1909–1986) tegutses enne Teist Maailmasõda Pärnus ja Tartus kunstnik-dekoraatori, näitleja ja lavastajana, aastail 1940–1941, 1944–1948, 1949–1950, 1955–1986 oli

Ülo Taigro⁷ (1949–1950), Max Laosson⁸ (1950–1953), Lembit Rajala⁹ (1953–1956), Vambola Markus¹⁰ (1957–1977), Jaak Allik¹¹ (1977–1981), Aarne Vahtra¹² (1981–1982), Märt Kubo¹³ (1983–86) ja Jüri Trei¹⁴ (1986–1990). Kultuuriministeeriumi alluvuses oleva institutsioonina allus Kunstide/Teatrite Valitsuse juhtaja tegevus aastast 1953 otseselt kultuuriministrile. Aastail 1945–1948 esitasid teatrid repertuaariplaani poolaasta kaupa Kunstide Valitsusele, kust see suunati edasi Eesti Kommunistliku (bolševike) Partei Keskkomitee büroole ja sealt edasi Moskvasse Kunstide Komiteesse. 1948. aastast esitati repertuaariplaani juba aasta kaupa ning Moskvasse saadeti vaid info vabariikliku alluvusega teatrite kohta, kohaliku alluvusega teatrite repertuaari kinnitas kohalike omavalitsuste kultuuriosakond.¹⁵ Suures plaanis kehtis see süsteem

Vanemuises peanäitejuht (*Eesti teatri biograafiline leksikon [edaspidi ETBL]* (Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, Eesti Teatriliit, 2000), 133–134.

⁷ Ülo Taigro (1913–1995) teenis 1941–1944 Balti laevastiku vastuluure osakonnas, aastail 1944–1945 oli EK(b)P Keskkomitee Sõjaosakonna instruktor ja 1948–1949 Keskkomitee sekretäri abi. 1953–1959 oli ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi teadusala ase-direktor, 1960–1980 töötas õppejõuna Tallinna Polütehnilise Instituudi NLPK ajaloo kateedris, viimased kümme aastat professorina (Ülo Taigro, *Archives Portal Europe* <<https://www.archivesportaleurope.net/ead-display/-/ead/pl/aicode/EE-RA/type/fa/id/ERA.R-2266/search/o/%C3%9Clo+Taigro>> (13.04.2019)).

⁸ Max Laosson (1904–1992) töötas aastail 1940–1949 juhtivail ametikohtadel ajakirjanduses (sh Rahva Hääle toimetajana), hiljem vabakutseline ja kirjastustöötaja (*Eesti Entsüklopeedia*, 5 (Tallinn: Valgus, 1990), 404).

⁹ Lembit Rajala (1914–1956) oli aastail 1944–1947 ja 1951–1953 Estonia direktor ning samal ajal näitleja Estonias ja Draamateatris (*ETBL*, 535).

¹⁰ Vambola Markus (1922–1997) oli aastail 1949–1957 Vanemuise teatri direktor, 1977–1983 Draamateatri direktor ja 1983–1987 Teatri- ja Muusikamuuseumi teadusdirektor (*ETBL*, 373).

¹¹ Jaak Allik (1946) oli aastail 1981–1983 ajakirja Teater. Muusika. Kino peatoimetaja, 1983–1988 ja 1991–1995 Ugala teatri kunstiline juht, 1995–1999 kultuuriminister ning 2001–2003 Ugala teatrijuht (*ETBL*, 35).

¹² Aarne Vahtra (1940–2011) töötas aastail 1969–1975 Eesti Televisioonis ja 1975–1977 Noorsooteatri direktorina, seejärel Teatrite Valitsuses juhataja asetäitjana. 1982. aastal Prantsusmaal turismireisil olles palus seal poliitilist varjupaika, hiljem elas Kanadas. (Pille-Riin Purje, *Olla! 50 mälestust ja mälestuste mälestust* (Tallinn: Tallinna Linna-teater, 2015), 472; Jaak Allik, “Kihnu Jõnnist” “Savisaareni”: pool sajandit teatrivaatamist: kunagisi arvustusi ja tänaseid mõtisklusi (Tallinn: Vali Press OÜ, 2016), 111–113)

¹³ Märt Kubo (1944) töötas aastail 1970–1980 Tartu Ülikoolis ajaloo õppejõuna ja aspirandina, 1980–1983 Rahvamajanduse Juhtivate Töötajate ja Spetsialistide Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituudis õppejõuna, 1987–1988 kultuuriministri asetäitja ja 1992 kultuuriministrina. Kubo on olnud ka Noorsooteatri direktor (1990–1992) ja Teater. Muusika. Kino peatoimetaja (1993–1995) (*ETBL*, 258).

¹⁴ Jüri Trei (1948) töötas aastail 1973–1986 Estonia teatris lauljana ning 1971–1980 Eesti Televisioonis assistendi ja režissöörina, 1980–1993 Kultuuriministeeriumis osakon-najuhataja ja nõunikuna (*ETBL*, 721–722).

¹⁵ Hion, *Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944–1953*, 113, 119.

kuni nõukogude aja lõpuni, kuigi näiteks 1970. aastatel esitati repertuaari-plaane jälle kaks korda aastas.¹⁶

Nõukogude Liidus pidi igale esmaettekandele tulevale tekstile taotlema ka esitusloa ning selle üle otsustas Kirjanduse ja Kirjastusasjade Peavalitsus (Glavlit): välisautorite teoste kohta langetas otsuse Nõukogude Liidu Glavlit¹⁷ ning kohalikes keeltes kirjutatud teoste kohta vabariiklikud Glavliti asutused. Kui tekst oli juba kuskil Nõukogude Liidus lavakõlblikuks tunnistatud (tollases kõnepruugis nimetati seda “littimiseks”), siis uut luba see enam ei vajanud. Nii Kunstide/Teatrite Valitsuse kui ka Glavliti ametnikud, kes kartsid või ei suutnud kellegi keelamise või lubamise kohta ise otsust langetada, pöördusid nii mõnigi kord nõu küsimiseks kõrgemate instantside poole: Teatrite Valitsuse ametnikud pöördusid kõigepealt kultuuriministri poole ja lõpuks pöördusid mõlema asutuse ametnikud EKP Keskkomitee kultuurikomisjoni (ase)esimehe või ideoloogiasekretäri poole.¹⁸

Kolmandaks nn tsenseerivaks organiks olid teatrite juures tegutsenud kunstinõukogud, kes tegelesid repertuaari kujundamise ja uuslavastuste vastuvõtmisega. Kunstinõukokku kuulusid tavaliselt ühelt poolt teatri juhtkond (direktor, peanäitejuht, kirjandusala juhataja) ning näitlejate ja teatri erinevate osakondade esindajad, teiselt poolt Kunstide/Teatrite Valitsuse ja väljaspool Tallinna ka linna parteiorganisatsiooni esindajad. Lisaks neile kuulusid sinna veel mõned teatri poolt kutsutud avaliku elu tegelased, nagu näiteks ajakirjanduse või tööraha esindaja. Kunstinõukogu liikmete hulgas oli alati ka parteilasi, näiteks teatri partorg. Ametlikult oli kunstinõukogu esimees teatri direktor, kuid otsustav sõna lavastuse vastuvõtmisel jäi öelda Kultuuriministeeriumi esindajale Kunstide/Teatrite Valitsusest.

Viimase sõna ütlesid siiski EKP KK kultuuriosakonna funktsionärid, kes külastasid kõiki kontrollitendusi ja mõnikord ka reatendusi, kuid selle institutsiooni mõju teatritöö suunamisel ja kontrollimisel pidid nii teatri juhtkond kui ka Kultuuriministeerium hoidma saladuses,¹⁹ nagu tuli maha

¹⁶ Jaak Viller, *Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel*, magistritöö, juhendaja Luule Epner (Tartu: Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, 2004), 20.

¹⁷ Väliskirjanduse tõlkeid ei tsenseeritud Nõukogude Liidus alates 1950. aastate keskpaigast, kuid otsustamismehhanism, milliseid teoseid tõlkida, oli keeruline. Vt Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 262.

¹⁸ Jaak Allik, “Kihnu Jõnnist” “Savisaareni”: pool sajandit teatrivaatamist: kunagisi arvustusi ja tänaseid mõtisklusi, 46; “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatriliidus, *Teatrielu 2011* (Tallinn: Eesti Teatriliiit), 233–234.

¹⁹ Viller, *Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel*.

salata ka Glavliti olemasolu.²⁰ Kultuuriosakonna juhataja või juhataja asetäitja polnud siiski viimased tsensuuriga tegelevad instantsid, sest pidid silmas pidama keskkomitee ideoloogiasekretäri ja äärmuslikel juhtudel ka esimese sekretäri arvamust. Alaline oht ja hirm, et keegi kaebab teatrite või tsensuuriorganite peale julgeolekukomiteesse või Moskvasse, varjutas nii Kunstide/Teatrite Valitsuse kui ka keskkomitee kultuuriosakonna tööd. Sealjuures tuleks silmas pidada, et kõigi eelnimetatud institutsioonide, sh teatriinimeste enda ridades pidi alati olema ka kindel hulk kommunistliku partei liikmeid. Teatrites tegutsesid partei algorganisatsioonid ning nende liikmetel, eriti aga sekretäridel, oli üsna suur mõju mitmesuguste teatritegevust või olmeküsimusi puudutavate otsuste tegemisel.²¹ Kokkuvõttes võib öelda, et kuigi salajasse tsensuurisüsteemi struktuurselt otsest mitte kuuluv, kuid oma võrgustiku kaudu siiski kõige mõjuvõimsam tsensuurimehhanism Nõukogude Eestis oli EKP Keskkomitee.

Kaks kohta igal etendusel olid broneeritud ka Glavliti ja NSVL-i Riikliku Julgeoleku Komitee (KGB) töötajatele ning neid pileteid polnud trükitud isegi piletiraamatutesse.²² Glavliti töötaja ülesanne oli kontrollida litud tekstist kinnipidamist ning julgeolekutöötaja jälgis peamiselt publiku reaktsioone: naeru, pingestatud vaikimist, aplause jne. Varjatud tsensuurimehhanismiks olidki KGB nähtavad ja “nähtamatud” töötajad ja kaastöötajad ning ka nn tavalised teatrikülastajad, kes ajalehtede ja ajakirjade toimetustesse kaebekirju saatsid. Toimetused olid kohustatud kaebekirjadest informeerima Kunstide/Teatrite Valitsust.²³ Tsensuuriinstitutsioonide ja -agentide tihe võrgustik muutis Nõukogude tsensuuriaparatuuri peaaegu totaalseks või permanentseks, nagu defineerib Kaljo-Olev Veskimägi.²⁴ Komplitseeritud kontrollisüsteem soodustas ka kunstnike enesetsensuuri, aga sellest lähemalt allpool.

²⁰ Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 51; “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatriliidus”, 234–235.

²¹ Vt nt Viller, *Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel*, 17–18; Ants Järv, “ETBL – mõned tähelepanekud”, *Teater. Muusika. Kino*, 12 (2000), 32.

²² RA, ERA.R-17.2.202.156: ENSV Kultuuriministeriumi käskkiri nr 191. 31. mai 1990; Jaak Viller, “Teatrisüsteem Nõukogude Eestis”, *Eesti sõnateater 1965–1985, I: teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused: lavastajaportreed, peatoim Piret Kruuspere* (Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2015), 63–64.

²³ Hion, *Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944–1953*, 121.

²⁴ Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 9.

Teatritsensuuri vormid ja strateegiad

Tsensuuri võib jagada vormiliselt eel- ja järeltsensuuriks ning selle strateegiad otsesteks ja kaudseteks. Tsensuuri-institutsioonid tegelesid peamiselt eeltsensuuriga teksti või lavastuse tasandil enne esietendust. Kui tekst oli Kultuuriministeeriumist ja Glavlitist esitusloa saanud, siis pärast seda juhtus väga harva, et terve lavastus keelati enne esietendust ära. Sel juhul võis teater ähvardada Kunstide Valitsust finantsplaani täitmata jätmisega, mis tähendanuks pahandusi ametnikele.²⁵ Enamasti soovitati siiski lihtsalt mõni stseen, misanstseen, kujund või repliik välja jätta. Jaak Allik mäletab, et Teatrite Valitsuse juhatajana ei lubanud ta repertuaari võtta Heino Kiige “Tondiõomaja”²⁶ ja “Infrakolhoosi” ning mitte ainult nende kolhoosikriitika tõttu, vaid seepärast, et “Infrakolhoos” oli ka kunstiliselt nõrkega väärinud lavaletoomisega ootuspäraselt kaasnevat ideoloogilist võitlust. Järeltsensuuri näitena soovitas ta paaril juhul kunstinõukogus teatril endal lavastus repertuaarist maha võtta, sest pidas seda kunstiliselt ebaõnnestunuks.²⁷ Tänapäevases vaatepunktist lähtudes võiks neid nimetada postmodernistlikeks katsetusteks.

Järeltsensuur pärast esietendust oli vajalik vigade paranduseks, kui muutus teatriväline poliitiline kliima (sobib hästi külma sõja metafooriga), keegi tsensuritest oli olnud liiga hooletu, leebe või kaval või kui näitlejad või vaatajad hakkasid lavastuse implitsiitset tähendusi võimendama (allpool on näited kõigi kolme tüüpjuhtumi kohta). Kui suurem osa eeltsensuurist oli otsene ja selleks olid teatritele kehtestatud kindlad protseduurireeglid (repertuaari kinnitamine, tekstide ligitamine, lavastuse vastuvõtmine kunstinõukogus), siis järeltsensuur oli suuresti kaudne, kuigi mitte alati. Näiteks otsene järeltsensuur seisnes lavastuse ärakeelamises, kaudne järeltsensuur aga lavastuse nn suretamises harvade mängukordade abil või lavastaja survetamises lavastuse muutmiseks. Kaudsele tsensuurile oli omane ebamäärasus või ambivalentsus, mida soodustas ka telefoni- või neljasilma-vestluse kasutamine. Jaak Viller järeldeb arhiividokumentide põhjal, et enamasti anti Glavliti luba ilmselt suusõnaliselt, sest ministeeriumi taotlustel on tavaliselt vaid esitusloa number.²⁸ Teatrite Valitsuse või Glavliti

²⁵ Hion, *Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944–1953*, 122.

²⁶ “Tondiõomaja” oli siis ilmunud juba romaanina aastal 1970. Teose probleemidest tsensuuriga vt Endel Priidel, *Vägikaikavedu, ehk, Vaim ja Võim: 1940–1990* (Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2010), 314–323.

²⁷ “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatri-liidus”, 246–247.

²⁸ Viller, “Teatrisüsteem Nõukogude Eestis”, 64.

üheks strateegiliseks eesmärgiks oli mõnikord paradoksaalselt kunstnike kaitse kõrgemate võimuorganite karistusmeetmete eest, seega omandas tsensuur justkui positiivse kollegiaalse varjundi.

Hea näide, kuidas teatrivalise poliitilise kliima muutumine kutsus esile eel- ja järeltsensuuri korruga, on juhtum Ameerika näitekirjaniku Arthur Milleriga. Tema näidendid olid Eesti teatrites küllaltki populaarsed oma kapitalismikriitika tõttu.²⁹ PEN-klubi³⁰ presidendina (1965–1969) avaldas ta toetust kommunistlike riikide dissidentidest kirjanikele ja nõudis nende vabastamist, mille tulemusena keelati 1971. aastal tema teoste esitamine ja levitamine Nõukogude Liidus mitmeks aastaks. Noorsooteatris võeti sellepärast repertuaarist maha Mikk Mikiveri lavastus “Proovireisija surm” (esietendus 5. novembril 1970), kus Heino Mandri tegi oma elu ühe tipprolli ja mis püsis repertuaaris vähem kui ühe hooaja. Vastustrategiana tsensuurile mängiti 1973. aastal lavastust veel üks kord Heino Mandri juubeliõhtuna, kuid afišilt puudusid nii näidendi autori nimi kui ka pealkiri, mainiti ainult rolli: “juubilar Willy Lomani osas”.³¹ Lavastuse lühikese eluea põhjuseid ei mainitud ka 1986. aasta “Teatrivara” saates, mis seda teost käsitles. Järgmine Milleri lavastus esietendus Eesti teatris aga alles 1986. aastal (“Hind”, Vanemuine).

Tsensorite kavaluse ja mõnevõrra ka hooletuse tõttu pääses Noorsooteatri lavale Ljudmilla Razumovskaja näidend “Armas Jelena Sergejevna” (esietendus pealkirja all “Armas õpetaja”, 1981, lavastaja Kalju Komissarov), mis oli lititud Eestis, justkui see oleks kirjutatud Eesti NSV Kultuuriministeeriumi tellimusel. Lavastust mängiti 53 korda pooleteist aastat, kuni Ufaas, kus mängiti “Armsat õpetajat” Eesti litiga, puhkes 1983. aastal kõrgetasemeline poliitiline skandaal ja näidendi mängimine lõpetati kohe kogu Nõukogude Liidus. Ametlikest dokumentidest kustutati lavastuse toimumise faktki: näiteks “Teatrimärkmikus 1981” ja “Teatrimärkmikus 1982” pole seda uuslavastuste nimekirjas mainitud.³²

Viimane näide on seotud publiku “ebaterve” naeru, aplauside ja vaikimisega Voldemar Panso lavastusele “Tants aurukatla ümber” (1973, Eesti

²⁹ Eesti teatrites olid esietendunud enne 1970. aastat järgmised Milleri teosed: “Joe Keller ja tema pojad” (1948, Estonia), “Vaade sillalt” (1958, Eesti Draamateater; 1959, Kohtla-Järve Vene Draamateater), “Saalemi nõiad” (1969, Vanemuine).

³⁰ PEN-klubi (PEN International, aastani 2010 International PEN) on 1921. aastal asutatud rahvusvaheline kirjanike assotsiatsioon.

³¹ *Tühi ruum ehk Meie elu kunstis*, koost Reet Neimar, Kadi Herkül, Kalju Orro (Tallinn: Tallinna Linnateater, 1996), 67–68; Viller, “Teatrisüsteem Nõukogude Eestis”, 65.

³² Lilian Vellerand, “Meenutades 80ndaid eesti teatris”, *Vikerkaar*, 6 (1991), 69–70; Jaak Allik, “Kihnu Jõnnist” “Savisaareni”, 172.



Joonis 1. Mats Traadi – Voldemar Panso “Tants aurukatla ümber” (1973). Vilma (Helle Pihlak, hiljem Meri) koos lammastaga. Foto: Gunnar Vaidla (Eesti Draamateater)

Draamateater). “Mida rohkem naere ja aplause, seda valvsamaks muutus seadusesilm.”³³ Lilian Vellerand, kes on uurinud selle lavastuse geneesi, väidab, et võimu ja vaimu vahelist vägikaikavedu kajastavad ametlikud dokumendid minimaalselt. Kunstinõukogu, kus Kultuuriministeeriumi esindajana viibis repertuaarikolleegiumi juhataja Sergei Levin, arutas vaid kunstilisi küsimusi. Lavastuse alusteksti autor Mats Traat mainis muuhulgas, et Glavlit võttis osa teksti juba enne romaani ilmumist (1971) välja, st kirjandusliku tekstina oli see juba tsenseeritud.³⁴ Kultuuriministeeriumi hooajaülelaates hoiduti poliitilis-ideoloogilisest kriitikast, kuid EKP Keskkomitee teaduse ja õppeasutuste ning kultuuriosakondade parteialgorganisatsiooni koosoleku protokollis kahes sõnavõtus puudutatakse ka “Tantsu aurukatla ümber”. Lavastustele heideti ette ideoloogia vastandamist üldinimlikele väärtustele ja positiivse kangelase puudumist.³⁵ Alles mõni aeg pärast esietendust, ilmselt KGB-sse või KGB-lt saabunud kaebuse tõttu,

³³ Mats Traat, Voldemar Panso. *Tants aurukatla ümber, 1973. Dokumentikogumik Draamateatri lavastusest*, koost ja komment Lilian Vellerand (Tallinn: Eesti Teatriliit, 2006), 192.

³⁴ *Ibid.*, 306–309.

³⁵ *Ibid.*, 192–193.

nõudsid keskkomitee ametnikud Pansolt lavastuses järgnevate muudatuste tegemist: lambamaskiga tegelased (eestlaste allaheitlikkuse sümbol) ei tohtinud rääkida ning välja tuli kärpida lisaks mitmetele repliikidele ka Ago Salleri kõne aurukatlal propagandistist viljavaruja Eesneri Eedina, sest see meenutas liiga Leninit soomusautol. Vaatamata nendele muudatustele lubati lavastust siiski vähe mängida – üks-kaks korda kuus, nii et see suretati aeglaselt välja.³⁶ Analoogilisi nn väljasuretamise juhtumeid oli veelgi, näiteks Peet Vallaku “Epp Pillarpardi Punjaba potitehas” (1974, Pärnu Draamateater, lavastaja Kaarin Raid)³⁷, mille aluseks olid samuti tsensuuri vaenatud autor ja teos.³⁸

Kirjeldatud näidetest nähtub, et eel- ja järeltsensuuri, st tsenseerimist enne ja pärast esietendust, saab selgelt eristada vaid ühe lavastuse plaanis, samas kui keelatud autorite, teoste või teemade korral sulasid eel- ja järeltsensuur paljuski kokku. Otsese tsensuuristrateegiana kasutati kindlate autorite, tekstide ja lavastuste keelamist ning see toimus enamasti enne lavastuse esietendust. Lavastuse repertuaarist mahavõtmine pärast esietendust (nt “Proovireisija surm”, “Armas õpetaja”) olid pigem erandlikud juhtumid, mis pälvisid teatriringkondades palju tähelepanu. Kaudse tsensuuristrateegiana tulid kõne alla peamiselt lavastaja jõuline mõjutamine ja lavastuse vaikne väljasuretamine väheste mängukordade abil (nt “Tants aurukatla ümber”, “Epp Pillarpardi Punjaba potitehas”).

Vastustrateegiad tsensuurile

Vastutuse jagamine ja tsenseerivate struktuuride erimeelsustest sündinud vastasseisud tõid endaga kaasa tsensuuri rindejoone pideva ümberpaiknemise. “Kord mängis partei keskkomitee kokku teatriga Kultuuriministeeriumi ametniku vastu, kord teater ministeeriumiga keskkomitee vastu, kõige sagedamini aga mängisid keskkomitee ja ministeerium kokku teatri vastu, veeretades vastutust ühe või teise repertuaarialase probleemi eest teineteisele. Mängud käisid ka ametkonna sees ...”³⁹

³⁶ Traat, *Voldemar Panso. Tants aurukatla ümber*, 194–197, 246.

³⁷ “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatriliidus”, 250.

³⁸ Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 166, 263.

³⁹ Viller, “Teatrisüsteem Nõukogude Eestis”, 67–68. Vt ka Kreegipuu artiklit keskkomitee ja Glavliti kohati vastuolulistest suhetest ajakirjanduse normeerimisel Tiiu Kreegipuu, “Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis”, *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 7 (2011), 26–40.

Teatri ja tsensuuriinstitutsioonide vaheliseks avalikuks võitlustandriks olid ühelt poolt kunstinõukogude koosolekud ja teiselt poolt meedia. Kuna tsensuur kui selline oli Nõukogude Liidus salastatud, siis toimus omavaheline võitlus mitte otsesõnaliselt, vaid kavalate strateegiatega kaudu, millest lähemalt allpool.

Kuna teatri juhtkond võis kunstinõukogu koosolekule kutsuda ka külalisi, siis püüti iga kohtumist mehitada nii, et oleks võimalik tagasi tõrjuda kriitikanooled ja kokkuvõttes jääks domineerima lavastust toetav hoiak, samuti et ametnikud saaksid hiljem lavastuse kaitsmisel toetuda ekspertide arvamustele ja oleksid ideoloogiliselt ning retooriliselt valmis etteheiteid pareerima. Näiteks Jaak Allik meenutab, kuidas ta kutsus “Peaproovi” kontrolltendusele ekspordina revolutsionäär Alma Vaarmani või lavastuse “Olen 13-aastane” kontrolltendusele pedagooge, kasvatusteadlasi ja ideoloogiatöötajaid eesotsas Teatriühingu esimehe Kaarel Irdiga.⁴⁰

Kunstinõukogu koosolekut alustasid tavaliselt näitlejad positiivsete emotsionaalsete sõnavõttudega, kuid tegid üksikuid etteheiteid kunstilistes küsimustes. Seejärel asuti analüüsima lavastuse ideoloogilist plaani ning siin oli oluline teatriväliste liikmete arvamus. Ühena viimastest võttis sõna Kultuuriministeeriumi esindaja, kes oli kogu arutelu tähelepanelikult jälginud ning kellel lasus peamine vastutus lavastuse lavale lubamisel. Pikaajaline Kunstide/Teatrite Valitsuse juhataja Vambola Markus enamasti ise lavastusi vastu võtmas ei käinud,⁴¹ seda tegi tema asemel juhataja asetäitja ning draama- ja muusikateoste kolleegiumi, hiljem repertuaarikolleegiumi peatoimetaja Sergei Levin (ametis aastail 1964–1973) ja hiljem Jüri Lott (1975–1977).

Tavalisest kunstinõukogu protokollist mõnevõrra ambivalentsem ja võimusuhteid avalikult paljastavam oli Mikk Mikiveri lavastuste “Neljakuningapäev” arutelu aastal 1977.⁴² Nii Sirbi ja Vasara teatriosakonna juhataja Endel Link kui ka Draamateatri näitlejad-lavastajad tunnustasid lavastustervikut ja lavastajatööd ning andsid mõningaid tehnilisi või rolliloomega seotud soovitusi. Ömblusvabriku Baltika esindaja tunnistas ausalt, et talle see kole tegelaste seltskond laval ja kole lavastus ei meeldinud. Jüri Lott ühines eelkõnelejatega ja rõhutas samuti lavastuse globaalset haaret (tähelepanu kõrvalejuhtimise strateegia Nõukogude Eesti või ühiskonna kriitikalt), kuid oli häiritud, et Kaljo Orro luges teises vaatuses viseerimata teksti (juhuslik tekst sama päeva ajalehest kokkuleppel

⁴⁰ Allik, “Kihnu Jõnnist” “Savisaareni”, 110, 132.

⁴¹ *Ibid.*, 45–46.

⁴² V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri kunstinõukogu protokoll. 23. II 1977 (*Mikk Mikiver. Teater*, koost Lilian Vellerand (Tallinn: Eesti Teatriliit, 2008), 138–143).

lavastajaga). Mikiver vastas kaitsvalt ja demagoogiliselt: “Me NSVL rahvaste peres ei tohi niisugust hoolimatust lubada, nagu lubas Orro täna.”⁴³ Kuigi kõik kohalviibijad hääletasid lavastuse poolt, nentis vahepeal Draamateatri direktoriks saanud Markus lõpetuseks: “Lavastust võtavad vastu instantsid. Kunstinõukogu võtab otsuse.”⁴⁴

Lott isiklikult oli aidanud Jaan Kaplinskil näidendit niimoodi kohandada, et see tsensuurist läbi läheks, kuid ei olnud saanud siiski luba see kunstinõukogus vastu võtta, sest eelmisel päeval oli käinud läbimängu vaatamas keskkomitee sektorijuhataja Vello Pohla, kes leidis lavastuses ideoloogilisi puudujääke. Pärast kunstinõukogu mängiti lavastust teatrisõbrast kultuuriminister Juhan-Kaspar Jürnale, kes võttis vastuse enda peale ja lubas “Neljakuningapäeva” publiku ette. Mõni nädal hiljem teatas Jürna aga Mikiverile, et kaebekirjad on jõudnud Moskvasse julgeolekukomiteesse ning et lavastust on lubatud mängida ainult kaks korda kuus kuni suveni. Seega võimude tungival nõudmisel võeti “Neljakuningapäev” repertuaarist maha pärast 11. etendust.⁴⁵

Enamasti kunstinõukogu lavastusi siiski ära ei keelanud, vaid tegi ettekirjutusi kindlate repliikide, misanstseenide või kujundite kärpimiseks. Mõnikord korraldati lavastusele uus kunstinõukogu, seda tihti ka “kunstilise ebaküpsuse” või tehniliste põhjuste tõttu. 1970. aastate esimesel poolel ei saanud näiteks Jaan Toominga ja Evald Hermaküla lavastused korduvalt esimesel kontrolletendusel Kunstide Valitsuse esindajatelt Sergei Levinilt või Reet Reiljanilt esitusluba, mis võideldi välja alles teise läbimänguga järgmisel kunstinõukogu koosolekul.⁴⁶ Kunstinõukogu protokollid on tihti ainsad dokumendid, mis peegeldavad tsensuuriinstituutsioone häirunud teemasid või potentsiaalseid kärpekohti. Tõsi, Kadi Vanaveski, kes on ise kunstinõukogu koosolekuid protokollinud, ei soovita neid lõpuni usaldada, sest tihti otsustas protokollija, mida tasub kirja panna ja mida mitte.⁴⁷

Teine tsensuurivastane võitlusväli asus massimeedias, kus sarnaselt kunstinõukoguga püüti lavastustele anda ideoloogiliselt “õigeid” tõlgendusi, et kaitsta teatritegijaid ja lavateost. Muidugi kasutati meediat ka kaudse tsensuurimehhanismina. Sealjuures tuleb silmas pidada, et ajakirjandusväljaannetel oli Nõukogude Liidus erinev kaal: hierarhia tipus asusid EKP Keskkomitee ajaleht *Rahva Hääl* (venekeelne vaste *Sovetskaja*

⁴³ V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri kunstinõukogu protokoll. 23. II 1977, 142.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Allik, “*Kihnu Jõnnist*” “*Savisaareni*”, 96.

⁴⁶ Viller, *Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel*, 19.

⁴⁷ “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatriliidus”, 233.

Estonija), NLKP Keskkomitee ajalehed Pravda ja Sovetskaja Kultura (aastast 1973) jt. Jaak Allik kirjeldab Eesti teatraalide kurje reaktsioone (ehk ka poliitilisi tellimustöid?) neis ajalehtedes vastusena Jaan Toominga lavastusele “Lase käele suud anda” (1969, Vanemuine) kui noomimist kõige kõrgemalt parteiliselt platvormilt.⁴⁸

Kuna võimusuhted olid tsentraliseeritud ka geograafiliselt, siis tuleb käsitleda ka Nõukogude Liidu pealinna Moskva ning mingil määral ka regionaalse keskuse ja teatrimetropoli Leningradi mõju Eestis toimuvale, sh teatrielule. Esiteks peab arvestama, et kõigil kohalikel asutustel (Kultuuriministeerium, Glavlit, partei keskkomitee) oli Nõukogude Liidu tasandil oma keskorgan, millele nad otseselt või kaudselt allusid ning mis samuti protsessi sekkusid. Ametlikult oli liiduvabariikide, sh Eesti teatrielu ja -tsensuur seotud keskvalitsusega üsna vähe, ainult välisautorite lülitamise ja küllaltki formaalse aruandluse kaudu Nõukogude Liidu Kultuuriministeeriumile, olles seega võrreldes näiteks kirjastamissüsteemiga oluliselt vähem tsentraliseeritud.⁴⁹ Eesti teatraalid püüdsid aga nii mõnigi kord lahendada oma probleeme ja konflikte, pöördudes mitte kohalike, vaid Moskva ametiasutuste ja -isikute poole.⁵⁰ Nõukogude Liidu keskorganid ja ajakirjandusväljaandeid kui nn kõrgemaid õiglustinstantse kasutati nii kaebuste kui ka kaitse otsimise adressaatidena, seega jätkus “õiglasele tsaarile” abipalvete kirjutamise praktika uues vormis.

Erilist rolli nõukogudeaegses teatris mängisid külalisetendused Moskvas ja Leningradis, sest sealsete funktsionääride ja kriitikute heakskiit oli justkui absoluutväärus, mis andis teatril teatud ideoloogilise ja kunstilise kindluse. Kuna mitmel eesti teatritegelasel (Kaarel Irdil, Voldemar Pansol jt) olid kujunenud soojad suhted vene teatrikriitikutega, siis kutsuti neid tihti ka Eestisse teatrit vaatama, lootuses saada nende viisitide ja üleliidulistes väljaannetes ilmuvate artiklite kaudu ideoloogilis-kunstilist toetust ja sümbolset kapitali.

Kasutades ära isiklike sõbralikke suhteid, jäeti mõnel korral võimuhierarhias aste või paar erandlikult vahele. Teatrite Valitsus on pöördunud näiteks välisautori teksti esitusloa saamiseks otse Nõukogude Liidu Kultuuriministeeriumi repertuaarikolleegiumi poole, mis küll ei tegelenud lülitamisega, kuid olid üleliidulisest Glavlitist kõrgem asutus.⁵¹ Nii näiteks

⁴⁸ Allik, “Kihnu Jõnnist” “Savisaareni”, 44.

⁴⁹ “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatriliidus”, 254.

⁵⁰ Viller, *Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel*, 11.

⁵¹ “Töörühma “Eesti sõnateater 1965–1985” seminar 5. novembril 1999. a Eesti Teatriliidus”, 235.

sai Noorsooteatris ainukese teatrina Nõukogude Liidus mängida Samuel Beckett'i näidendit "Godot'd oodates" (1976). Sarnaseid näiteid on varasemastki ajast: Estonia teater sai 1949. aastal Ferenc Lehári opereti "Suur viiuldaja" esitusloa Moskvast Kunstide Komiteest, kuigi Eesti Kunstide Valitsus oli selle ära keelanud.⁵² Korrektna polnud seegi, et Vene ühiskonnakriitiliste autorite Ljudmilla Petruševskaja lühinäidendid "Cinzano" ja "Smirnova sünnipäev" (esietendus 1978, Noorsooteater, lavastaja Merle Karusoo) ning Ljudmila Razumovkaja "Armas Jelena Sergejevna" (1981, vt lähemalt eespool), mis Vene NSF-is tsensuurist läbi ei pääsenud, lititi Eestis, justkui nad oleksid kirjutanud need tekstid ENSV Kultuuriministeeriumi tellimusel.

Järgnevalt mõned värvikamad näited Teatrite Valitsuse, kriitikute, peanäitejuhtide, lavastajate ja publiku võitlusest lavastuste vabastamisel tsensuuri kütkestest. Aastal 1976, kui Jaan Tooming tegeles Vanemuises poola kirjaniku Jerzy Andrzejewski romaani "Tuhk ja teemant" lavalettoomisega, tuli prooviperioodi lõpul sõnum, et Andrzejewski oli koos mõttekaaslastega asutanud opositsioonilise Tööliste Kaitse Komitee (KOR) ning seepärast keelati tema loomingu esitamine nii Poolas kui ka Nõukogude Liidus. Pärast kontrolltendust tegi kunstinõukogu liige Jaak Allik Moskva teatrikriitikute ja Nõukogude Liidu Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse esindaja heakskiidul lavastajale ettepaneku panna lavastuse pealkirjaks "Polonees 1945" ning nimetada algeosena mitte Andrzejewski romaani, vaid Andrzej Wajda samanimelist filmi (1958). Lavastuse afišid tuli muidugi uuesti trükkida.⁵³

Kalju Komissarov lavastas Noorsooteatris Mati Undi näidendi "Peaproov" (1977), mis kujutas revolutsiooniideaalide mandumist. Keskkomitee kultuuriosakonna sektorijuhataja Vello Pohla esitas aga Undi tekstile, mis oli juba Glavlitist loa saanud, 11 lehekülge parandusettepanekuid. Komissarov kutsus Pohla seepeale proovi ja palus need parandused tal endal näitlejaile selgeks teha ning seda viimane tegigi. Ühel hetkel Komissarovi kannatus siiski katkes ning ta helistas julgeolekukomitee esimehele August Porgile ja palus end arreteerida relvastatud ülestõusu organiseerimise eest (lavastuse lõpus kõlas "Marseljees"). Pork saatis proovi julgeolekutöötaja, kes peagi sealt lahkus. Seejärel kaebas Komissarov keskkomitee ideoloogiasekretär Vaino Väljasele, et kultuuriosakond eesotsas Pohlaga tahab

⁵² Hion, *Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944–1953*, 118.

⁵³ Allik, "Kihnu Jõnnist" "Savisaareni", 57–58.



Joonis 2. „Tuhkatriinumängu” (1969, lav Evald Hermaküla) selle stseeni erootika šokeeris vaatajaid. Teine peretütar (Ave Alavainu), Prints (Raivo Adlas) ja Esimene peretütar (Miralda Laagus). (Vanemuine)

tema lavastuse repertuaarist maha võtta.⁵⁴ Kõige kiuste “Peaproov” siiski esietendus ning seda mängiti üle 50 korra.

Eesti teatri kuulsaim teatriskandaal on kahtlemata seotud Paul-Erik Rummo näidendiga “Tuhkatriinumäng”, mis pidi esietenduma Vanemuises Evald Hermaküla lavastusena 12. mail 1968. aastal. 6. mail sai Vanemuise peanäitejuht Kaarel Ird samal päeval toimunud telefonivestluse fikseerimiseks kultuuriminister Albert Lausilt teate, milles paluti katkestada “Tuhkatriinumängu” proovid, sest teater polnud esitanud taotlust näidendi mängukavva võtmiseks kaks kuud enne proovide algust, nagu seadus ette näeb, ning sellepärast ei olnud ministeeriumil piisavalt aega tekstiga tutvumiseks ehk Glavlitilt loa taotlemiseks. See oli otsitud põhjus, sest Vanemuine oli varemgi esitanud lavastuse alustekste ettenähtust hiljem, kui tekst valmis prooviprotsessi jooksul, nii et tegelik põhjus oli muidugi ideoloogiline (nt süüdistused pessimismis). Ird kirjutas seepeale 11-leheküljelise selgitava kirja Olaf Utile, teksti kaasust arutati Keskkomitee kultuuriosakonnas, telliti 7–8 tekstiekspertiisi jne. Paarkümmend üliõpilast kogunes aga protestiks esietenduse õhtul teatri ette ning oktoobris

⁵⁴ Allik, “Kihnu Jõnnist” “Savisaareni”, 110.

toimunud üliõpilaspäevadel kanti loosungit “Prints Albert, kuhu sa panid Tuhkatriinu?” ja skandeeriti Tuhkatriinu nime. Üliõpilaspäevade korraldajad said karistada, juhtumiga tegeles ka julgeolek. “Tuhkatriinumäng” esietendus siiski ilma oluliste muudatusteta 19. veebruaril 1969 ja ilmus samal aastal ka Loomingu Raamatukogus.⁵⁵

Selles peatükis toodud näited paljastavad masinlikuna konstrueeritud Nõukogude tsensuurimehhanismide inimliku poole: reeglite täitmisest kõrvalehoidmise võimalused, mõningase läbirääkimiste ruumi ja isiklike suhete mõju. Kõige levinumad strateegiad tsensuuri kui praktika kõrvalejuhtimiseks teatris olid järgmised: lavastuse ja lavastaja võimestamine arvamuslimidrite ja ekspertide seisukohtadega (seda strateegiat kasutati ka tsenseerimiseks), lavastusele ideoloogiliselt õigete tõlgenduste pakkumine, teatritegijate liialdatud või ebasiiras enesekriitika, ohtliku info (autorite nimed, originaalteoste peakirjad jms) varjamine, usalduslike suhete loomine tsensuuriinstitutsioonide esindajatega suurema kunstilise vabaduse nimel, toetuse otsimine keskvõimu institutsioonidest kohalike tsensorite vastu, tsensori peale kaebamine. Teisalt leiab tsensuuri- ja selle vastu võitlemise strateegiates palju ambivalentset ning seda nii isikute ja institutsioonide positsioonides, strateegiates kui ka üksikutes tekstides või repliikides: tsensor võis otse või varjatult võidelda väljendusvabaduse eest ning kriitika võis tähendada ka poolehoidu ja kaitset. Kõik need vabadused olid võimalikud tänu varjatud ringkaitsele, nn oma inimeste võrgustikule, mille teatrinimesed iga institutsiooni ümber ja teatrisüsteemi sisse olid ehitanud.

Teatritsensuuri tabuteemad

Tsensuuri hõlbustamiseks keelati teatud autorite looming. Näiteks aastail 1945–1952 oli keelatud 118 Eesti Vabariigis tuntud, välismaale emigreerunud või Nõukogude võimu poolt repressseeritud eesti autori looming ning ka nende nimede mainimine.⁵⁶ Õnneks polnud keelatud autorite hulgas tollaseid teatriklassikuid – Eduard Vildet, Oskar Lutsu ja A. H. Tammsaaret –, kuigi keelatud olid nende üksikud teosed, näiteks Lutsu “Tootsi pulm” ja “Sügis”. Säilinud on ka 1950. aastast pärinev 454-st peamiselt 20. sajandi maailmakirjanduse autorist koosnev täiesti keelatud autorite nimekiri,

⁵⁵ Sven Karja, “Lossimängud. Paul-Erik Rummo – Evald Hermaküla “Tuhkatriinumäng”, 1969”, *Teatrielu* '99 (Tallinn: Eesti Teatriliit, 2001), 375–384; Jaak Viller, *Kandiline Kaarel Ird. Dokumente ja kommentaare* (Tallinn: Eesti Teatriliit, 2009), 579–587; Leonid Stolovitš, „“Tuhkatriinumäng” ja Kaarel Ird”, *Kohtumised elu radadel* (Tallinn: Ilo, 2006), 104–106.

⁵⁶ Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 207.



Joonis 3. “Kui ruumid on täis...” (1982, lav Merle Karusoo). Vasakul Jaak Johanson, keskel Viire Valdma ja Anu Lamp. Foto: Gunnar Vaidla (Tallinna Linnateater)

mis polnud kindlasti esimene ega viimane omataoline.⁵⁷ Keelamise põhjused võisid olla kas autori elukäik ja maailmavaade või loomingu teemad, kujutamiskiis, vorm ja stiil. Järgnevalt keskendun peamiselt Nõukogude tsensuuri tabuteemadele.

Tabuteemade käsitlemisel võtan empiiriliseks näiteks Merle Karusoo kaks dokumentaallavastust: “Meie elulood” ja “Kui ruumid on täis...” (esietendusid 1982). Need tekstid ilmusid kogumikus “Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005” (2008) ja seal on ära märgitud nii tsensuuri kui ka enesetsensuuri tehtud kärped, mis võimaldavad teemat lähemalt analüüsida. Mõlemad olid Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri 10. lennu diplomilavastused ja teadaolevalt esimesed autobiograafilised lavastused eesti teatris.⁵⁸ “Meie elulugudes” rääkisid näitlejaüliõpilased oma lapse- ja koolipõlvemälestusi, lavastus “Kui ruumid on täis...” keskendus rohkem täiskasvanueale ja sugulastele. Karusoo dokumentaallavastustele omaselt valmis tekst proovide käigus, kuigi tsensuurisüsteem ametlikult sellist vabadust ette ei näinud.

Millest ei tohtinud Nõukogude Liidus avalikult rääkida? Tsensordid on tekstist välja kärpinud laused-lõigud madaldatest kuulujuttudest kosmosesangar Juri Gagarinist ning inimohvritest Nõukogude kosmonautikas,

⁵⁷ Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 276–277.

⁵⁸ Anneli Saro, “Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis”, *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 5/6 (2010), 143–158.

Eestis asuvatest sõjaväebaasidest ja vanglatest, profispordi kohtunike ebaaususest, vangistamistest-küüditamistest, Nõukogude okupatsioonist Afganistanis, pealtkuulamishirmust ja allasurutud võitlusest elamisruumi pärast. Samas on üllatav, kui paljust sai siiski nendes erandlikult avameelselt mõjunud lavastustes rääkida, kas otse või nii, et vihjete allteksti on konteksti tundes ka hiljem võimalik välja lugeda. Järgnevalt mõned näited. “Ma olin oma majas ainuke eestlane.”⁵⁹ “Minu ema õppis kõrgkoolis ajalugu. Aga 50ndatel aastatel ei saanud ta oma erialal töötada, ta ankeet ei vastanud...”⁶⁰ “Tema [isa – A. S.] oli sõjavang, kui ta Siberisse saadeti.”⁶¹ Karusoo on väitnud, et tsensuur jättis “Meie elulugudes” alles kõik olulise peale pealkirja – “Laste elulood”⁶² –, mis mõjub oluliselt emotsionaalsemalt.

“Kui ruumid on täis...” kujunes “Meie elulugudest” hoopis avameelsemaks, nii poliitiliselt kui ka personaalselt, nii otseste teemakäsitluste kui ka kaudsemate vihjete poolest. Avameelsuse astmest sõltuvalt on küllaltki erinevad ka nende lavastuste elulood. Kui diplomilavastust “Meie elulood” sai 10. lend kooli lõpetamisest hoolimata mängida 22 korda 12 600 vaatajale, siis “Kui ruumid on täis...” tuli esitamisele vaid kahel kinnisel etendusel 1005 vaatajale mais 1982⁶³, sest trupp keeldus kuuletumast tsensuri nõudele kärpida lavastusest välja Poiss, Kes Ongi Üksi ning tema represseeritud perekonna lugu. Karusoo resümeerib tsensuri käitumist järgnevalt: “Tehes Lavakunstikateedri 10. lennuga diplomilavastusi “Meie elulood” ja “Kui ruumid on täis”, mis olid nende noorte, nende vanemate ja vanavanemate elulugudest, sain aru, et need on keelatud. Et eestlase elulood on keelatud.”⁶⁴

Kuna Nõukogude Liidus ei eksisteerinud kõigile teadaolevat ametlikku dokumenti selle kohta, millest võib avalikult rääkida-kirjutada ning millest mitte, siis autotsensuur toimis kas kogemustest lähtuvalt või intuiitiivselt, ning viimane ilmutas end kõige salakavalamalt. Üldjoontes langevad Glavliti ja näitlejate enda tehtud tekstikärped kokku. Karusoo lavastustest leiab hulgaliselt näiteid poliitilisest enesetsensuurist. Nii välditi otseid ülestunnistusi Nõukogude võimu represseerimistest (vangistamistest, küüditamistest, avaldamiskeeldudest jms), korduvalt sisse lipsavaid viiteid

⁵⁹ Merle Karusoo, *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005* (Tallinn: Varrak, 2008), 43.

⁶⁰ *Ibid.*, 82.

⁶¹ *Ibid.*, 98.

⁶² *Ibid.*, 108.

⁶³ “Lavastuste ekspluateerimise statistika”, *Teatrielu 1982* (Tallinn: Eesti Raamat, 1985), 278.

⁶⁴ Margit-Mariann Koppel, “Merle Karusoo: “Ajalugu ongi elulugude summa.””, *Kultuur ja Elu*, 3 (2004), 87.

kaklustele või muudele hõõrumistele eestlaste ja venelaste vahel, õpetajate ja parteilaste halvustamist jms. Samas taheti ja ka lubati rääkida üsna avameelselt vanemate alkoholismist ja koduvägivallast, õpilaste ebavõrdsest kohtlemisest koolis ja riigivargustest. “Viimase minuti autotsensuuri kärpeid oli ka seoses eetikaprobleemidega. Kõik tegelased puudutasid nii või teisiti suhteid vanematega ja vanemate elulugusid. Mõned väljaütlemised hakkasid räigetena kõlama, sest rääkijad tundsid oma häält kuuldes, et nad ei taha seda NIIMOODI ütelda.”⁶⁵ Autotsensuur sõltus muidugi eelkõige konkreetsest isikust ja teemast, kuid antud tekstide puhul jääb mulje, et eetiline tsensor mitte niivõrd ei kärpinud kindlaid fakte või teemasid, kui võrd mahendas sõnastust, sest avalikult välja öeldud sõna mõjub teisiti – võimsamalt kui mõttes või üksi lausutu. Sellest nähtub, et Nõukogude tsensuur ja näitlejate enesetsensuur surus maha küll teravate sotsiaalpoliitiliste küsimuste, kuid mitte moraalsete pahede käsitlemist laval.

Arvestades nii seda empiirilist juhtumit kui ka teisi analoogilisi näiteid Eesti teatris, võib üldistavalt väita, et tsensuuri peamised tabuteemad olid järgmised:

- Nõukogude Liidu kui riigi ja sotsialistliku elukorralduse kriitika, laiemalt “mittevastavust elutööle”;
- kapitalistlike riikide ja nende elukorralduse positiivne kujutamine;
- rahvuslik iseseisvus ja Eesti Vabariigi riiklikud sümbolid (nt sinimustvalge värvikombinatsioon);
- mineviku elukorralduse positiivne kujutamine, kodanluse idealiseerimine;
- vene keele ja rahvuse halvustamine;
- küüditamised, võimude vägivald, teisitimõtlejate tagakiusamine jms;
- pessimism, positiivse kangelase puudumine;
- religioosne propaganda;
- seksuaalsus ja intiimelu.

Nõukogude tsensuur oli rahvusvahelises võrdluses ehk radikaalsem ja totaalsem kui teised, kuid teatud paralleele leidub sellele ka Lääne-Euroopas. Näiteks Suurbritannias kehtis teatritsensuur aastail 1737–1968, mis tähendas, et kõigiks avalikeks etendusteks pidi taotlema esitusluba Lord Chamberlainilt.⁶⁶ Sealgi polnud algul selgeid tsensuurikriteeriume, kuni Lord Chamberlain kehtestas 1910. aastal parlamendi tähelepanekud ametliku tsensuuripoliitikana. Teatrilavale ei lubatud midagi, mis 1) on

⁶⁵ Merle Karusoo, *Põhisuunda mittekuuluv*, magistritöö (Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool, 1999), 61.

⁶⁶ Ühendkuningriigi õukonna kõrgeim ametnik (toim).

ebasünnis; 2) kujutab ebaviisakalt käituvaid isikuid; 3) kujutab elavaid või hiljuti surnud inimesi; 4) riivab religioosseid tundeid; 5) õhutab kuritegevust või pahesid; 6) kahjustab välissuhteid; 7) võib kaasa tuua või õhutada rahutusi.⁶⁷ Kui Suurbritannia tsensuuri peamiseks kirstunaelaks paistavad olevat olnud moraalsed küsimused, siis Nõukogude tsensuuris oli esikohal võitlus sotsiaalpoliitilise dissidentlusega. Samas mõlemad nimekirjad on oma olemuselt üsna sarnased, kui üks neist ümber pöörata ning luua põhjuse-tagajärje seos ühelt poolt sotsialistliku elukorralduse kriitika, kapitalismi ja mineviku idealiseerimise ning teiselt poolt rahutuste õhutamise vahel.

Lisaks sisule kontrollis Nõukogude tsensuur ka kunstiteoste kujutamiskiisi, st vormi ja stiili. Peamiseks loomemeetodiks Nõukogude Liidus pidi olema sotsialistlik realism, samas kui modernistlikud voolud olid taunitud ja stigmatiseeritud kui formalism. Samas on teatriuurijad sellesama realistliku kaanoni sees täheldanud modernrealismi jooni, rääkimata teatriuueenduse ja -uendajate (Evald Hermaküla, Jaan Toominga jt) modernistlikest või isegi postmodernistlikest katsetustest alates 1960. aastate lõpust. Vormiline eksperimenteeriminegi omandas seega kultuuripoliitilise dissidentluse vormi.

Kokkuvõtteks võib öelda, et Nõukogude tsensuuri paradoksaalsus väljendus ka selles, et vaatamata keerukatele tsensuurimehhanismidele ja -strateegiatele, pääses lavale nii temaatiliselt kui ka vormiliselt üsna palju keelatud.

Kokkuvõtteks

Jaak Allik on võrrelnud “Tuhkatriinumängu” Perenaist keskkomiteega, ühe mõjuvõimsaima sensoriga: “Herta Elviste mängitud ratastoolis [piiratud füüsilise liikuvusega, st mitte kõikjale pääsev – A. S.] Perenaine, kes jagas kõigile oma šifreeritud korraldusi ning hoidis kogu intriigi niite raudkindlalt enda peos, ei mõjunud mitte lihtsalt kafkalikult irratsionaalse bürokraatiajumalannana, vaid täiesti konkreetse keskkomiteena, kust meiegi peale langenud kurjus ja salajased käsulauad igapäevaselt pärinesid.”⁶⁸ Arendaksin seda võrdlust edasi, võttes aluseks kogu Paul-Eerik Rummo näidendi. Nõukogude teatritsensuur, vaatamata oma keerukale struktuurile ja mitmetasandilistele mehhanismidele, sisaldas strateegilises plaanis

⁶⁷ Anthony Aldgate, James C. Robertson, *Censorship in Theatre and Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 1.

⁶⁸ Allik, “*Kihnu Jõnnist*” “*Savisaareni*”, 33.

arvestatavat mängulist elementi, st kuigi iga ameti ja institutsiooni rollipartituur oli üldjoontes kindlaks määratud, jäi üksikisikutele konkreetse rolli täitmisel ikkagi mõningane vabadus kas ettekirjutustest rangelt kinni pidada, nagu seda tegid Tuhkatriinu ja peretütred, või nende vastu mäsata, nagu seda tegi Prints, või midagi vahepealset (nt Peremees).

Kaljo-Olev Veskimägi on nentunud, et vähemalt riiklikul tasandil on tsensuur kõikehõlmav ega ole seotud kindlate ajalooperioodidega. Tsensuurivabad "võivad olla vaid lühemad kõikelubatavuse perioodid, mille vohamise puhul ärkab ühiskonna enesekaitse instinkt."⁶⁹ Isegi kui puuduvad riiklikud tsensuurimehhanismid, jäävad ühiskonnas alles eneseja kogukondlik tsensuur. Nii teatri ajaloost kui ka tänapäevast võib leida hulgaliselt näiteid sellest, kuidas publik või kogukond laiemalt protestib moraalsetel, poliitilistel või esteetilistel põhjustel teatrilaval kujutatava vastu. Nõukogude teatritsensuur polegi selles kontekstis nii erandlik nähtus, vaid ärgitab pigem mõtlema tsensuuri universaalsetele mehhanismidele, strateegiatele ja tabuteemadele.

ABSTRACT: Mechanisms, strategies and taboo topics of Soviet censorship in Estonian theatre

Since theatre in the Soviet Union had to be first of all a propaganda and educational institution, the activity, repertoire and every single production of the theatre was subject to certain ideological and artistic prescriptions. Theatre artists were not subject to any official regulations regarding forbidden topics or ways of representation, thus the nature of censorship manifested itself to them in practice. Lists of forbidden authors and works greatly affected politics related to repertoire until the mid-1950s but much less afterwards. Research on censorship is hampered by the fact that it was predominately oral, based on phone or face-to-face conversations, and corresponding documentation has been systematically destroyed.

This article is primarily based on memoirs and research conducted by people who were active in the Soviet theatre system. It systematises the empirical material into four parts: 1) mechanisms of censorship, 2) forms and strategies, 3) counter-strategies against censorship and 4) taboo topics.

⁶⁹ Veskimägi, *Nõukogude unelaadne elu*, 10.

Despite the attempt to map theatre censorship in Estonia after the Second World War (1945–1990), most of the material concerns the period from the mid-1960s to the mid-1980s. This can be explained by the age of the respondents, but it can also be related to the fact that the Soviet control system became more liberal or ambiguous after the Khrushchev thaw encouraged theatre artists and officials to test the limits of freedom.

The mechanisms of theatre censorship were multifaceted. Ideological correctness and the artistic maturity of repertoire and single productions were officially controlled by the Arts Administration (1940–1975) and afterwards by the Theatre Administration (1975–1990) under the supervision of the Ministry of Culture. Performing rights for new texts were allocated by the Main Administration for Literary and Publishing Affairs (Glavlit): texts by foreign authors were approved by the central office in Moscow, and texts by local authors were approved by local offices. The third censorship agency was the artistic committee that operated in every single theatre. Nevertheless, the most powerful institution was the Department of Culture of the Central Committee of the Communist Party of Estonia, whose influence on artistic issues had to be kept confidential by the parties involved. On top of all this, there was the hidden power and omnipresent network of agents of the Committee for State Security (KGB). Some audience members also acted as self-appointed censors. The network and system of censorship made the control system almost total and permanent, also enforcing self-censorship.

Forms of censorship can be divided into preventive and punitive censorship, and strategies into direct and indirect censorship. Soviet censorship institutions mostly applied preventive censorship to plays or parts of productions, but hardly any production was cancelled before its premiere because that would have had undesirable financial consequences. Punitive censorship after the premiere was meant for correcting mistakes when the political climate changed or if a censor had been too reckless/lenient/clever, or if actors/audiences had started emphasising implicit meanings. Preventive censorship was predominantly direct and punitive censorship indirect (compelling directors to change *mise en scènes* or prescribing the number of performances). Indirect censorship can be characterised by ambiguity and allusions. A distinction can be made between preventive and punitive censorship in the context of single productions, but when forbidden authors, works or topics were involved, these two forms often merged.

The plurality of censorship institutions or mechanisms, and shared responsibility led to a playful situation where parties on both sides of the front line were constantly changing, enabling theatre artists to use different

counter-strategies against censorship. Two main battlefields were the mass media and meetings of the artistic committees, where new productions were introduced. The most common counter-strategies were the empowerment of productions and directors with opinions from experts and public figures (used also as a tool of censorship), providing ideologically correct interpretations of productions, overstated/insincere self-criticism on the part of theatre artists, concealing dangerous information (names of authors, original titles of texts, etc.), establishing relationships based on mutual trust with representatives of censorship institutions for greater artistic freedom, applying for help from central institutions of the Soviet Union against local authorities, and delating on censors. At the same time, a censor could fight for freedom of expression or a critic could work ambivalently as support or protection.

In addition to forbidden authors whose biography, world view or works were unacceptable to Soviet authorities, there was an implicit list of dangerous topics: criticism of the Soviet Union as a state and a representative of the socialist way of life, positive representations of capitalist countries and their lifestyles, national independence and symbols of the independent Republic of Estonia (incl. blue-black-white colour combinations), idealisation of the past and the bourgeoisie, derogation of the Russian language and nation, violence and harassment by Soviet authorities, pessimism and lack of positive character, religious propaganda, sexuality and intimacy. When comparing the list of forbidden topics with analogous ones in other countries, for example in the United Kingdom where censorship was abolished in 1968, it appears that at a general level the topics are quite similar, but priorities are reversed: Western censorship was dealing with moral issues while its Eastern counterpart was engaged with political issues.

It can be concluded that all censorship systems are somehow similar, embracing both the areas of restrictions and the areas of freedom and role play, providing individuals on both sides of the front line with opportunities to interpret and embody their roles according their world view and ethics. Censorship of arts is still an issue nowadays, even when it is hidden or neglected.

KEYWORDS: Censorship, Soviet Censorship, Estonian Theatre, Taboo Topics

ANNELI SARO is Professor of Theatre Research at the Institute of Cultural Research, University of Tartu. *

* Correspondence: Institute of Cultural Research, University of Tartu, Jakobi 2, Tartu 51005, Estonia. E-mail: anneli.saro@ut.ee