

Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986–2006

Sven Karja

Teesid: Artikkel uurib Eesti teatrite repertuaari kujundavaid tegureid perioodil 1986–2006. Kuna sellesse ajajärku jääb Eesti iseseisvuse taastamine, toimusid olulised muutused ka Eesti teatrites, mis selgelt kajastuvad ka repertuaari kujundamises. Totalitaariigi normeeringutest 1991. aastal vabanenud kultuuriorganisatsioonid pidid kohanduma turumajanduse tingimustes toimiva ühiskonnaga. Samuti toimusid 21. sajandi alguses olulised muutused kunstide arengus: ühelt poolt kunstilise koodi komplitseerumine, teisalt kunsti kokkusulamine meelelahutustööstusega, samuti referentsgruppide areng ning kultuuri ühiskondliku positsiooni muutumine. Artikli teoreetiliseks aluseks on Hollandi kultuuriteoretiku Hans van Maaneni teos „How to Study Art World” (2009).

Märksõnad: teatrijuhtimine, repertuaar, tsensuur, teatristatistika, kultuurikorraldus

Käesolev artikkel soovib kergitada eesriiet strateegiatelt, mis kujundasid Eesti teatrite repertuaari kahekümne aasta jooksul, ajavahemikus 1986–2006. Repertuaari all tuleb mõista Eesti kutseliste etendusasutuste mängukavades figureerinud lavastusi (Eesti teatriuurimuses on kasutatud paralleelmõistena ka *teatrite mängukava*, vt nt Epner 2015). Repertuaari kujunemise kirjeldamiseks tekkis 1950. aastatel Eesti kultuurikäsitlustesse nõukogude süsteemi retoorikast pärit, tänapäeva teatri protsesside kirjeldamisel taandunud mõiste *repertuaari-poliitika*, mida lavastaja ja teatrijuhi Kaarel Irdi (1909–1986) loomingut uurinud Jaak Viller on määratlenud kui „uuslavastamisele võetud tekstide valiku põhimõtteid, teatrivälise ja -siseste kohustuste mõju valikute tegemisele ja juhuslike ehk teatriväliselt mittemõjutatud valikute vahetõrke kohustuslikega“ (Viller 2011: 184).

Teatrite repertuaari võib seega vaadelda kui Eesti kultuuriväljal¹ paikneva teatrivälja üht allvälja, millega on seotud väga mitmed seda välja kujundavad asjaolud: teatripraktikute kunstilised otsingud ja eelistused, aga ka muutused teatriorganisatsioonide juhtimises ja struktuuris, teatrite rahastamine, laiemas mõttes ka teatri ühiskondlik positsioon. Repertuaaripoliitika paikneb aga teatrivälja ja kultuuripoliitilise välja ristumiskohal, ühendades kunstiteose loomise tema rahastamise, produtseerimise ja viimisega laiemasse sotsiaal-kultuurilisse konteksti.

1 Väli on prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu teoorias positsioonide ja seisukohtade (nt intellektuaalsed, religioosed, hariduslikud, kultuurilised) vaheliste suhete struktuur, võrgustik. Peamisteks väljadeks nüüdisaegses lääne ühiskonnas peab Bourdieu kunsti-, haridus-, poliitika, seaduse-õiguse- ja majandusvälja. (Vt Bourdieu 1985.)

Nii Nõukogude Liidu kui Eesti NSV arengus märgib 1986. aasta olulist murrangujoont – sel aastal määratles NLKP XXVII kongress eesotsas Mihhail Gorbatšoviga muutuste kursile asunud suurriigi edasise toimimise strateegiad. Seisakuuagse sumbunud õhustiku lagunemist Eestis näitas protestilaine uute fosforiidikaevanduste rajamise vastu (Pajur-Tannberg 2006: 140). Perioodi 1986–2006 olulisimaks sündmuseks Eestis on iseseisvuse taastamine koos kõigi sellest tulenevate muudatustega nii riiklikes struktuurides kui vaimuelus. Alates 1940. aastast okupatsioonirežiimi tingimustesse surutud ja Nõukogude Liidu ühe väikseima liiduvabariigina rangelt kontrollitud Eesti NSV muutus 1991. aastal taas Eesti Vabariigiks, kes 2004. aastal ühines Euroopa Liiduga ning avatud infoühiskonna pooldajana positsioneeris end kindlalt Euroopa kultuurikonteksti.

1990. aastate üleminekuajaga kaasnenud pööre peegeldub selgelt ka teatrite mängukavades: kui seni määrasid suuresti kontrollivad instantsid, kui palju milliste autorite töid lavastada, siis muutunud oludes hakkas selle eest vastutama iga teater ise, seetõttu peegeldub selle perioodi repertuaarinimestikes ka üksjagu juhuslikkust ja planeerimatust. Ajaloolase Seppo Zetterbergi sõnusti: „Iseseisvumine ja „vabadus“ ei lahendanudki kõiki probleeme, nagu oli tahetud uskuda, vaid pärast joobumuse lahtumist, argipäeva saabudes leiti ennast silmitsi mitmete vanade ja uute probleemidega“ (Zetterberg 2009: 589). Aastad 1986–2006 peegeldavad Eesti teatri kontekstis üleminekuaga nii esteetiliselt, organisatsiooniliselt kui laiemal ühiskondlik-poliitilisel tasandil.

Et ülevaaticumalt tajuda selle ajavahemiku repertuaari kujundamise dünaamikat (nõukogulik teatrimudel – üleminekuuag – turumajanduslik teatrimudel), on käesoleva artikli teoreetilise tugistruktuurina kasutatud Hollandi kultuuriteoreetiku Hans van Maaneni teost „How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values“ (2009) ning Eesti teatri-teoreetikute ja -praktikute käsitlusi.

Hans van Maanen kunsti-ilma funktsioonidest

Mõiste *kunsti-ilm* (*artworld*) on van Maanen võtnud üle Ameerika kunstifilosoofilt Arthur Dantolt, kes lansseeris vastava mõiste, käsitlemaks 1950.–1960. aastate kunstielus toimunud esteetilisi murranguid, näiteks kommunikatsioonitõrkeid, kuna mitmed taiesed ei erinevad enam väliselt vormilt millegagi igapäevastest objektidest. Oma 1964. aastal valminud tuntud essees „Artworld“ väitis Danto, et „näha midagi kunstiteosena eeldab võimet näha midagi, mida üksnes silm suudaks hoomata – kunstiteoreetilist konteksti, teadmisi kunstide ajaloost ja kunsti-ilmast“ (Danto 1964: 577). Teisisõnu: kunstiteose tajumise protsess eeldab retsiipiendilt orienteerumist kunsti metakeeles ja struktuurides. Tulles juba käesolevasse sajandisse, võib väita, et kunsti vastuvõtja roll on vahepeal veelgi avardunud, liikunud passiivsest vaatlejast järjest enam kunstiteose autoriga võrdväärse kaaslooja rolli. Van Maaneni teose keskne mõiste on *funktsionaalsus*, mis võib viidata nii kunstile kui kunsti-ilmale, kusjuures esimest saab vaadelda teise osana. Samuti võime funktsionaalsuse mõis-

tega kirjeldada nii kunstiteoseid endid kui kunsti-ilma reglementeerivates struktuurides toimuvaid protsesse. Graafiliselt on kunsti-ilma toimimise funktsioonid väljendatud skeemil (vt joonist lk 107) pealkirjaga „Kunsti-ilma väljade ja suhete funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil“. Horisontaalteljel paiknevas neljases jaotuses on eraldatud etappideks kunstiteose sünd ja vastuvõtt: 1) loomisprotsess ja tootmine (*production*); 2) vahendamine ehk turustamine (*distribution*); 3) vastuvõtt (*reception*); 4) teose paigutamine kultuurilisse ja sotsiaal-maajanduslikku taustsüsteemi (*context*).

Vertikaalteljel asuvas kolmeses jaotuses on kokku võetud kunstiteose sünniks eeldatavad üksikkomponendid:

1) organisatsioonilised struktuurid (*organizational structures*), 2) protsessi kirjeldus (*processes*), 3) väljundid (*outcomes*).

Vertikaal- ja horisontaaltelje lõikumispunktides tekivad niinimetatud sõlmpunktid, mille põhjal saab kirjeldada ning analüüsida kunstiteose loomist, vahendamist, vastuvõttu ja konteksti kujunemist üksikute etappide kaupa. Kitsendades vaatenurga teatrile, võime sõlmitsemadena välja tuua järgmised märksõnad (ülevalt alla liikudes):

1. Loomisega seotud aspektid: a) institutsioonide tüübid, hulk, nende omavahelised suhted ja muutumine, teatrite hooned ja muud mängupaigad ning üldine materiaaltehniline baas, truppide suurus ja erialane ettevalmistus; b) esteetilised printsiibid; c) teoste hulk, žanriline jaotus.
2. Vahendamisega seotud aspektid: a) mängupaikade asukoht ja suurus; b) teoste turustamine, müük, reklaam; c) sündmuslikkuse erikaal, teatri imago.
3. Publikuga seotud aspektid: a) potentsiaalse publiku hulk, struktuur, paiknemine; b) retseptiooni esteetika; c) eri sihtgruppide väljakujunemine.
4. Teatriväljaga seotud aspektid: a) teatri positsioon ühiskonnas võrdluses teiste kunstiliikidega; b) kunstilise kogemuse funktsioneerimine laiemas ühiskondlikus kontekstis; c) teatri võimalused oma vaatajale uuelaadse tajukogemuse pakkumisel.

See jaotus ja tema 12 allvälja markeerivad sammhaaval ka kunstiteose sünniprotsessi alates tekkemomendist kuni teose võimaluseni muuta end ümbritsevat reaalsust (van Maanen 2009: 13). Teatri kontekstis võiks see skeem markeerida lavateose sünni ja mõjureid alates loomingulisest inspiratsioonist ning teatri toimimiseks vajaliku infrastruktuuri ja taustsüsteemi loomisest (teatritraditsiooni olemasolu, teatrihooned, professionaalsete lavastajate-näitlejate ning potentsiaalse publiku olemasolu) ning lõpetades vaataja tajuorganites toimivate komplitseeritumate protsessidega.

Ühtlasi näeme, et igat allvälja determineerivad mõttelised jõujooned (skeemil esitatud nooltena) suhestuvad teiste allväljadega: kõik ühes tulbas paiknevad allväljad on omavahelistes seostes, kolmel juhul jooksevad ühendavad nooled ka kõrvaltulba allväljadeni: üht tüüpi esituskohad (*resp.* teatrihooned ja muud mängupaigad) eeldavad teatud tüüpi ja hulka kunstiteoste (*resp.* teatrilavastuste) sünni, potentsiaalse sihtgrupi suurus ja vajadused tingi-

vad teatud esteetilisi valikuid, kunstide (*resp.* teatri) ühiskondlik positsioon mõjutab kunstiteoste (*resp.* teatrilavastuste) jõudmist erisuguste sotsiaalsete gruppideni. (van Maanen 2009: 12.)

Järgnevalt võtan fookusse aastatel 1986–2006 Eesti teatrite repertuaari kujundanud tegurid ja jälgin neid van Maaneni skeemi foonil lähemalt.

1. Lavastuse loomisega seotud aspektid

1.1. Trupi potentsiaali kasutamine

Kuigi lisaks lavakunstikoolile tuli sel perioodil uusi näitlejaid Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia (TÜVKA) näitlejaõppest, Eesti Humanitaarinstituudi teatri õppetoolist ning Tallinna Pedagoogikaülikooli näitejuhtimise erialalt, ei suurenenud näitlejate koguarv oluliselt: 1993. aastal (taas)asutatud Eesti Näitlejate Liidu liikmeskond püsis perioodi vältel 400 liikme piirides. Seletatav on see osalt trupptide koosseisude kiirema vahetumisega, aga ka vabakutselise näitleja staatuse väljakujunemisega. „Perioodil 1997–2000 vahetus igas teatris umbes 20–30% etendajatest ning perioodil 1997–2005 koguni 40–50%“ (Saro 2010: 31). Teatrite üleminek lepingulisel alusel töösuhetele muutis näitleja elukutse tunduvalt sõltuvamaks nii teatri juhtkonnast kui lavastajatest, sest teater (*resp.* teatri kunstiline juht) sõlmis uue lepingu vaid näitlejaga, kellele järgnevate hooegade lõikes oli ette näha rollipakkumisi. Seega muutusid truppid järjest väiksemaks. Mõnedki näitlejad eelistasid ise vabakutselise staatust ja kuna vabakutseliste ridadesse sattus mitmeid tippnäitlejaidki, hakkasid ka suurte trupptidega repertuaariteatrid kutsuma üksikutesse rollidesse vabakutselisi näitlejaid.

Tollane Eesti Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunstikooli² juhataja Ingo Normet muretses 2004. aasta 20. veebruari Sirbi artiklis riigiteatrite trupptide kahanemise pärast: kui 1981. aastal oli Eesti teatrites tööl 230 näitlejat, siis 1997. aastaks oli see number kahanevad 196ni, 2004. aastal aga 168ni. Seega, resümeeris Normet, „[---] riigi doteeritavatest eestikeelsetest sõnateatritest on kadunud 61,5 kohta. Kahe sõnateatri jagu näitlejaid on vaikselt lahkunud, justkui oleks kaks teatrit ukсед sulgenud.“ (Normet 2004.) Sellele reageerisid mõni nädal hiljem Sirbis kriitik Andres Laasik, Endla pealavastaja Tiit Palu ning Eesti Näitlejate Liidu esimees Rein Oja, kes Normeti paatost ei jaganud, väites, et mõttetult suurte püsitrupptide hoidmine teatrites pole rentaabel ega saa olla garantiiks kunstilistele õnnestumistele. „Kõige jubedam oleks see, kui riik doteeriks teatris töökohti. Et näitlejad saaksid ametis käia. [---] Näitlejate töökohtade kadumine võib olla Näitlejate Liidu klassivõitluse üks lahingutander. Kuid milline on selle probleemi seos kunstiga?“ (Laasik 2004.)

2 Alates 2005. aastast: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

1.2. Dramaturgiliste materjalide regionaalne, žanriline ja esteetiline jaotus

Lavastuste tekstiline materjal muutus perioodi jooksul on üpris radikaalselt nii autorite, tekstide temaatika kui ka tekstiloomise strateegiate osas. Teisenes ka terminoloogia: endis-aegse „näidendi“ asendas ajapikku tunduvalt neutraalsem ja avarama tähendusväljaga „tekst“. Varasem ahel AUTOR–TEATER–LAVASTAJA–LAVASTUS jäi peavoolu-printsipiina kehtima, kuid jõuliselt kehtestusid ka alternatiivsed moodused. Järjest enam ei alanud uue lavastuse planeerimine valmis näidendist, vaid näidend valmis proovide käigus ühistöös trupiga (*devising* ehk rühmatöö meetod). Oluliselt kasvas näitleja suveräänsus, laienesid improvisatsiooni piirid, tekkis juhtumeid (ka sõnalavastuse puhul), kus lõplikku teksti ei fikseeritudki. Termin *autorifilm* eeskujul sündis termin *autoriteater*, mis tähendab lavastaja ja autori rollide ühinemist samas isikus (Uku Uusberg, Ivar Põllu jt). Termin *tõigi* aktiivsesse kasutusse Tartu Uue Teatri kunstiline juht Ivar Põllu, põhjendades uue oskussõna kasutuselevõttu kui pragmaatilist käiku:

Kunagi tegi Eesti Ekspress juttu eesti väiketeatritest ja siis pidid kõik end määratlema. Et meil äriplaan ja SWOT-analüüs puuduvad, siis vaatasin Tartu Uue teatri repertuaariplaan ja sealt vaatasid vastu autorilavastused. Ühesõnaga – autoriteater. Suundumus on, järelikult ka soodumus, järelikult ka idee. (Kaugema 2010.)

Teater hakkas järjest enam kasutama ka muus kui draamavormis kirjutatud alusmaterjali. Kui eelmistel kümnenditel oli teatrilavastuste aluseks kasutatud luulet (nt Juhan Liivi, Gustav Suitsu, Paul-Eerik Rummo, Johannes Vares-Barbaruse tekste) ja kirjavahetusi (nt Lydia Koidula ja Friedrich Reinhold Kreutzwaldi kirju), siis nüüdsest jõudis lavale ka „kunstilises filtris“ puhastamata autentset argikeelt: intervjuusid, näitlejate isiklikke pöördumisi, sotsiaalmeediast pärit tekstikatkeid, löike tarbetekstidest (meediatekstit jmt). Kokkuvõtvalt võiks öelda, et tekst hakkas üha enam eemalduma kirjandusväljast ning seostuma eeskätt teatrilavastusega. Ent seegi kehtis uuel sajandil järjest kirevamaks muutuva teatripildi puhul vaid tingimisi, sest füüsilis-tegevusliku teatri prioriteetsust manifesteeriva lähenemise kõrval võib leida ka risti vastupidiseid suundumusi. Näiteks Theatrumi trupi lähtepunkt on olnud nimelt kirjapandud sõna ning selle pieteeditundlik avamine teatri vahenditega.

Endiselt oli teatris oluline roll 1930. aastatel alguse saanud proosateoste dramatiseerimise esitamistraditsioonil, ent mõnevõrra muutunud printsipiide alusel. Kui varasem traditsioon oli seadnud eesmärgiks proosateose vormimise võimalikult sidusasse draamavormi (nt Andres Särevi dramatiseeringud) ja 1970. aastatel tõusis esile assotsiatiivsem-kujundlik esteetika (nt Voldemar Panso, Mikk Mikiveri, Kaarin Raidi lavastused), siis nüüd hargnesid Eesti kultuuris tüviteksti tähenduse saanud klassikateoste lavatõlgendused korraga mitmesse suunda: valida on nii traditsioonilis-krestomaatilisema (nt Elmo Nüganeni Tammsaare-instseneeringud) kui ka postmodernselt vabajoonelisema ümber- või ülekirjutuse (*rewriting*) vahel (nt Mati Undi Lutsu- või Urmas Lennuki Tammsaare-töötused). Märkimist

väärrib, et Lutsu „Kevade“ või Tammsaare „Tõe ja õiguse“ eri osad kuulusid sel perioodil Eesti teatri püsirepertuaari, s.t pidevalt figureeris mängukavades mõni nimetatud teoste lavatõlgendustest.

Tekstide regionaalne jaotus paigutus ümber ida suunalt läände. Varasem kolmikjaotus – algupärand, vene ja nõukogude autorid, välisdramaturgia – asetus ümber: algupärand, angloameerika päritolu tekstid ja „muud“. Alates sajandivahetusest muutus üheks dominandiks peaaegu täielikult uuenenud autorkonnaga (eranditeks vaid Merle Karusoo ja Mati Unt) eesti algupärane dramaturgia. Põhisoas jaotus see kahte kesksesse suunda: identifitseerimisvõimalust pakkuv olustikunäidend (Urmas Lennuk, Mart Kivastik, Jaan Tätte) ning komplitseeritumat kunstikeelt kasutav mõttedraama (Madis Kõiv, Jaan Undusk); neist eraldi jäi (enamasti) rahvuslikke müüte lammutav Andrus Kivirähk. Repertuaaripildi teiseks dominandiks olid angloameerika kultuuriruumist pärit tekstid, ülejäänud keele- ja kultuurikeskkonda esindavad autorid jõudsid meile üsna harva. 1990. aastate alguse tsensuurivabaduses pöördusid teatrid seni keelatud autorite (nt Mrožek, Genet, Pinter, Erdman, välis-eesti dramaturgid) ning teemade poole (nt nõukogude genotsiid, Eesti ajaloo teatud perioodid, sooliususe eri aspektid), mis osalt liikusid edasi järgmistesse kümnenditesse.

Kindlasti on üks ajastu märksõnu liigi- ja žanripiiride segunemine. Segunema hakkasid nii muusika-, sõna- kui tantsuteater, aga ka sõnateatri varasem žanrijaotus (tragöödia–draama–komöödia) kaotas järjest oma kehtivust.

1.3. Teatrihooned ja muud mängupaigad

Praktiliselt kõik Eesti teatrid elasid perioodil 1986–2006 üle põhjalikumad renoveerimistööd. Olulisim muudatus oli *black box* -tüüpi saalide tekkimine, kuhu kohe koondusid kunstiliselt põnevamad lavastused. Perioodi iseloomustab kindlasti uute füüsiliste ruumide vallutamine nii teatri sees kui muudes hoonetes, suveperioodil ka vabas õhus. Ere näide on aastaid vaid teatrisaali kasutanud Rakvere Teater, kes esialgu kohandas teatri kõrvalhoone väikseks saaliks, kasutas mängupaikadena kolikambrit ja kohvikut ning laienes hoonetesse Rakvere linnas, suviti aga lähipiirkonna atraktiivsetesse kohtadesse. 1990. aastate teise poole suvelavastuste buum avastas teatri jaoks lugematul hulgal uusi ebaharilikke mängupaiku (mõisahooned, linnaväljakud, jõekäärud, metsad, sood, taluõued, pargid, staadionid, endised tööstushooned jmt) – julgemalt leidis katsetamist kohaspetsiifilise teatri printsiipi, kus lavastus luuakse eripärasesse ruumi.

1990. aastatel kasvas hüppeliselt uuslavastuste arv: ühelt poolt vajasis „täitmist“ uued ruumid, teisalt oli tekkinud hulganisti uusi teatritruppe. Väiksemate saalide ja vähenenud truppide koosmõjul tekkis repertuaari rohkesti kammerliku tonaalsusega, 2–5 näitlejaga lavastusi, mis eelmisel perioodil kujutasid endast pigem erandit kui normi.

Peaaegu oma professionaliseerumise algusest peale on Eesti teatris olnud tavaks viia lavastusi ühest saalist teise, esitleda oma repertuaari teistes teatrilinnades, aga ka väiksema-

tes asulates. 1970. aastatel kujunes Eesti suuremate teatrite vahel tava vahetada oma maju uudisrepertuaari mängimiseks isegi mitme nädala jooksul, mis võimaldas Tallinna, Tartu ja Pärnu publikul ära vaadata lõviosa teiste suuremate teatrite lavastustest. 1990. aastatel hakkas see tava kiiresti taanduma, põhjusteks osalt suveteatri traditsiooni tekkimine, (potentsiaalsete vaatajate hulk koos tegijate jõuvarudega oli suve lõpuks end ammendanud), osalt väikelinnade elanike arvu kahanemine, aga ka elanikkonna kiire autostumine, mis tagas publiku jõudmise teatrilinnadesse. Eriti otsustavalt katkestasid külalissetenduste andmise teistes linnades pealinna suuremad teatrid (Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater), ka Tallinnas sündinud uued kooslused (Teater NO99, Theatrum, Von Krahli Teater) keskendusid pigem kodusaalis mängimisele. Vaatlusaluse perioodi lõpuks oligi jäänud mööda Eestit ringi liikuma kõigest kaks professionaalset teatrit, Rakvere Teater ning Vana Baskini Teater, samuti valdavalt meelelahutuslikku repertuaari pakkuvad väiketrupid (Monoteater, Comedy Productions).

1.4. Autorikaitse piirangud

18. mail 1995. aastal võttis Eesti Vabariigi Riigikogu vastu Berni kirjandus- ja kunstiteoste kaitse konventsiooniga ühinemise seaduse. See seadus on maailmas intellektuaalse omandi avaldamispõhimõtteid reguleerinud juba 1886. aastast ja ka Eesti Vabariik kuulus 1927. aastast selle seaduse legitiimsust tunnustanud riikide hulka, seega oli nüüd tegemist õieti taasühinemisega. Teatrite kontekstis seisneb seaduse sisu tõigas, et kõigi teatrilavastuses kasutamist leidvate eelnevalt loodud kunstiteoste (tekstid, muusika, film, vähemal määral ka koreograafia ja kujutav kunst) kasutamine eeldab nende teoste autorite nõusolekut ja tasustamist.

Ilmselgelt hakkas seadus vägagi mõjutama teatrite valikuid repertuaaripildi koostamisel: mitmete rahvusvaheliste menukite hulka kuuluvate teoste autoriõiguste omandamine ei olnud Eesti teatritele taskukohane. Esimesed kaasused, mil autorikaitse seadus sekkus teatri repertuaari, toimusid juba 1990. aastate alguses, näiteks tuli autori nõudmisel kustutada Rakvere Teatri repertuaarist Ingmar Bergmani „Stseenid ühest abielust“ (esietendus 1989).

1.5. Otsustusõiguse koondumine kunstinõukogudelt kunstilise juhi pädevusse

Nagu muudeski eluvaldkondades, oli teatrite tegevus Eesti NSVs tsentraliseeritud ning allutatud üleliidulistele normeeringutele. Riik kui teatrite omanik kontrollis nende igapäevast tööd vabariikliku kultuuriministeeriumi kaudu (alluvusega üleliidulisele kultuuriministeeriumile), mille struktuuris jälgis teatrite tegevust Teatrite Valitsus. Repertuaari valiku ja kinnitamisega tegeles Teatrite Valitsuse juurde moodustatud Repertuaarikolleegium. Lisaks ministeeriumile kontrollis teatrite kui ideoloogiliselt mõjukate institutsioonide tegevust EKP Keskkomitee kultuuriosakond.

Kõik lavastamisplaani võetud tekstid tuli eelnevalt kinnitada ENSV Ministrite Nõukogu juures asuvas üleliidulise alluvusega Trükistes Riiklike Saladuste Kaitse Peavalitsuses

(Glavlitis³), mis teostas kontrolli kogu avaliku sõna üle (trükised, etenduskunstid, raadio- ja telesaadete tekstid jne). Viimati mainitud organisatsiooniga ei suhelnud teatrid aga otse, vaid Repertuaarikolleegiumi vahendusel ja ajastu skisofreenilisele loomusele tunnuslikult ei tohtinud teatrid olla teadlikud Glavliti olemasolustki (reaalsuses oli mõistagi tegu üldteada faktiga). Aastatel 1977–1981 ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhatajana töötanud Jaak Allik on intervjuus tunnistanud:

Kõige suurem kuritegu oli, kui mina või Ülev Aaloe⁴ ütlesime Enn Vetemaale või Rein Salurile või Jaan Kaplinskile, et sinu tekstist Glavlit tõmbab siit kaks lauset maha. Siis me sooritasime ametialase kuriteo. Me ei tohtinud autorile öelda. Kõik teadsid muidugi. Me pidime tegema näo, et kallis Jaan Kaplinski, mina tõmbasin siit need laused maha. (Kalju 1999: 16.)

Seega oli nõukoguliku teatrimudeli põhjal lavastuse sünni eeltingimuseks korrektselt vormistatud tekstiraamat. ENSV teatrites jõudis lavale vaid paar erandit, kõikide lavastajaks Merle Karusoo. 1980. aastal esietendus Eesti Riiklikus Noorsooteatris „Olen 13-aastane“, mille tekst moodustus VII klasside õpilaste kirjanditest, massimeediast võetud tsitaatidest ning trupi ühisimprovisatsioonidest. Teatrite Valitsuse eriloaga lubati tööd alustada „eksperimenti korras“ ilma lavastust repertuaari kinnitamata ning kunstinõukogule esitati kinnitamiseks juba valmis lavastus. Sel moel loodud pretsedenti (pikemalt vt Karusoo 1989: 78–83) üritas Karusoo korrata Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri X lennu kahe diplomilavastuse puhul, neist tudengite reaalsel elukäikudel põhinev „Meie elulood“ (1982) jõudiski noorsooteatri repertuaari, teine samal aastal valminud lavastus „Kui ruumid on täis“, mis hõlmas ka noorte näitlejate vanemate ja vanavanemate elukäike, aga takerdus tsensuurisõela ja ei saanudki avaliku esitamise luba.

Teatrite repertuaari kujunemist ENSV tingimustes saame seega kirjeldada järgmise ahelana:

1. Koostöös koosseisuliste lavastajate ja kirjandusala juhatajatega koostas teatri peanäitejuht hooaja repertuaariplaani ja esitas selle kinnitamiseks teatri kunstinõukogule. Kunstinõukokku kuulus teatri loominguuliste koosseisude esindajaid, teatrikriitikuid ja kultuuriajakirjanikke, lisaks olid aga ette nähtud kohad ka parteikomitee liikmetele jt nõukogude nomenklatuuri esindajatele.

3 Igapäevakasutuses käibinud, asutuse venekeelsest nimetusest *Главное управление по охране государственных тайн в печати* tuletatud lühend.

4 Ülev Aaloe (snd 1944) töötas aastatel 1977–1982 ENSV Kultuuriministeeriumi Repertuaarikolleegiumi peatoimetajana.

2. Provisoorne repertuaar, s.t (draama)tekstide nimistu koos lavastusbrigaadi nimekirjaga edastati kinnitamiseks ENSV Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumile.

Omaette müüdina on läinud käibele nõukogudeaegse teatrielu reglementeeritus autorite päriolumaa printsiibil, mille põhjal oli ette nähtud jaotus: üks kolmandik NSV Liidu autorite, üks kolmandik eesti ja üks kolmandik välisdramaturgide tekste. Aastatel 1981–1987 kultuuriministri asetäitjana töötanud Jaak Viller kinnitab aga, et vastavaid suhtarve ulmatiivse korraldusena pole kunagi kehtinud, kuigi üldises aruandluses toonitati pidevalt nõukogude autorite suuremat esindatust.⁵ Muidugi võib siin näha vastuolu Eesti teatrite (*resp.* teatrivaataja) soovide ja ideoloogiliste nõudmiste vahel: meile võõra kultuuritaustaga Nõukogude vene ja vennasvabariikide (armeenia, kasahhi, usbeki jt) autorite asemel oleksid teatrid eelistanud mängida pigem meile lähedasemate kaasaegsete Euroopa autorite teoseid. Siiski ei saa väita, et vastuseis nõukogude kirjandusele oli absoluutne, sest näiteks mitmete läti ja leedu dramaturgide (Gunārs Priede, Venta Vīgante, Kazys Saja) olustikulise koega lavateosed leidsid ka Eestis tänulikkude publikut.

Loomulikult kehtis Eesti NSV teatrites ka järeletsensuur, mille vormiliseks väljundiks oli esietendusele eelnev niinimetatud kontrolltendus, mille järgi hinnati eeltsensuuri läbinud teksti lavalise teostuse ideoloogilist lubatavust. Näiteks Jaan Toominga ja Evald Hermaküla uuslavastustest ei saanud 1960. ja 1970. aastate vahetusel peaaegu ükski esimesel katsel esitamisluba (Viller 2015: 64). Mõningatel juhtudel (Kaplinski „Neljakuningapäev“, 1977; Traadi/Panso „Tants aurukatla ümber“, 1973) rakendati niinimetatud teise astme järeletsensuuri, s.t survestati teatrit esitusloa saanud lavastust repertuaarist kustutama. Need näited jäävad küll 1970. aastatesse, kuid on nenditud, et „[---] Eesti teater [jõi] 1980. aastate lõpuni enesesesulgunuks, kaitsesesisundisse. Vaid sellisena oli võimalik totalitaarse impeeriumi provintsis oma teed käia.“ (Karjahärm, Sirk 1997: 739).

Olukorra muutumisest andis märku Eesti teatrite osalemine 1986. aastal NSVL Ministrite Nõukogus kinnitatud eksperimendis „teatrite juhtimise täiustamiseks ja tegevuse efektiivsuse tõstmiseks“ (Viller 2004: 65). Üheks esimeseks sammuks oli kunstinõukogude nimetamine loomenõukogudeks ja nende koosseisude muutmine teatrisiseselt vabalt valitavaks (sammas, 67). Glavliti Eesti osakond likvideeriti 1990. aastal. Empiirilised vaatlused kinnitavad, et jätkus protsess, mida Jaak Viller on täheldanud juba 1970. aastate Eesti teatri kontekstis: kui varem osalesid teatri igapäevatöö korraldamisel (sh repertuaari valimisel) mitmed ühiskondlikud organisatsioonid, ametiühingust kuni partei alorganisatsioonini, siis samm-sammult muutus kogu teatri juhtimine üha peanäitejuhikeskemaks (sammas, 254). Selle nähtuse üks põhjuseid on kindlasti uute, eritüübiliste teatrite teke. Erateatri juht mõistetavalt võib arutada oma teatri repertuaari valikut suurema kolleegiumiga, kuid ei pea seda tegema.

⁵ Artikli autori vestlusest Jaak Villeriga veebruaris 2016.

Samuti oleks väketeatri puhul ebamõistlik, kui repertuaari kinnitamiseks moodustataks eraldi organisatsioon. Mõistagi on igal, ka kõige karismaatilisemal ja suveräänsemal Eesti teatrijuhil (näiteks Tiit Ojasool) oma lähemate kaastöölise ja partnerite võrgustik, kelle peal oma ideid ja kavatsusi testida, kuid sel juhul on tegu pigem mitteformaalse inimeste ringiga, mitte institutsiooniga, kes esitaks teatrijuhile ultimatiivse tegevuskava.

Sõltuvalt teatrijuhust on loomenõukogu otsustusõiguse määr olnud üsnagi erinev: alates suhteliselt formaalsest repertuaariplaani kinnitamisest kuni põhjalikuma avaliku diskussiooni ja hääletamiseni. Levinud tava on, et repertuaari kujundamisel ei osale kogu loomenõukogu, uuslavastuste plaani esitab kunstiline juht, kes nõuandjatena on kasutanud mõningaid kolleege (koosseisulised lavastajad, dramaturg, peakunstnik, muusikajuht, turundusjuht vmt). Kunstilise juhi olulisust on toonitanud oma doktoritöös ka Rakvere Teatri aastate 1985–2009 repertuaari uurinud Ott Karulin: „[---] just kunstiliste juhtide võimalused teatri kunstiliste väärtuste süsteemi suunamiseks isiklikest maitse-eelistustest lähtudes on kõige suuremad“ (Karulin 2013: 30).

Kunstilise juhi ametikoha komplitseeritus sel perioodil on üks probleemsemaid teemasid. Kui mõnes teatris märkis kunstilise juhi vahetus uut arenguetappi (näiteks 1992. aastal Elmo Nüganeni alustamine Noorsooteatri/Linnateatri juhina või 1996. aastal Üllar Saaremäe astumine Rakvere Teatri kunstilise juhi ametisse), siis teisel kujunes see pingeliseks protsessiks (Linnar Priimäe tegevus Vanemuise kunstilise juhina 1990–1993, Merle Karusoo tegevus Eesti Draamateatri kunstilise juhina 1998–1999). Natuke liialdades võib väita, et mingil kujul kogesid sel perioodil juhtimiskriisi peaaegu kõik Eesti suuremad teatrid.

1.6. Esteetilised prioriteedid

1980. aastate lõpu ühiskondlik elevus andis teatritele üsna valusa hoobi: sõltumatus saavutanud meediakanalid ja avalikud üritused tõid inimesteni järjest operatiivsemalt teavet, mille kajastamine teatrilaval jäi sündmuste arengust maha. Veel äsja päevakajalistena teatrilavadele jõudnud teemad (vana seadusandluse ja tsentraliseeritud majandusmehhanismide kriitika või fosforiidikaevanduste oht) mõjusid vaid mõni kuu hiljem aegunudena. Ühe võimaliku „vaba areaalina“ nägid teatrid päevapoliitikale vastandumist, tegelemist ajatute teemade ja üldinimlike sfääridega, pöördumist (maailma)klassika poole. Siin aga pörkuti Eesti teatri õhukese traditsiooniga selliste näidendite mängimisel. Nii kirjutab 1980. aastate teise poole üks arvestatavamaid teatrikriitikuid Linnar Priimägi: „Klassika poole tõesti pöörduti, kuid kohe selgus, et see pöördumine oli ette valmistamata. Klassikaga ei osatud suurt peale hakata.“ (Priimägi 1989: 62.) Hetkeseisu illustreerimiseks lisan siia veel teisegi tsitaadi, mis pärineb toonaselt noorkriitikult Hans H. Luigelt, kes oma 1987. aastal ilmunud programmilises artiklis „Pööre peenuse suunas“ on Eesti teatris fikseerinud uute ekspressiivsete ja performatiivsete võimaluste avastamist, kus sõnumiks võib olla ka lavastustervik ise, tema esteetiline vorm, atmosfäär ja stiil. „Teate edasiandmisel lavalt saali on toimunud kanali

muutus. Teade jõuab teatritvaatajani mitte enam lavastuse sõnalise osa ega ka tegelastevahelise suhete ühe või teise külje rõhutamise kaudu, vaid lavastuse kunstilise terviku, atmosfääri ja stiili kaudu.“ (Luik 1987: 66–67.)

Sajandivahetus märkis nihet ka Eesti teatris, kuid tegu polnud murrangu, vaid eri harudesse liigenduva esteetilise paljususega. Eelmiste kümnendite kese, psühholoogiline suhtedraama, jäi endiselt alles (selle suuna kõige viljakamaks esindajaks kujunes Tallinna Linnateater), ent sellele lisandusid (osalt ka vastandusid) alternatiivsed lähenemised, mis lisasid teatripilti teatud pinget. Eriti aredalt ilmses see maakonnateatrite kontekstis, kus kunstiliselt novaatorlikumad projektid sattusid konflikti kohaliku vaatajaga. Katsed juurutada väiksemate linnade teatrites avangardsemat kunstikeelt päädisid kunstilis-majandusliku fiaskoga (näiteks Andres Noormetsa Ugala teatri kunstiliseks juhiks oleku aastatel 1999–2000, Peeter Jalaka Rakvere Teatri kunstilise juhtimise aastatel 1994–1996), sest kohalik vaatajate kogukond hakkas teatrist eemalduma ja teatri majandusnäitajad (ja selle tagajärjel ka teatri sisekliima ning üldine imago) langes kriisiolukorda.

Kindlasti iseloomustas sajandivahetuse Eesti teatrit avanemine maailmale, ülemaailmsed kontaktid ja suhtlus, rahvusvaheliste teatrifestivalide sünd (Baltoscandal, tantsuteatrifestivalid), õpikojad ja näitlejate vahetusprojektid, välislavastajate „kodunemine“ Eestis (Georg Malvius, Finn Poulsen jt). Mõnedki lavastused (nt „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“, „Romeo ja Julia“) äratasid tähelepanu rahvusvahelisel areenil. 1996. aastal Tartus sündinud ja siiani toimuv festival Draama hakkas tutvustama Eesti teatri paremikki välisvaatlejatele. Laiemas plaanis märkisid need muutused Eesti teatri järkjärgulist sulandumist nüüdisaegse maailmateatri konteksti, mis on kaasa toonud põhimõttelise muutuse Eesti teatri vaimses õhustikus.

2. Lavastuste vahendamine ja ekspluateerimine

2.1. Teatri imago, repertuaari kogupilt, lavastuste rotatsioon

Selguse huvides jagaksin järgnevalt Eesti teatrid perioodist 1986–2006 kahte gruppi: 1) tsentraalteatrid – nii nimetaksin gruppi, kuhu paigutuvad Rahvusooper Estonia, Eesti Draamateater, Nukuteater, Vanemuine, Ugala, Endla ja Rakvere Teater (liigitamise aluseks on 500–700 kohaga saali olemasolu); 2) nišiteatrid, kuhu liigituvad kõik ülejäänud teatritrupid. Nende hulgas on nii julgelt avangardile orienteeritud rühmitusi (Tartu Teatrilabor), pretensioonitult lasteteatrit kultiveerivaid truppe (Trumm), aga ka näiteks vähemärgitud ooperitele pühendunud Nargen Opera ning poolkutselised Eesti venekeelsed lasteteatrid Tuuleveski ja Lepatriinu.

On loogiline, et oma kuvandi loomisel oli tugev edumaa teatritel, kes töötasid mõnes kindlas žanris, olles kas: 1) Eestis (peaaegu) ainus oma žanri viljeleja (Rahvusooper Estonia kui ainuke pealinnas repertuaariteatrina töötav ooperi- ja balletiteater, Nukuteater kui ainuke professionaalne nukuteater); 2) väga kindlale sihtgrupile orienteeritud teater (Vene Teater kui

ainuke professionaalne vene keeles mängiv teater Eestis); või 3) väga selge, kindlakskujunenud loominguilise profiiliga kooslus (Teater NO99, Von Krahli Teater, Theatrum, Vanalinnastudio (hilisem Vana Baskini Teater)).

Tunduvalt keerulisemas olukorras olid Tallinnast väljaspool asuvad teatrikooslused, sest sageli piirkonna ainsa professionaalse teatrina tuli neil pakkuda „igähele midagi“, mis muutis keeruliseks ühtse kuvandi loomise ja hoidmise – või kui see ka tekkis, siis pigem pejoratiivse varjundiga. Ehkki Pärnu teatris valmisid 1980. aastatel ka mitmed kaalukad, Eesti teatriloois märgilised lavastused, kinnistus sellele samal ajal (üldjoontes praegugi kehtiv) vähenõudliku meelelahutusteatri kuvand:

Pärnu teater on kujunemas jõukaks, rahumeelseks, suhteliselt heamaitseliseks kommertsteatriks mõõdukate reveranssidega maarahvale ühelt poolt ja probleemsust ihkavatele juhukülalistele teiselt poolt. Alati plaanitäitev ja mitte kunagi tõsiseid etteheiteid põhjustav. (Karusoo 1985: 100.)

Eriti keerulisse seisust sattusid juba 1980. aastate lõpus maakonnalinnades asuvad tsentraalteatrid, sest mitmed tegurid (nende linnade elanikkonna vähenemine, vaba aja sisustamise uued võimalused jne) tõstsid publikuprobleemi teravalt esile. Aeg on näidanud, et maakonnateatrite „ellujäämise“ on kindlustanud eelkõige ülipõhjalikult läbi kaalutud repertuaar, milles elitaarsem ja rahvalikum pool on tasakaalus. Teatrijuhi dilemmat on tabavalt kirjeldanud Ugala kunstiline juht Peeter Tammearu, kes tunnistab, et oma repertuaarivalikutes on ta olnud „uskumatult pragmaatiline“ ja teatri huvides oleks tulnud uuslavastuste arvu oluliselt vähendada:

Ainult et meil ei ole siis varsti enam mitte midagi õhtuti näidata, sest need 1700 inimest, kes siin Viljandis üldse teatrit vaatavad, tahavad juba midagi uut näha. [...] Igal asjal peab olema mingi konks, mingi pähkel, mingi vigur, mispärast just see esietendus on eriline ja pilkupüüdev, miks just seda peaks vaatama: kas külalisstaari nimi või skandaalne autor või Olustvere loss või nelisada näitlejat korraga laval. (Tammearu 2004: 9.)

Teatri igapäevase repertuaari ehk lavastuste rotatsiooni valdkonnas toimus selge liikumine lavastuste eluea lühenemise suunas. Sõnalavastuste vaikimisi kehtestunud normiks kujunes 1990. aastate algusest kaks hooaega – tõi, oma eranditega, sest Tallinna Linnateatri väiksemad (s.t vähemat publikuhulka mahutavad) mängupinnad võimaldasid ka oluliselt pikemat mänguperioodi, mõni maakonnateatris valminud elitaarsem lavastus ei jõudnud isegi kümne mängukorraneni. Muret olulise rolli lühiajalisuse üle tajuti teravalt ka näitlejate seas: „Ma teen ära suure töö, pühendun sellele ja tean, et järgmisel hooajal lavastust ei mängita. [...] Tahaksin oma õnnestumisest küünte ja hammastega kinni hoida, kuid ta rebitakse mul käest ja heidetakse olematusse.“ (Kreismann 1997: 13–14.)

Kui 1986. aastal valmis Eesti teatrites 78 uuslavastust, siis kümme aastat hiljem oli neid täpselt kaks korda enam, 156. Veel kümnend hiljem oli see arv jäänud põhimõtteliselt

samaks: 157. Uuslavastuste buumi markantseim näide oli 1990. aastatel Eesti Draamateater: 1986. aastal valmis seal 6 ja 1987. aastal 4 uuslavastust, 1991. aastal aga juba 13. Kuid on ka erandeid, näiteks 1994. aastal Linnateatriks saanud Noorsooteater, kes loobus Salme tänava suurest saalist ning jäi mõneks ajaks tegutsema vaid Laia tänava sajakohalises väikeses saalis (otsides küll muid mängupaiku ja kohandades vabaõhuteatriks teatri siseõuel paikneva Lavaaugu) ning kahandas senise 7–9 nimetusega aastase uuslavastuste normi 5–6-le.

2.2. Uued, intrigeerivad ja/või end varem tõestanud loomingulised kooslused

Eelmistel kümnenditel stabiilsena püsinud teatrite süsteem (värskeima uustulnukana oli lisandunud Vanalinnastudio ENSV Riikliku Filharmoonia allüksusena 1980. aastal) hakkas ajama kiirelt uusi võrseid. Kui eelnevalt said kõik uued kooslused defineeritud nišiteatritena, siis n-õ jätkusuutlikkuse alusel võime jagada nad kahte gruppi. Esimesse kuuluvad trupid, kes pärast esimesi kasvuraskusi kehtestasid end isikupärase loomingulise käekirjaga kooslustena (VAT Teater, Von Krahli Teater, Theatrum, MTÜ R.A.A.A.M., Tartu Uus Teater). Teise grupi eluiga jäi lühiajalisemaks ja nende tegevus sai oma selge lõpp-punkti või hääbus tasapisi (venekeelne Viadukti stuudio, Salong Teater). Oli ka mõni juhtum, kus üks kooslus läks üle teiseks. Näiteks Von Krahli eelkäijana võib käsitleda selle liidri Peeter Jalaka juhitud trupi Ruto Killakund (1989–1991) tegevust. Tartus tekkis Vanemuise teatri 1989. aasta stuudio lõpetajate baasil omapärane Tartu Lasteteater, mis 2000. aastal muudeti Tartu Teatrilaboriks, mis omakorda 2004. aastal formeerus sihtasutuseks Eesti Teatri Festival, mille ülesandeks sai teatrifestivali Draama (ja tema väiksemate sõsarfestivalide) organiseerimine. Lühemat aega tegutsenud truppidest väärivad mainimist veel Gregori trupp, venekeelne Drugoi Teatr ja Teater 4-le ning Pirgu Arenduskeskuse teatritrupp (1987–1991). Mitu Eesti linna jõudsid oma (pool)kutselise teatrini. Neist viljakaimaks osutus Kuressaare Linnateatri uus algamine 1990. aastal, 2001–2008 tegutsenud Võru Teatriateljee muundus Võru Linnateatriks, kuid hääbus taas poolmärkamatult. Kogukonnateater oma sõna kõige õigemal tähenduses on Narvas 1998. aastast vastu pidanud Tuuleveski. Kõige radikaalsem sündmus teatrite profiili muutumises toimus aga 2005. aastal, mil komöödiateater Vanalinnastudio sai koduks Eesti avangardteatri lipulaevale NO99. Majata ja riigi finantstoeta jäänud Vanalinnastudio trupp otsustas aga formeeruda erateatriks Vana Baskini Teater.

Ajastu märk oli ka ilma püsitrupita projektiteatrite teke, mida võib taas jagada kaheks: kestvamalt tegutsema jäänud, kindla suunitluse ja kunstilise programmiga kooslused (R.A.A.A.M, Emajõe Suveteater) ning vaid ühe-kahe lavastuse väljatoomiseks kokku kutsutud trupid.

1990. aastatel aktuaalsed diskussioonid projekti- ja repertuaariteatrite plussidest ja miinustest raugesid sajandivahetuseks. Üldise seisukohana jäi kõlama, et mõlemal vormil on oma väärtused, kindlasti ei ole Eesti kultuuriline olukord valmis repertuaariteatrite sulgemi-

seks, selle mõju Eesti teatrikunstile oleks laastav. Kuid pole mingit põhjust vaenata ka projekt-truppide teket, küsimus on võimaluste ja vajaduste tasakaalus.

1986. aastal oli Eestis 10 riigieelarvelist toetust saavat teatrit, 2006. aastal oli neid 29.

2.3. Tellimuslavastused, kohustuslik repertuaar

Märksõna *kohustuslik repertuaar* kuulus orgaaniliselt NSV Liidu teatrimudeli juurde. Teatrid olid kohustatud tegema niinimetatud tähtpäevalavastusi näiteks oktoobrirevolutsiooni aastapäevadeks või NLKP järjekordse kongressi puhul. Üleliiduline autorikaitse ühing (VAAP)⁶ saatis teatritesse soovitusnimekirju näidenditest, mis vastavatesse lahtritesse sobiksid. Teatrid suhtusid neisse nimekirjadesse enam kui jahedalt (küllap peamiselt selliste teoste kunstilise alamõõdulisuse tõttu). Tunduvalt loomungulisemaks aktsiooniks olid üleliidulised sotsialismimaade dramaturgia (poola, ungari, tšehhi) festivalid, mille raames toodi Eesti lavale põnevaid mängimata autoreid ning valmis mitu teatrilukku läinud lavastust (Imre Madachi „Inimese tragöödia“, Andrzejewski/Toominga/Heinsalu „Polonees 1945“, mõlemad Vanemuises, vastavalt 1971 ja 1976).

Teatripraktikute tunnistust mööda olid võimalused mõnd üleliidulist tähtpäeva või NLKP kongressi ära märkida siiski küllalt avarad (vt Neimar 2013: 267). Endla kauane peanäitejuht Ingo Normet näiteks on meenutanud, et Pärnus oli üks võimalus tähtpäevalavastuste rubriiki täita tollal Pärnu teatris töötanud Priit Pedajase „kodanikulaulude“ õhtutega („Tolmust ja värvidest“, 1982; „Öölaulud“, 1987).⁷

Alates repertuaaripildi murdejoonest, 1990. aastatest, polnud aga „kohustusliku lavastuse“ põhjuseks mitte enam ideoloogiline, vaid majanduslik surve. Pärnust Eesti Draamateatrisse siirdunud Priit Pedajase 1996. aastal antud intervjuust loeme: „Teeme siin nagu üksikuid projekte, mitte pidevat tööd. Pärnus üht teljoont pidi liikudes ei olnud mingi vaev [---] kõrvalt teha ka kohustuslikke asju, komöödiaid ja lastelavastusi.“ (Visnap 1996: 62.) Seega: komöödiad ja lastelavastused olid „kohustuslikud asjad“, mis pidid ilmingimata tsentraalteatri repertuaari kuuluma. Lastelavastuste vallas tekkis 1990. aastatel eraldi nišš: jõululavastused, kus etendus on vaid üks osa kingijagamise rituaalist (tõsi, Ugala teater alustas sellega juba 1980. aastatel).

1995. aastal Tallinna Linnateatri Lavaaugus esietendunud „Kolme musketäri“ menu tähistas suveteatri buumi algust Eestis, mis kokkuvõttes hakkas kallutama Eesti teatripildi hooajalist põhimõtet.

6 *Всероссийное Агентство по Авторским Правам.*

7 Artikli autori vestlusest Ingo Normetiga mais 2017.

3. Publikuga seotud aspektid

3.1. Potentsiaalse publiku suurus, vaatajate sihtgrupid, turundus

Nõukogude Eesti stabiilselt ülikõrge teatrikülastuste arv tõusis oma haripunkti 1987. aastal, mil loeti kokku 1,73 miljonit teatrikülastust, pärast seda hakkas külastuste arv järjekindlalt langema (Saro 2010: 20). 1990. aastate keskpaigaks jõuti madalseisu, 690 000 külastuseni, pärast seda hakkas see taas tõusma ning 2001. aastal oli teatrikülastuse arvuks 900 000 (Allik 2002: 52).

Teatri ja publiku muutunud suhe ei peegeldu üksnes arvudes. Lavastuste komplitseerunud kunstiline kood hakkas vaatajalt eeldama tunduvalt aktiivsemat kommunikatsioonis osalemist, seda nii intellektuaalses plaanis kui ka järjest enam otseselt etendusse kaasatuna. Veel radikaalsemalt hakkas teater suhtlema oma vaatajaga etenduseväliselt. Kui varem pöördus teater oma vaataja poole vaid lakoonilise müürilehe vahendusel, siis turumajanduse tingimustes muutus teatrireklaam osaks muust tootereklaamist, mille eesmärk on muuta oma toode (*resp.* teatrietendus) prestiižseks kaubaartikliks. Ilmekaks näiteks mõtteviisi muutusest on teatriplakatid, mille kujunduselementidel oli selgelt reklaamiv, piletit ostma kutsuv funktsioon (tuntud näod, intrigeerivus). Teatritesse tekkisid endisaegsete administraatorite asemele turundusosakonnad, suhtekorraldajad, pressiesindajad. Hakkasid toimuma reklaamifunktsiooni täitvad eriüritused (kohtumised, publikupäevad, teatrilaadad jne). Ühiskonna järjest süvenev sotsiaalne kihistumine sundis teatreid pöörama tähelepanu publiku eri gruppidele ning sisse viima sooduspiletite süsteemi. Turundusvalla terminid *imago*, *bränd*, *kuvand*, *slogan* hakkasid järjest enam kõlama ka teatri kontekstis.

Nagu kogu reklaamivaldkond, hakkas ka teatrireklaam sajandivahetuseks professionaalseeruma. Katrin Maimik on esile toonud „kultuuritoote“ enamat psühholoogiseeritust, vaataja intellektuaalse kapitali ärakasutamist: „Ei piisa enam, kui reklaamida lavastust või teatrit kui kvaliteedimärki, selle taga peab olema oma lugu, asja saamise või olemise mütoloogia“ (Maimik 2013: 60). Järjest enam hakati rääkima kultuuri tarbimisest, tekivad mõisted *kultuurimajandus* ja *kultuuri turundamine*. Üks esimesi eesti keelde tõlgitud vastava valdkonna käsiraamatuid, 2005. aastal ilmunud Bonita M. Kolbi „Kultuuriturundus“ sedastab otsesõnu: „Kui [kultuuri]organisatsioon tahab oma kunsti esitamiseks püsima jääda, tuleb teha mõningaid tarbijate nõudmisi arvestavaid kompromisse“ (Kolb 2005: 9).

3.2. Publiku maitsele vastutulek *versus* publiku maitse kujundamine

Sajandivahetuse paiku, mil kohalikul teatrimaastikul kinnistusid mitmed postdramaatilise teatri printsiipidel töötavad trupid ja ka tsentraalteatrid võtsid oma repertuaari laiemale publikule harjumatu kunstilise koodiga etendusi, võib rääkida teatud pingete kasvamisest teatri ja publiku vahelises kommunikatsioonis, mille peamiseks põhjuseks võiks pidada teatris (laiemas mõttes etenduskunstides) toimunud esteetilise paradigma muutust, mida suur osa vaatajaskonnast ei jõudnud omaks võtta. Mõistagi üritas iga teatrijuhht repertuaari

planeerides väga selgelt ka arvestada eri sihtgruppide eelistuste ja vajadustega, silmas pidades samaaegselt mitut referentsiaalset tunnust: vanus (lapsed, noored, keskealised, pensionärid), haridus, sotsiaalne staatus (tudeng, haritlane, põhiharidusega vaataja), ootused teatrile (intellektuaalne pinge, meelelahutus, emotsionaalne kaasaelamine, samastumisvõimalus, tuntud näitlejad, tuntud materjal jne). Ott Karulin on oma doktoritöös teatri repertuaari kujunemist defineerinud kaheastmelise kompromiss-protsessina: „[---] ühelt poolt teatrikollektiivi maitse-eelistuste kompromiss riigi väärtuste süsteemiga ning teisalt kompromiss olemasoleva publiku maitse-eelistuste ning potentsiaalse publiku eeldatud maitse-eelistuste vahel“ (Karulin 2013: 63).

Teatri seest ja ka laiemalt kultuurivaldkonnaga seotud inimestelt hakkas järjest enam kostma vastuhääli mõttemallile, nagu peaks „tulevikuühiskonnas“ olema koht vaid end ise ära majandaval kultuuril. Dramaturg, lavastaja ja kriitik Ivar Põllu märgib: „Ellujäämine toimub teatrites projektipõhise mõtlemise ehk kaubamärkide male jõujoontes. Lõpuks on kogu repertuaarikoostamine kui kaubamärkidega kalkuleerimine. Tulem võib olla graafiliselt muljetavaldav, aga seestpoolt tühi.“ (Paaver, Põllu 2005: 24.) Kunstiteadlase Karin Hallas-Murula sõnul:

Kui teatrid, muuseumid, kunstisaalid ja teised kultuuriinstitutsioonid sätivad end keskmise enamuse järgi või hakkavad oma publikusse suhtuma sama alahindavalt nagu ajakirjandus, mis täpselt teab, mis „rahvale müüb“ ja mis „peale ei lähe“ või – veelgi hullem – nagu poliitikud, kes räägivad rahvaga nagu lastega, hästi selgelt ja endast suuri pilte näidates, siis sulgevad intellektuaalid vaikselt enda järel teatrite ja muuseumide ukсед ja ei tule enam tagasi. (Hallas-Murula 2006: 38.)

4. Teatriväljaga seotud aspektid

Võib öelda, et Eesti teatrite koosseksisteerimine on sujunud rahumeelselt, ilma suuremate ekstsessideta, hoolimata konkurentsist nii sümboolse (Eesti Teatriliidu preemiad jm tunnustused) kui majandusliku kapitali pärast. Majanduslik konkurents teravneb eeskätt suveprojektide puhul, mil kõik teatrid võistlevad kolme suvekuu vältel oma pakkumistega külastaja aja- ja raharessursside nimel. Varjatumast konkurentsist saame rääkida üksikute edukateks osutunud autorite (Martin McDonagh, Kivirähk) ning end õigustanud mängupai-kade ja lavastusformaatide puhul, mida üritatakse korrata.

Kindlasti aga on tihenened konkurents näitlejate vahel. Vaatlusalusel perioodil antud teatrihariduse jätkusuutlikkust näitab tolaeagsete teatritudengite erialane hõivatus praeguses perspektiivis. Kui vaadelda 2017. aastal mõlema Eesti teatrikooli, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejadiplo-miga lõpetanute nimekirju 1986–2006 (andmed vastavate koolide koduleheküljelt), näeme vabakutseliste näitlejate arvu kiiret kasvamist, samuti näitlejahaaridusega inimeste tööleasu-mist muudel erialadel. Märgatavalt suurem on kaoprotsent Viljandi kooli lõpetanud lendude puhul, kus 9–12 lõpetajast vaid 3–7 töötavad ka 2017. aastal näitlejana (neist püsilepinguga

2–4). Murettekitava tendentsi fikseeris ka Eesti Konjunktuuriinstituudi uuring Eesti loomemajanduse olukorrast aastal 2009: „Kahjuks tuleb tõdeda, et näitleja, kes kooli lõpetamise järel kohe erialalisele tööle ei saa või ei suuda oma andeid kiiresti välja tuua, jääb tõenäoliselt ilma erialase tööta“ (Eesti Konjunktuuriinstituut 2009).

5. Kultuuriväljaga seotud aspektid

Teatri ja ühiskonna suhe on olnud seotud pigem teatrite organisatsioonilise küljega, teatrimajade renoveerimise, teatrite tegevustoetuste süsteemi väljatöötamisega ja teatritöötajate sotsiaalsete garantiidega:

Kui eelnevatel kümnenditel võis teater toimida kui vaikne vastupanu kommunistlikule režiimile, siis 1990. aastatel ei sobinud rahva enda poolt kätte võidetud noorele riigile vastanduda. Kapitalismis ei nähtud kohe vaenlast, sest kõigepealt pidi teada saama, millega tegu, pidi koguma kapitali ja rikkust. (Pesti 2008: 109.)

1991. aastal saavutas Eesti kultuurielu juhtimine poliitilise sõltumatuse, mis tõi aga kohe kaasa uue probleemi: seni peaaegu täielikult riigi poolt ülal peetud teatrid pidid oluliselt suurendama omatulu või leidma täiendavaid rahastusallikaid. 1990. aastate alguse üks dominante oli majanduslik surutis, mis oma eri vormides hakkas mõjutama ka teatrielu (kütusekriisi tõi kaasa publikukriisi). Kui kümnendi alguses jätkati valdavalt riiklikus alluvuses olevate repertuaariteatritega, siis aegamisi tekkis ka uusi omandivorme (munitsipaal- ja erateatrid ning esimesed vabaturpid). Uuel sajandil algas riigiteatrite üleminek riiklikeks sihtasutusteks, s.t teatrid jäid endiselt riigi omandisse ja riigi poolt doteeritavataks, kuid nende kõrgeim võimuorgan oli nüüdsest sihtasutuse nõukogu, kes palkas teatrite juhtkonna ning jäi teatri tegevust kontrollima. Riiklike sihtasutuste loomise eesmärgina võib välja tuua tahet „delegeerida mingi avaliku teenuse osutamine eraõiguslikele institutsioonidele, mis suudavad teenust pakkuda efektiivsemalt, kui seda suudetaks keskselt valitsuse tasandilt korraldades“ (Kiitstak-Prikk 2006: 50).

Mis puudutab teatri üheks pealisülesandeks peetud ühiskonna (kriitilist) peegeldamist, siis leitmotiiviks Eesti teatrikriitikas olid vaadeldava perioodi lõpul süüdistused teatri sotsiaalses apaatsuses: „Samal ajal kui Eesti sõnateatrist leiab vaataja enamasti üksnes meelelahutust ja eneseunustust, on sotsiaalne temaatika leidnud märkimisväärselt palju kasutamist meie moodsas tantsuteatris ja intellektuaalses võõristuses olevas *performance*-kunstis“ (Loog 2006: 130). Ka võrdluses teiste kunstidega nähti teatril pigem perifeerset rolli. Teatrikriitik Ene Paaver sedastab: „Kirjandus, kunst, film ja meedia suhestuvad 90. aastate pöördelise tegelikkusega innukamalt, pöördudes kiiresti muutuvate väärtuste, enesekujutluse, minevikuhinnangute poole“ (Paaver, Põllu 2005: 34). Teatava nihke tõi kaasa juba uus periood, mille põhjus oli osalt pragmaatiline – Teater NO99 loomine 2005. aastal, aga teisalt ka esteetiline – eri kunstiliikide sulandumine, teatri kontekstis etendus kunstide teke.

6. Sotsiaalmajandusliku situatsiooniga seotud aspektid

Vaadeldavast ajavahemikust võib välja tuua ühe teatrielule majanduslikult keerukama perioodi. See paigutub aastatesse 1990–1993 ja on seotud eeskätt majandusreformidega. Teatrite lahendus olukorrale oli valdavalt repertuaari kallutamine meelelahutuse suunas. Kriitikas kõlas pidevaid murehääli tekkinud olukorra pärast, kuid realistidena ei kippunud kriitikud teatrijuhte otseselt süüdistama:

Meelelahutusliku repertuaari osatähtsus on suurem kui kunagi varem ning teatreid selles küll süüdistada ei maksa. Iga teatri mängukavas on väärtkirjandust, kuid neid mängitakse enamasti tühjadele saalidele ja harva. [...] Seda on meie praegusel segasel ajal õnnestunud veenvalt tõestada, kui õhuke meie kultuurikiht ja -huvi tegelikult on. (Aaloe 1991: 77.)

7. Poliitilise situatsiooniga seotud aspektid. Tsensuur

Tsensuuri toimimist Nõukogude Eesti teatris vaatlesime punktis 1.5. Poliitiline tsensuur teatrites (tekstide kinnitamise mõttes) kadus Eesti teatrites 1988. aastal ja katseid poliitilistel põhjustel mõnda lavastust (või selle osa) keelustada pole pärast seda registreeritud.

Kokkuvõte

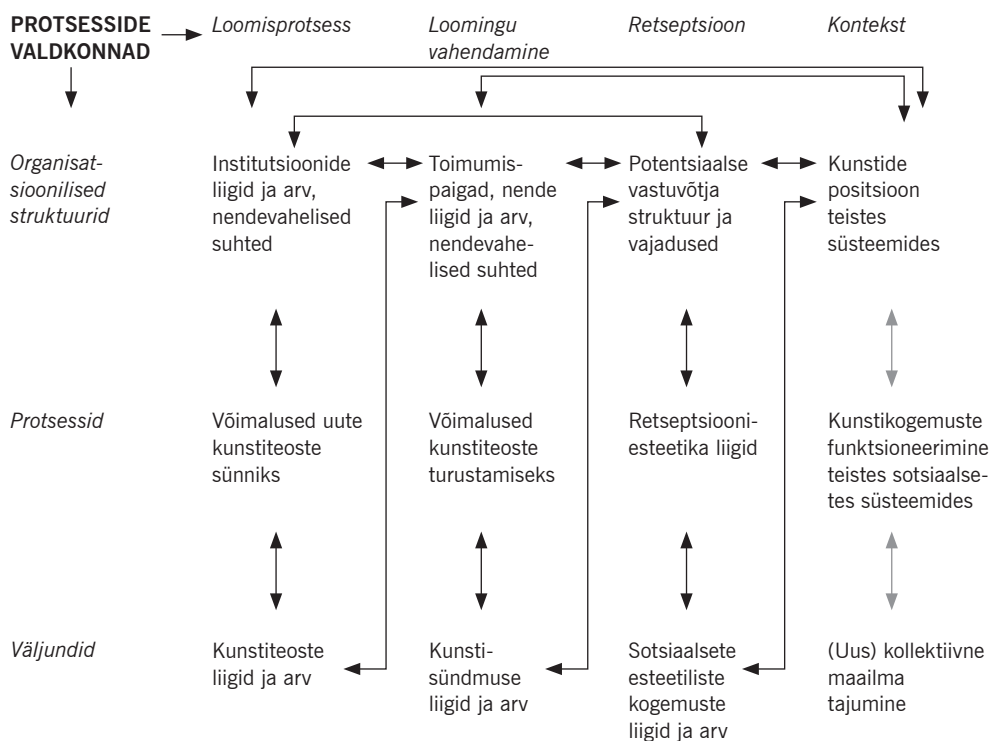
Oma 1975. aastal kirjutatud (tellimus)artikli „Repertuaar – teatri palge kujundaja“ lõpus osas nendib Voldemar Panso, et talle antud teema vajaks olulist täpsustust: realiseeritud repertuaar kui teatri palge kujundaja (vt Panso 1980: 293–303). Tõsi, ühe teatri pelk repertuaarinimistu ei luba teha kaugeleulatuvaid järeldusi tema kunstilise taseme kohta. Ent laiema konteksti – repertuaari muutumine aastate lõikes, võrdlemine teiste sama areaali (linn, maakond, riik vmt) või profiiliga (nukuteater, komöödiateater) teatritega – lisamisel võiks ilmned ka teatri kunstiline programm ja kaugemad eesmärgid. Mõistagi eeldab selle avamine ülihead konteksti tundmist, kust ilmselt ei saa välistada ka teatud subjektiivsust – miks ikkagi kolm vene klassika teost ühe teatri repertuaaris võivad ühe teatriorganisatsiooni puhul peegeldada juhuslikkust ja fantaasiavaegust, teise puhul aga anda tunnistust läbimõeldud ja kontseptuaalsest repertuaarivalikust?

Nagu sissejuhatuses viidatud, sisenes mõiste *repertuaaripoliitika* Eesti teatrileksikasse 1950. aastatel – seega ajal, mil kõik teatrites toimuv oli riiklikul tasemel eriti rangelt kontrollitud. On tajutav, et praktikute poolt vaadatuna kätkes see mõiste endas ka varjatud võimalusi etteantud norme „kallutada“ (näiteks esitledes eesti kaasaegset dramaturgiat nõukogude dramaturgiana või täites tähtpäevalavastuste rubriiki ideoloogiliselt ambivalentsete teostega), mida ei jäeta kasutamata. „Ideoloogilise surve ja karmi repertuaaripoliitika kiuste täitis teater rahvust konsolideerivat ja eesti identiteeti säilitavat funktsiooni“ (Karjahärm, Sirk 2007: 734). Reministsentsina minevikule tähistab mõiste *repertuaaripoliitika* (tänapäeva teatris pisut muutunud sõnastuses: *repertuaari kujundamine*, *repertuaaristrateegia väljatöötamine* vmt) ositi ka praeguses Eesti teatris pigem esinduslikku fassaadi kujundavat vahendit (näiteks

ebaõnnestunuks osutunud lavastuse võimalikult märkamatu kustutamine mängukavast, kommertsrepertuaari mängimine pigem väikelinnades, mille vaatajaskond ei räägi nii oluliselt kaasa teatri avaliku kuvandi loomisel). Teisalt, turumajanduslikku loogikat silmas pidades võib sedastada, et kultuuriorganisatsiooni eduka toimimise eelduseks ongi oma saavutuste laiem presenteerimine ning ebaõnnestumiste summutamine.

Olemuselt on teatri repertuaar risoomne nähtus, kuna temas peegelduvad nii teatri reaalne (loojad, materiaalne baas) kui imaginaarne (kunstilised ideed, ambitsioonid, võimekus) kapatsiteet. Eesti teatri repertuaari kujunemise protsess hõlmab rohkemal või vähemal määral endas kõiki van Maaneni esitatud funktsionaalseid suhteid ning võiks olla abiks tänapäeva teatris toimuvate loominguliste ning organisatsiooniliste käikude mõtestamisel.

Joonis. Kunsti-ilmaja väljade ja suhete funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil (Maanen 2009: 12).



Kirjandus

- Aaloe, Ülev** 1991. Teatriankeet 1989/90 – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 77–83.
- Allik, Jaak** 2002. Eesti teater ja teatriliit – eile, täna, homme. – Teatrielu 2001, lk 50–67.
- Bourdieu, Pierre** 1985. The Social Space and the Genesis of Groups. – *Theory and Society*, Vol. 14, No. 16, pp. 723–744. – DOI: 10.1007/bf00174048.
- Danto, Arthur** 1964. Artworld. – *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Issue 19, pp. 571–584.
- Eesti Konjunktuuriinstituut 2009. Eesti loomemajanduse olukorra uuring ja kaardistus. Tallinn 2009.
- Epner, Luule** 2015. Teatrite mängukava. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide, Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoim P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 166–207.
- Hallas-Murula, Karin** 2006. KULTUURIST ja kultuurist. – NO99, lk 34–38.
- Kalju, Piret** 1999. Teater ja muutus: Teatri koht eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni. Bakalaureusetöö. Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut.
- Kaugema, Tambet** 2010. Pealelend. Ivar Põllu – Sirp, 12.08.
- Karjahärm, Toomas, Väino Sirk** 2007. Kohanemine ja vastupanu: Eesti haritlaskond 1940–1987. Tallinn: Argo.
- Karulin, Ott** 2013. Rakvere Teater „täismängude“ otsinguil aastail 1985–2009. *Dissertationes de Studiis Dramaticis Universitatis Tartuensis 2*. Tartu: University of Tartu Press. – <http://dspace.ut.ee/handle/10062/29976> (03.05.2017).
- Karusoo, Merle** 1985. Enesehinnang, visiitkaart, nägu. – Teatrielu 1982, lk 96–102.
- Karusoo, Merle** 1989. Olen kolmeteistkümnne aastane: ühe etenduse lugu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kiitstak-Prikk, Kaari** 2006. Kultuuriasutuste omandivormi muutumine Eestis. – Kuidas korraldada kultuuri? // How to manage culture? Koost A. Kivilo, K. Herkül. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk 42–57.
- Kolb, Bonita M.** 2005. Kultuuriturundus. Tartu: Atlex.
- Kreismann, Kersti** 1997. Vastab Kersti Kreismann. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 3–14.
- Laasik, Andres** 2004. Eestis on kaks teatrit juures. – Sirp, 5.03.
- Loog, Alvar** 2006. Sotsiaalselt pime ja poliitiliselt impotentne eesti teater. – Teatrielu 2005. Eesti Teatriliit, lk 122–139.
- Luik, Hans H.** 1987. Pööre peenuse suunas. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 61–68.
- Maanen, Hans van** 2009. How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values. Amsterdam: Amsterdam University Press. – DOI: 10.5117/9789089641526.
- Maimik, Katrin** 2013. Hasartmäng nimega kultuuriturundus. – Teatrielu 2012, lk 57–69.
- Neimar, Reet** 2013. Töörühma „Eesti sõnateater 1965–1985“ seminar 5. novembril 1999. a. Eesti Teatriliidus. – Teatrielu 2011. Eesti Teatriliit, lk 228–269.
- Normet, Ingo** 2004. Kaks teatrit on kadunud. – Sirp, 20.02.
- Pajur, Ago, Tõnu Tannberg** 2006. Eesti ajalugu. II osa. Tallinn: Avita.
- Panso, Voldemar** 1980. Repertuaar teatri palge kujundajana. – Voldemar Panso, Teatriartikleid: ...kas see on eilne või tänane laul? Tallinn: Eesti Raamat, lk 293–303.

- Paaver, Ene, Ivar Põllu** 2005. Uus algupärane uus Eestis. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Toim A.-L. Sova. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur, lk 19–65.
- Pesti, Madli** 2008. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil: magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Priimägi, Linnar** 1989. Teatriankeet 1987/88. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 56–69
- Saro, Anneli** 2010. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toim A. Saro, L. Epner. Tartu: Tartu Ülikool, lk 8–36.
- Zetterberg, Seppo** 2009. Eesti ajalugu. [Tallinn]: Tänapäev.
- Tammearu, Peeter** 2004. Vastab Peeter Tammearu. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 3–25.
- Viller, Jaak** 2004. Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel: magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Viller, Jaak** 2011. Kaarel Irdi repertuaaripoliitilised vaated Vanemuise teatri juhina. – Methis. *Studia Humaniora Estonica*. Nõukogude aja erinumber, koost S. Olesk, T. Saluvere, nr 7, lk 184–199. – DOI: 10.7592/methis.v5i7.546.
- Viller, Jaak** 2015. Repertuaaripoliitika ja tsensuur. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide, Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoim P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 62–72
- Visnap, Margot** 1996. Esindusteater, staariteater, rahvusteater või üks teiste hulgas? – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 58–64.

Sven Karja – Tartu Ülikooli teatriteaduse doktorant (väitekirja teema „Eesti teatrite repertuaari analüüs 1986–2006”), teatrikriitik. Peamised huvivaldkonnad: dramaturgia, kriitika, Eesti ja Vene teatri ajalugu.

E-post: sven[at]vanemuine.ee

Principles for building the repertoire of Estonian theatres in 1986–2006*Sven Karja***Keywords:** theatre management, repertoire, censorship, theatre statistics, cultural management

The article examines the factors which shaped the repertoire of Estonian theatres from 1986–2006. Estonian society was during this period stepping from one social formation into another, from the era of the ESSR (Estonian Soviet Socialist Republic) to the epoch of the newly regained independence of the Estonian Republic. Important changes were under way in Estonian theatres as well, being clearly reflected in the repertoire development. Under the totalitarian regime, the theatre repertoire was naturally subjected to all-round ideological control in the equal forms of preliminary and repressive censorship. All items of the planned repertoire had to pass the joint preliminary censorship of the Ministry of Culture, Glavlit (General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press and the Central Committee of the Estonian Communist Party); the finished production underwent a thorough scrutiny as well. With several of the more provocative producers, obtaining a permit to perform in front of the audience could be a long and multi-stage process because at each closed rehearsal the censors discovered new ideological “mistakes”. In the most extreme cases (Merle Karusoo’s student production “Full Rooms”, 1982), the production was not allowed on stage. In such a political period, it would have been unthinkable to use the form of devising theatre, which has by today become fairly common, where the preparation of a production does not start with the search for ways of interpretation of the written play, but the text to be performed will be ready (often, in collaboration with the actors) by the first night, and some parts of the text (or all of it) can be freely ad-libbed at the performances.

In 1991, the cultural organisations of the independent Estonia had to change thoroughly their previous order of work. On the one hand – the censorship that had restricted creative work had been done away, and the paperwork required by the Ministry had lessened. In the first decade of the 21st century, the majority of Estonian theatres were reorganised into state foundations, which allowed them sovereignty in making their creative work-related decisions. On the other hand, the state financial support for theatres diminished considerably and the theatres were forced to increase their own earnings. This task was made even more complicated by the global developments in culture and economics. The postmodernist fragmentary view of the world “pushes” the theatre, which had become a cultural phenomenon of crucial importance during the period of the ESSR, into a more marginal position. The interest of especially the younger generation is rather focussed on other genres of art – film, music – and on all the genres that are closely related to the emergence of new media channels. As important is the widening of travel opportunities related to the opening of state borders, leading the Estonian theatre into a direct competition with the world theatre. In the local context, the theatre has to compete with all other cultural and entertainment institutions (cinemas, night clubs, sports clubs, other hobby clubs) for people’s free time. An important factor is also the burst of social activities in the second half of the 1980s and the highly emotional background of the (re)creation of the new state as well as the economic crisis of the early 1990s, which channelled the attention of people and society more on the topics of economic policies. The priorities seen in the repertoire of Estonian theatres at the end of the period under discussion (2001–2006) testify that equal stress was laid on the economic considerations (meeting the interests of potential target groups), new aesthetic pursuits, and on the wish to voice their opinion on Estonian social processes and to move synchronously with the ongoing processes in the world of theatre.

We need to pay special attention to important changes in the development of the arts in the early 21st century on the complexity of artistic code, the primacy of conceptualism, the withdrawal of coherence and emergence of associativeness and fragmentariness. In the context of theatre development, we could primarily talk about the marginalisation of narrativity and clear message as well as the important changes regarding the aesthetics of directing, acting and theatre space. In some cases, these changes in the Estonian theatre may have been so abrupt (in order to achieve synchronicity and to join the paradigms of the Western European contemporary exploratory theatre) that a noticeable part of the audience could not relate to what the stage offered. In a longer perspective, the result of such a communication block may be that certain spectator groups would drift away from the theatre and in turn reducing the numbers of the audience, but also marginalising the social context of the theatre. As the first remedy, the theatres would increase the share of more entertaining repertoire, which can only partly be justified. In the second half of the 1990s, we can see another renaissance of Estonian original plays (Madis Kõiv, Andrus Kivirähk, Jaan Tätte), as well as the growing interest of the public in new interpretations of the works of the Estonian classics. The boom of summer productions refers on one hand to the fact that the theatre is becoming a part of the entertainment industry and internal tourism, but on the other hand, among the summer productions are several significant and artistically solid works that remain in the history of the Estonian theatre. The aesthetic development of the Estonian theatre moves together with its organisational changes. New, smaller and more mobile theatres emerge and prove to be sustainable, identifying with some smaller reference groups of the audience (Theatrum, Von Krahl). At the same time, Estonia has inherited from the former regime several theatre buildings with large halls seating 500–700 people. “Filling” these halls, especially in smaller cities (Tartu, Pärnu, Viljandi, Rakvere) proved to be a difficult task for the theatres in these cities.

The present article is theoretically based on the book *How to Study Art* (2009) by the Dutch theorist Hans van Maanen, who sees the act of cultural communication in close functional relations fitting the creation, production, interpretation, communication, reception and the wider cultural and socio-economics of the work into a single integrated system. The notional lines of force, determining the resulting twelve subspaces, shape different socio-cultural processes and the birth process of a work of art starting from the moment of its emergence up to the possibilities for reshaping the reality. In the context of the theatre, this line could begin with the elementary preconditions for the emergence of creative inspiration (existence of the theatre tradition, theatre buildings, existence of professional actors and stage directors and potential audiences) and end with the complicated processes occurring in the sensory organs of the audience members.

The main part of the article deals with the transposing of the stages, presented in Maanen’s discussion, onto the development of the repertoire politics (which can be treated as an independent subspace) of Estonian theatres during twenty years, and with identifying its strategic focal points: which levers (aesthetic, economic, political) have been prevalent in the choices made by theatres? Who (theatre administrators or other institutions) have been behind these choices? How much have these choices been influenced by the profile, location and ownership form of the theatre? How has the process of shaping the repertoire changed in twenty years?

Sven Karja – Tartu University, Doctoral Student of Theatre Research (title of dissertation: *The Analysis of Repertoire of Estonian Theater 1986–2006*), theatre critic. Main research interests: dramaturgy, critics, history of Estonian and Russian theatre.

E-post: sven[at]vanemuine.ee