

OTT KARULIN

Rakvere Teater „täismängude” otsinguil
aastail 1985–2009



DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

2

DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

2

OTT KARULIN

Rakvere Teater „täismängude” otsinguil
aastail 1985–2009

Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudi nõukogu otsusega 18. märts 2013.

Juhendaja: Anneli Saro, PhD

Oponendid: dr Hans van Maanen, Groningeni Ülikooli emeritprofessor

dr Katri Aaslav-Tepandi, vabakutseline lavastaja ja
teatriloolane, EMTA Lavakoolis mittekoosseisuline õppejõud

Kaitsmise aeg: 24. mail 2013, algusega kell 12.15 TÜ senati saalis

ISSN 2228–2548

ISBN 978–9949–32–280–0 (trükis)

ISBN 978–9949–32–281–7 (pdf)

Autoriõigus: Ott Karulin, 2013

Tartu Ülikooli Kirjastus

www.tyk.ee

Tellimus nr 143

SISUKORD

SISSEJUHATUS	8
ESIMENE OSA: Eesti teatrivalja olemus ja toimetehhanismid	11
1.1 Bourdieu' valjateooria pohimoidised	13
1.1.1 Agent	13
1.1.2 Dispositsioon, <i>habitus</i> , positsioon	14
1.1.3 Sumbolne kapital	18
1.2 Valjaks olemise tingimused ja valja toimetehhanismid	19
1.3 Kultuuritootmisvaljade erisused	21
1.3.1 Autonomia korge maar	22
1.3.2 Majandusreeglite eitamine	25
1.3.3 „Kunst kunsti parast” vs massitoodang	26
1.4 Valja- ja aktori-vorgustiku teooria eri- ja uhisjoontest	28
1.5 Eesti teatrivali kui uks kultuuritootmisvaljadest	30
1.5.1 Eesti teatrivalja agendid	30
1.5.2 Eesti teatrivalja suhted teiste valjadega	31
1.5.3 Institutsionaalse agendi positsioonivotmise protsess Eesti teatrivaljal	34
1.5.4 Taismang kui soovituim positsioonivott Eesti teatrivaljal	36
TEINE OSA: Publikuarvu kinnistumine Eesti teatripoliitika peamise moodupuuna alates 1985. aastast ning selle moju Rakvere Teatrile kui Eesti teatrivalja institutsionaalsele agendile	38
2.1 Riik Eesti teatrivalja korraldajana alates 1985. aastast	38
2.1.1 Nookogude voimu tegevus Eesti teatrivalja korraldajana aastatel 1985–1990	39
2.1.2 Uleminek Nookogude poliitikalt Eesti Vabariigi teatripoliitikale aastatel 1991–2003	43
2.1.2.1 Taasiseseisvunud Eesti kultuuripoliitika alusdokumendid	44
2.1.2.2 Taasiseseisvunud Eesti teatripoliitika kujundamine etendusasetuse seadustega	47
2.1.3 Arvutuslik inimtöoaasta (AITA) kui mitteformaalne teatrite riikliku rahastamise baasmoidiste Eestis alates 2004. aastast	56
2.2 Rakvere Teatri olemasoleva ja potentsiaalse publiku maitse-eelistuste moju teatri repertuaarivalikutele	61
2.2.1 Rakvere Teatri neli sihtrühma	63
2.2.1.1 Rakvere kohalik publik	64
2.2.1.2 Maapublik	69
2.2.1.3 Teatrilinnade publik	76
2.2.1.4 Suveteatripublik	80
2.2.2 Sihtrühmades antavate etenduste majandusliku tasuvuse vordlus	83

KOLMAS OSA: Rakvere Teatri repertuaar aastatel 1985–2009	87
3.1 Ülevaade Rakvere Teatri ajaloost enne vaadeldavat perioodi ehk Rakvere Teater aastatel 1940–1985: publiku ja kunstilise juhi otsinguil	88
3.2 Rakvere Teater aastatel 1985–1989: Madis Kalmeti töö peanäitejuhina	96
3.2.1 Keskendumine noore trupi arendamisele	98
3.2.2 Lääne dramaturgia osakaalu kasv repertuaaris	104
3.2.3 Madis Kalmet – lavastaja vs peanäitejuht	109
3.3 Rakvere Teater aastatel 1989–1994: peataolek	113
3.3.1 Arvi Mägi Rakvere Teatri kunstilise juhina	116
3.3.2 Toomas Suuman ja Raivo Trass perioodi põhilavastajatena	121
3.3.3 Halduskogu sammud Rakvere Teatri päästmiseks	129
3.4 Rakvere Teater aastatel 1994–1996: kannapööre	131
3.4.1 Peeter Jalaka repertuaaripoliitika	134
3.4.2 Baltoscandal – Peeter Jalaka pärandus Rakverele	142
3.5 Rakvere Teater aastatel 1996–2009: täis kasvamine	146
3.5.1 Uue juhtkonna kolm esimest hooaega	149
3.5.1.1 Peeter Raudsepp ja Ain Prosa perioodi põhilavastajatena	156
3.5.1.2 Hooajamudeli väljakujunemine	163
3.5.2 Teatritöö argipäev ehk „Näis, kaua me püsime?“	167
3.5.2.1 Urmas Lennuk – kirjandusala juhataja, lavastaja, näitekirjanik	184
3.5.3 Kodutus ja renoveeritud maja avamine	189
3.5.3.1 Üllar Saaremäe – näitleja vs lavastaja vs peanäitejuht	195
NELJAS OSA: Rakvere Teatri täismängud aastatel 1985–2009	202
KOKKUVÕTE	209
KASUTATUD ALLIKAD	214
Kasutatud kirjandus	214
Kasutatud käsikirjalised materjalid	224
Muud allikad	224
Lisa 1. Rakvere Teatri repertuaar aastatel 1985–2009	228
Lisa 2. Rakvere Teatri etendustegevuse statistika aastatel 1985–2009	235
Lisa 3. Rakvere Teatri repertuaari jagunemine vennasvabariikide, lääne ja eesti dramaturgia vahel aastatel 1940–1991	236
Lisa 4. Rakvere Teatri üldised majandus- ja etendustegevuse näitajad aastatel 1985–2009	237
Lisa 5. Rakvere Teatri sihtkohad maapiirkondades ja teatrilinnades aastatel 1985–2009	239
Lisa 6. Rakvere Teatri etendustegevus sihtrühmiti etenduste ja külastuste arvu ning piletitulu lõikes aastatel 1985–2009	250
Lisa 7. Rakvere Teatri jõulumaalavastused 1996–2009	253
Lisa 8. Rakvere Teatri hooegade 1995/96 ja 1996/97 võrdlus	254
Lisa 9. Rakvere Teatri hooajamudel	255

SUMMARY	257
ELULOOKIRJELDUS	261
CURRICULUM VITAE	267

SISSEJUHATUS

„Teater on kaduv kunst, ta kaob kohe ära!” on olnud Rakvere Teatri tunnuslauseks alates 1996. aastast, mil teatri juhtimise võtsid üle peanäitejuht Üllar Saaremäe ning direktor Indrek Saar. Iga teatriteaduslik uurimus on alati katse mõista kaduvikku haihtunud elamusi. Siinsel uurimusel ongi kaks eesmärki: ühelt poolt uurida ja struktureerida Eesti teatrivälja toimetamismehhanisme ning teisalt näidata, kuidas üks Eesti teatrivälja institutsionaalne agent, Rakvere Teater, on aastatel 1985–2009 teatrivälja sisemiste reeglite ja väliste tegurite mõjus toiminud. Uurimus koosneb neljast osast: esimeses osas käsitletakse Eesti teatrivälja olemust (väljal tegutsevaid agente ning võimalikke positsioone, mida nad hõivata saavad) ja toimetamismehhanisme (institutsionaalse agendi positsioonivõtmise protsessi ning seda mõjutavaid väljaväliseid tegureid ning individuaalsete agentide maitse-eelistusi); teine osa analüüsib riigi väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste mõju Rakvere Teatrile kui Eesti teatrivälja institutsionaalsele agendile; kolmandas osas kirjeldatakse Rakvere Teatri vaadeldava perioodi positsioonivõtte Eesti teatriväljal eesmärgiga leida need positsioonivõttud (lavastused), mis vastavad esimeses osas välja töötatud täismängu tingimustele, ning neljandas osas analüüsitakse võrdlevalt Rakvere Teatri täismänge vaadeldaval perioodil.

Eesti teatrivälja kirjeldamisel lähtutakse prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu’ väljateooriast, keskendudes kultuuritootmisväljade erisustele ning nende väljade kahetisele pühitsusele – väljasisesele tunnustusele ja väljavälisele tuntuks. Peatüki esimeses pooles antakse ka ülevaade Bourdieu’ väljateooria põhimõistetest ning kultuuritootmisväljade erisustest. Kuna Bourdieu’ väljateooria põhineb 1960. aastate empiirilistel uurimustel Prantsusmaal, mille sotsiaalne hierarhiseeritus on märksa selgepiirilisem kui noore demokraatiaga Eestis, siis pööratakse siin töös lisaks teisele prantsuse sotsioloogi, Bruno Latouri ja aktori-võrgustike teooria (*actor-network-theory*) poole, mis rõhub väljateooriast enam agentide (aktorite) tegevuse kirjeldamisele ning eitab bourdieu’likku dispositsioonidest lähtumist. Töö teoreetiliseks eesmärgiks on nende kahe sageli vastandlikena käsitletud teooria ühendamine ning selle sümbioosi põhjal uue kontseptsiooni väljatöötamine, mille keskseks mõisteks on täismäng ehk agendi positsioonivõtt (nt lavastus), mil on nii kõrge tuntuks kui tunnustuse määr tänu sellele, et see suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tuntuks väljasiseseks tunnustuseks. Esimese osa teises pooles käsitletakse juba lähemalt Eesti teatrivälja toimimist ja esitletakse institutsionaalse agendi positsioonivõtmise kolmeastmelist protsessi, mida mõjutavad kaks kompromissi: teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel.

Uurimuse esimeses osas väidetakse ka, et kõige suurem võimalus mõjutada teatri kui institutsionaalse agendi kunstiliste väärtuste süsteemi oma isiklike maitse-eelistustega on teatri kunstilistel juhtidel, mistõttu on antud töö jaoks Rakvere Teatri kunstilisi juhte ka intervjueritud ning uurimuse kolmas osa periodiseeritud just kunstiliste juhtide Rakveres töötamise aja järgi. Eraldi

käsitletakse teoreetilises peatükis ka kriitikute positsiooni teatrivälja suhtes ning väidetakse, et kuna kriitikaväli on autonoomne väli, ühendusväli teatri- ja publikuvälja vahel, on retseptsioon parimaks allikaks, analüüsivõime väljasisese tunnustuse ja väljavälise tunde vahetuskursi muutumist erinevate institutsionaalse agendi positsioonivõtude tulemusena. Kuivõrd Eesti riigi väärtuste süsteem on sõltumata riigikorrast teatrivälja reguleerimisel põlistanud suurt publikuarvu, on Eesti teatriväljal tegutsevatele institutsionaalsetele agentidele soovituimaks positsioonivõttuks selline positsioonivõtt, kus on saavutatud parimad võimalikud kompromissid ühelt poolt teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning teisalt teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel ehk kus agent suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tunde väljasiseseks tunnustuseks. Sellist positsioonivõttu nimetatakse täismänguks.

Teises osas vaadeldakse lähemalt Eesti riigi väärtuste süsteemi, mida väljendavad seadusandlus, teatrite riikliku toetamise kord ning mitteformaalsed juhised, ja piletiostuotsustes väljenduvaid publiku maitse-eelistusi ning nende mõju Rakvere Teatri kui Eesti teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõtudele. Nii keskendubki uurimuse teine osa Eesti kultuuri- ja kitsamalt teatripoliitika dokumentide analüüsile, mille käigus näidatakse, kuidas vaadatavate muudatuste teatritele riiklike tegevustoetuste määramise korras on peamiseks toetuste üle otsustamise aluseks kogu vaadeldaval perioodil olnud publikuarv, mis omakorda sunnib teatreid pidevalt püüdlema suurema väljavälise tunde poole, kaotamata samas liialt väljasisest tunnustust. Kuidas eelkirjeldatud riigi väärtuste süsteem on mõjutanud Rakvere Teatri suhtlemist oma publikuga, leiab samuti käsitlemist uurimuse teises osas. Analüüsides publiku maitse-eelistuste mõju Rakvere Teatri positsioonivõtudele Eesti teatriväljal, eristatakse nelja sihtrühma – Rakvere Teatri kohalik publik, teatrilinnade publik, maapublik ja suveteatripublik – ning näidatakse, millised on erinevad sihtrühmade maitse-eelistused ning millist mõju on need eri ajalooperioodidel omanud Rakvere Teatri kunstilistele valikutele ehk repertuaaripoliitikale. Sihtrühmade analüüs põhineb statistiliste andmete töötlemisel, olles kõige põhjalikum sel teemal seni Eestis tehtud uuring.

Uurimuse kolmandas osas kirjeldatakse aktori-võrgustiku teooria põhimõtteid järgides Rakvere Teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõtte Eesti teatriväljal. Vaadeldav periood on jaotatud neljaks, kusjuures alaperioodid kattuvad erinevate kunstiliste juhtide Rakveres töötamise ajaga, kuivõrd teatri repertuaariotsused sõltuvad kõige enam just peanäitejuhi maitse-eelistuste kompromissidest ühelt poolt riigi väärtuste süsteemiga ning teisalt publiku maitse-eelistustega. Käsitlevad alaperioodid on: 1985–1989, mil Rakvere Teatrit juhtis Madis Kalmet ning repertuaaris oli oluline osa maailma dramaturgiaklassikal; 1989–1994 ehk teatri peataoleku aeg, mil peanäitejuhiks oli Arvi Mägi, kes pidi kunstilistest otsustest enam tegelema kasutamiskõlbmatuks muutunud teatrimaja probleemidega; 1994–1996, mil Rakvere Teatri etteotsa astus Von Krahli Teatri looja Peeter Jalakas, millega kaasnes kannapööre teatri repertuaaripoliitikas; ning 1996–2009, mil teatri kunstiliseks

juhiks oli (ja on tänaseni) Üllar Saaremäe ning mis tähendas Rakvere Teatrile stabiliseerumist. Viimase alaperioodi juures tutvustatakse ka repertuaariteatrite hooajamudelit, mida Rakvere Teater alates 1996. aastast järginud on. Lisaks teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõttudele teatriväljal käsitletakse empiirilistes peatükkides ka individuaalseid agente, nii inimesi (nt perioodide põhilavastajad) kui objekte (nt teatrimaja), kes on oluliselt mõjutanud Rakvere Teatri kunstiliste väärtuste süsteemi. Vaadeldaval perioodil on Rakvere Teatris esietendunud 201 uuslavastust (nende täielik nimekiri koos etendustegevuse statistikaga on toodud töö Lisas 1), millest enamiku kohta antakse ka ülevaade ilmunud kriitikast, seega on kolmas osa ühtaegu uurimuse esimeses osas välja töötatud täismängu kontseptsiooni rakendamine ühele teatrivälja agendile ning Rakvere Teatri vaadeldava perioodi ajaloo läbikirjutus. Kuna Rakvere Teatrist pole põhjalikke käsitlusi varem ilmunud, on kolmas osa ka paratamatult antud uurimuse mahukaim.

Nagu öeldud, otsitakse uurimuse kolmandas osas neid Rakvere Teatri positsioonivõtte Eesti teatriväljal, mis vastaksid esimeses osas kirjeldatud täismängu kriteeriumitele. Töö viimases, neljandas osas võetaksegi kokku Rakvere Teatri täismängud aastatel 1985–2009, et neid kõrvutades leida täismängudeks kujunenud lavastustes ühisjooni. Samuti asetatakse kogu Rakvere Teatri käsitletud perioodi repertuaar autori poolt välja töötatud lavastuste tuntuse-tunnustuse maatriksile, mille järgi on vastavalt tuntuse ja tunnustuse määrale teatrite puhul eristatavad lisaks täismängudele (nii kõrge tuntuse kui tunnustuse määr) ka tühimängud (nii madal tuntuse kui tunnustuse määr) ning menukid (kõrge tuntus, madal tunnustus), mõjukid (kõrge tunnustus, madal tuntus) ja keskmängud ehk lavastused, mis ei kuulu selgelt ühtegi eelnevasse nelja kategooriasse. Lavastuste maatriksisse paigutamisel lähtutakse uurimuse kolmandas osas tehtud retseptioonianalüüsi tulemustest. Töö lõpetavad lisad, kus on toodud mahukad arvandmed Rakvere Teatri vaadeldava perioodi etendustegevuse kohta, mida koondatuna varem avaldatud pole.

Seega panustab antud uurimus teatriteadusesse nii teoreetiliselt (Eesti teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõtmise protsess ja seda mõjutavad tegurid, täismäng kui Eesti teatrivälja eelistatuim positsioonivõtt, lavastuste tuntuse-tunnustuse maatriks), ajaloouurimuslikult (Rakvere Teatri vaadeldava perioodi repertuaari analüüs, Eesti kultuuripoliitiliste dokumentide analüüs) kui rakenduslikult (sihtrühmade võrdlusanalüüs, repertuaariteatrite hooajamudel).

ESIMENE OSA:

Eesti teatrivälja olemus ja toimemehhanismid

2005. aasta septembris varjasid värskelt renoveeritud, kuid publikule veel suletud Rakvere Teatri suure maja fassaadi kaks värvimata vineerist kasti. Saladuskate pidi langema 23. septembri avaballil, kuigi linnarahvas teadis niigi, mis neis kastides peidus – väikelinnas lihtsalt on nii, et teatakse. Neil oli õigus: vineeri all ootasid oma pronksist-igavikulist kohtumist teatripublikuga Rakvere Teatri sümboliks saanud kaduviku mehed Kadu ja Viku¹, vormituna nende esmaste esitajate, Indrek Saare ja Üllar Saaremäe keha ja näo järgi (skulptor Ivan Zupaka). „Kui inimeste pärisosaks on igavik (ja küllap on ka näitlejad inimkonna üks osa), siis etenduse, mängu saatus on kaduvik,“ mõtiskles kauaaegne Rakvere Teatri näitleja Toomas Suuman skulptuuride avamise järel kohalikus ajalehes (Suuman 2005). „Teater on kaduv kunst, ta kaob kohe ära!“ ning „Kaduviku nimel!“ on nüüdseks olnud Rakvere Teatri tunnuslauseteks üle kümne aasta. Seesama „kaduvus“, püüe „jõuda teadlikult etenduse ja mängu kaduvuse heroiseerimise, põlistamise juurde“ (samas) ongi teatrivälja üks tugevamaid argumente oma erisuse allajoonimiseks, oma autonoomia kinnitamiseks, millest räägib ka Pierre Bourdieu, veel üks igavikku läinud suurkuju.

Prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu' (1930–2002) väljateooria on usutavasti möödunud sajandi teise poole mõjukamaid teooriaid humanitaarteaduste vallas, mis leidnud sama palju kriitikuid kui pooldajaid. Mõned aastad tagasi Liina Lukase doktoritööd (vt Lukas 2006) arvustanud Tiit Hennoste kirjutas üsna emotsionaalselt, et kuulis „hiljuti sõbralt anekdoodina mõjuvat lugu sellest, kuidas kellegi kirjandusteaduslikku väitekirja ei tahetud aktsepteerida, kuna seal polnudki Bourdieu'd tsiteeritud“ ja et talle on jäänud „eesti kirjandusteaduse Bourdieu'-vaimustuse põhjused pehmelt öeldes hämaraks“ (Hennoste 2006). Teatriteaduses pole Bourdieu' kasutamise survet tunda olnud, kuigi tema teooriat on kasutanud näiteks Anneli Saro (vt Saro 2004, Saro 2009) ja Piret Kalju (vt Kalju 1999). Kriitikute peamine etteheide Bourdieu'le on olnud tema väljateooria liigne keskendumine determineeritusele: „Nad [Bourdieu' kriitikud – O. K.] väidavad, et kuna domineerimine on talle [Bourdieu'le – O. K.] kinnisideeks, on ta täielikult välja jätnud igasuguse kunstnike subjektiivsete maailmade uuringud ning et *habitus* esindab pelgalt mehhaanilist ajaloo poolt peale surutud sotsiaalsete väärtuste ja normide omaksvõttu.“ (Fowler 2006: 113)² Probleemaatiliseks on nähtud ka tema empiirilisi uuringuid 1960. aastate Prantsusmaal ning eelkõige nende hilisemat kasutamist Bourdieu' peateoseks peetava „La Distinction. Critique sociale du jugement“ (1979) argumentatsioo-

¹ Kadu ja Viku sündisid 1997. aasta teatripäevapeo jaoks, mis Rakvere Teatri korraldada oli. Need väikivad mustadesse ülikondadesse riietatud ja valgeks võõbatud näoga tegelased on tõenäoliselt ühed tuntuimad eesti teatri maskotid.

² „These contend that, due to an obsession with domination, he has entirely excluded all enquiry into subjective worlds of artists or that the habitus represents merely the mechanistic internalization of historical constraints.“ (Fowler 2006: 113)

nis: „Bourdieu’ toetumine statistiliste andmete analüüsile (tema töödes on kvalitatiivne materjal küll laialdaselt kasutataud, kuid peamiselt illustreerimise eesmärgil) on vaesestanud tema vaatevälja, võttes talt võimaluse valgustada eriilmelisi kultuurilisi praktikaid, mis tema poolt uuritavas maailmas esinevad.” (Silva 2006: 1185)³

Samas on palju neidki, kes hindavad Bourdieu’ sotsioanalüüsi pakutavaid võimalusi. Nii on sotsioloog Airi-Alina Allaste näinud Bourdieu’ laialdase kasutamise põhjusena seda, et „tema mõistestik on lihtsalt rakendatav ja kogu teoreetilise süsteemi tervikuna kasutamine ei ole vajalik” (Allaste jt 2005); Liina Lukas on arvanud, et „Bourdieu lähtub laiemast kirjanduse mõistest, kui see senises tipult tipule kulgevas, autori- või tekstikeskses, esseistlikus eesti kirjandusloos tavaks on olnud” (samas). Siinkirjutajagi jagab Allaste seisukohta ning järgnev peatükk annab lühikese ülevaate Bourdieu’ väljateooriast, keskendudes eelkõige välja autonoomiale ning sellega haakuvatele tuntuse ja tunnustuse mõistetele. Peatüki teises osas pakutakse välja Bourdieu’ välja-teooriast lähtuv uus lähenemine kultuuritootmisväljade autonoomia säilimise tagamise mehhanismide kirjeldamiseks, mille keskseks mõisteks on täismäng. Samas osundatakse edaspidigi Bourdieu’ väidete kriitikale, kuigi eeldusena nõustatakse järgneva Eric Bryant Rhodese järelausega, mis avaldatud Bourdieu’ esseekogumiku „The Field of Cultural Production” (1993) arvustuses:

„Pierre Bourdieu’ nõudlikku proosastiili on lugematul hulgal kommenteeritud ning autorit on selle tõttu süüdistatud teadlikus ebaselguses, tühjas fraseoloogias, esoteerilises mõistetamatuses jne, aga tema viimase teose põhjal tuleb nentida: lugeja, kes tahab Bourdieu’d järgida ning on valmis pingutama, et tundma õppi-da tema spetsiifilist sõnavara, saab tasuks selge arusaama ülimalt nutikast ja loomingulisest analüüsisüsteemist, mille paindlikkus lubab seda kasutada muljet-avaldavalt paljude kultuuriliste fenomenide uurimisel.” (Rhodes 1994: 216)⁴

³ „Bourdieu’s great reliance on statistical data analysis (for in his work qualitative material, though extensively used, serves illustrative purposes) impoverished his field of vision by closing down possibilities of illuminating diverse cultural practices in the world of his investigation.” (Silva 2006: 1185)

⁴ „Pierre Bourdieu’s demanding prose style has been the object of an abundant amount of commentary, and inspired accusations of willful obscurity, empty phraseology, esoteric impenetrability, etc., but, in the last analysis, one is forced to conclude this: the reader who wishes to follow Bourdieu’ and is willing to exert herself by becoming acquainted with his specialized vocabulary will be rewarded with a clear understanding of a highly sophisticated and inventive system of analysis whose flexibility enables it to be operationalized on an impressively diverse range of cultural phenomena.” (Rhodes 1994: 216)

I.1 Bourdieu' väljateooria põhimõisted

Enne, kui saame kirjeldada Bourdieu' teooria keskseks mõisteks olevat välja, tuleb defineerida mõisted sotsiaalne agent (kui keegi, kes väljal tegutseb), dispoitsioonide summa *habitus* (kui miski, mis väljal tegutseja valikuid mõjutab), positsioon (kui koht, mille väljal tegutseja hõivata võib) ning sümboolne kapital (kui miski, mida väljal tegutseja omandada saab).

I.1.1 Agent

Agendile Bourdieu omapoolset definitsiooni ei paku, lähtudes sotsioloogia üldarusaamast, et agent on mingi iseseisev olem, mis on võimeline tegutsema eesmärgi nimel. Kuigi Bourdieu kasutab oma kirjutistes läbivalt mõistet „agent”, peab ta silmas sotsiaalseid agente ehk erinevaid inimestest koosnevaid agente, alustades indiviidiga ning lõpetades institutsioonidega. Teatrivalja kontekstis võib seega agendiks olla iga inimene, kes teatriga seotud (lisaks loovisikutele ka näiteks teatrite tehniline personal), aga samas ka üks lavastusmeeskond, mõni konkreetne teater, lavakooli kursus jne. Sellest nimekirjast on esialgu välja jäetud kriitikud ja publik, sest nagu järeldab ka hollandi kunsti- ja ühiskonnauurija Hans van Maanen, viidates Bourdieu' joonisele prantsuse 19. sajandi teise poole kirjandusväljast (vt Bourdieu 1993: 49), paigutab Bourdieu „eri tüüpi publikud ümber välja” (Van Maanen 2009: 129), jättes nii nende paiknemise heteronoomseks: „Piletiostjatena on nad osa majandusväljast, õpilastena on nad osa haridusväljast, otsustajatena võivad nad olla osa võimuväljast.” (samas: 130). Samas nendib Van Maanen, et küsimus kriitikute paiknemisest kultuuritootmisväljade suhtes jääb Bourdieu' poolt vastamata, kuid tema teooria loogikast lähtudes väidab Van Maanen, et kriitikud „osundavad välja olemasolule”, olles „omamoodi laienduseks sellele, mida [kultuuritootmisväljadel – O. K.] toodetakse” (samas: 131). Publiku ja kriitikute suhtel teatril väljajaga peatutakse pikemalt peatükis 1.5.

Seda, et Bourdieu' jaoks tegutsevad väljal vaid sotsiaalsed agendid, on kõige tulisemalt kritiseerinud aktori-võrgustiku teooria (*actor-network-theory*)⁵ autorid. Nii on teooria ühe alusepanija, Bruno Latouri jaoks oluline, et agendiks olemine ei sõltuks selle elus olemisest ehk aktori-võrgustiku teooria käsitleb agentidena ka elutuid objekte. Teoreetik nendib siiski, et objektide rääkima panemiseks ehk nende mõju nähtavale toomiseks tuleb kasutada teatud võtteid. Latouri arvates tuleks objekte agentidena jälgimisel uurida innovatsiooni, võtta arvesse nende objektide kasutajate ignorantsi ja distantsi ning pöörata erilist tähelepanu vigadele objektide töös (Latour 2005: 79–82). On ju ka teatri väljendusvahendite ulatus olnud alati otseses seoses tehnika arenguga. Nii

⁵ Olen tõlkinud mõiste „aktori-võrgustiku teooriaks” vaatamata Priit Parmaksoni poolt varem kasutusele võetud tõlkevariandile „aktori võrgu teooria” (vt http://www.tlu.ee/~priitp/IM_32/IM_32_02_Actor.htm), sest Latouri jaoks on oluline aktori ja võrgustiku vastastikune iseseisvus ehk viimane ei ole esimese poolt allutatud.

võimaldas üleminek elektrivalgustusele varasemast keerulisemat valguskujundusi ja tõi teatrivaljale uut tüüpi sotsiaalsed agendid – valguskunstnikud. Samas sõltub teatrite etendustegevus üha enam tehnika töökorras olemisest ning mõne masina rike võib kaasa tuua etenduse ärajäämise.⁶ Lisaks tehnikale mõjutavad teatrivalja struktuuri olulisel määral ka näiteks arhiivimaterjalid, mille tõlgendamine ajalisel distantsilt toob paratamatult kaasa järelduste sõltumise säilinud materjalide hulgast ja valikust. Antud uurimuses käsitletakse põhjalikumalt üht objekti – Rakvere Teatri maja –, mis on mõjutanud oluliselt ka teatri kunstilisi valikuid. Samas pole muud objektid Rakvere Teatri puhul nii olulist rolli mänginud ja nii keskendutakse peamiselt sotsiaalsetele agentidele.⁷ Seega kasutatakse edaspidi mõisteid „agent” ja „sotsiaalne agent” sünonüümidenä.

1.1.2 Dispositsioon, *habitus*, positsioon

Bourdieu' väitel on agentide tegutsemise printsiibiks sageli mitte lähtumine isiklikest kavatsustest, vaid varem omandatud dispositsioonidest⁸, „mille tõttu tegu võib ja tuleb tõlgendada ühele või teisele eesmärgile suunatuna, ilma et saaks seejuures väita, et tema printsiibiks oli selle eesmärgi teadlik püstitamine” (Bourdieu 2003: 210). Hans van Maanen on defineerinud dispositsioone kui „püsivaid vastuvõtu ja hindamise struktuure, mis juhivad inimeste käitumist” (Van Maanen 2009: 58). Dispositsioonide summat nimetab Bourdieu *habituseks*, mis on maitse-eelistuste kogum, eluvaist⁹ või „praktiline meel, mis ütleb meile, mida teha konkreetsetes olukorras” (samas: 49). Peamiselt mõjutavad *habitust* Bourdieu' järgi kaks aspekti: sotsiaalne taust ning haridustase. Nagu eelnevaltki viidatud (vt lk 11) on just dispositsioonide püsivus põhjus, miks kriitikud on Bourdieu' väljateooriale liigset determineeritust ette heitnud (vt Fowler 2006) ning väitnud, et agente „sunnitakse sobima mõnda gruppi” (Latour 2005: 28). Nii vastandab Bruno Latour bourdieu'likku sotsiaal-

⁶ Näiteks Rakvere Teatri puhul on objektidest ehk olulisimaks agendiks teatribuss, millega truppi ja etendust teenindavat meeskonda väljasõitutele viiakse: arvestades, et teater on eri perioodidel andnud väljaspool kodulinna kolmandiku kuni pooled oma etendustest, sõltub Rakvere Teatri sissetulek otseselt töökorras sõiduvahendi olemisest.

⁷ Aktori-võrgustiku teooria võimaldaks käsitleda agentidena ka kunstiteoseid ehk lavastust ja tema esituskordi, etendusi, kuid antud töös vaadeldakse neid sotsiaalsete agentide positsioonivõttudena teatrivaljal. Edaspidi eristatakse nelja teatrivalja agentide gruppi: indiviidid, mingiks ajaperioodiks moodustunud ühise eesmärgiga ja/või identiteediga grupid, institutsioonid ja objektid (vt lk 29) ning neist esimesee kolme ehk sotsiaalsete agentide positsioonivõttudena teatrivaljal käsitletaksegi lavastusi.

⁸ Marek Tamm on soovitanud kasutada dispositsiooni asemele eestikeelsemat sõna „seadumus” (vt Tamm 2003), kuid selguse huvides jääb siinkirjutaja truuks Leena Tomasbergi tõlkele.

⁹ Bourdieu' võrdleb *habitust* spordile omase mänguvaistuga, mis on oskus „ennetada mängu käiku, mis on mängu hetkeolukorras punktiirina olemas” (Bourdieu 2003: 49); seega võib *habitust* vaadelda kui eluvaistu, mis lubab ennetavalt reageerida erinevatele igapäevastele situatsioonidele, lähtudes varasemalt omandatud maitse-eelistustest.

sotsioloogia (*social sociology*) aktori-võrgustiku teooria poolt eelistatud assotsiatsioonide sotsioloogiale (*sociology of associations*), mis:

„[V]äidab, et sotsiaalses korras pole midagi eriomast; et puuduvad igasugused sotsiaalsed dimensioonid nagu „sotsiaalne kontekst” või eristatav reaalsuse valdkond, mida võiks nimetada „sotsiaalseks” või „ühiskonnaks”; et puudub „sotsiaalne mõju”, mis „selgitaks” nähtusi, mida teised valdkonnad ei suuda käsitleda; et liikmed teavad väga hästi, mida nad teevad ka siis, kui nad ei väljenda seda uurija soovitud viisil; et **aktorid pole kunagi ümbritsetud sotsiaalsest kontekstist ja on nii alati enam kui „lihtsalt informandid”**; et seega pole mingit mõtet lisada „sotsiaalseid tegureid” teistele teadusvaldkondadele; et läbi „sotsiaalteaduse” saavutatud poliitiline olulisus pole tingimata soovitud; ja et „ühiskonda” tuleks selle asemel, et vaadata seda kui konteksti, „mis raamib kõike”, tõlgendada kui üht paljudest siduvatest elementidest, mis ringlevad väikestes kanalites.” (Samas: 4–5)¹⁰

Tegelikult on Bourdieu isegi nentunud, et *habitus* pole kunagi inertne, otse vastupidi, see „eksisteerib vaid suhtes teiste omadustega ja selle suhte kaudu”, olles nii „üksnes *erinevus*” (Bourdieu 2003: 21) ning „saab nähtavaks, tajutavaks, mitte-indiferentseks, sotsiaalselt *relevantseks* alles juhul, kui seda tajub keegi, kes on suuteline *vahet tegema*” (samas: 26) ehk siis *habitus* pole mitte agentidele ette antud, vaid ilmenb eri sotsiaalsetesse ruumidesse kuuluvate agentide kokkupuutel, selle tulemusena. Bourdieu’ väljateooria ja Latouri aktori-võrgustiku teooria kokkupuutepunktidest tuleb pikemalt juttu edaspidi, alapeatükis 1.4.

Bourdieu’ väljateoorias on *habitusega* tihedalt seotud positsioonid, mida agendid välja struktuuris hõivata saavad ning mille hõivamise tahet ja võimet mõjutavad otseselt agentide dispositsioonid. Enimtsiteeritud näiteks positsioonide kohta on Bourdieu’ joonis 19. sajandi teise poole prantsuse kirjandusväljast (vt 1993: 49), kus Bourdieu eristab positsioone žanrite (luuletus, romaan, draama) ning nende allžanrite (näiteks sümbolistlik luuletus, naturalistlik romaan või komöödiateater) järgi. Selle joonise põhjal väidab Bourdieu, et iga positsioon on määratletud läbi suhte teistesse positsioonidesse ning tajutud erinevusena. (Bourdieu 2003: 21) Nende eristuvate ja samal ajal eksisteerivate positsioonide summat nimetab Bourdieu sotsiaalseks ruumiks (samas: 32), mis on nähtamatu reaalsus, „mida ei saa näpuga näidata ega käega katsuda ning mis

¹⁰ „[C]laims that there is nothing specific to social order; that there is no social dimension of any sort, no “social context”, no distinct domain of reality to which the label “social” or “society” could be attributed; that no “social force” is available to “explain” the residual features other domains cannot account for; that members know very well what they are doing even if they don’t articulate it to the satisfaction of the observers; that **actors are never embedded in a social context and so are always much more than “mere informants”**; that there is thus no meaning in adding some “social factors” to other scientific specialties; that political relevance obtained through a “science of society” is not necessarily desirable; and that “society”, far from being the context “in which” everything is framed, should rather be construed as one of the many connecting elements circulating inside tiny conduits.” (Latour 2005: 4–5)

organiseerib agentide praktikaid ja kujutlusi” (samas: 27). Teisisõnu: „Sotsiaalne ruum haarab mu endasse nagu täpi, nagu punkti. Aga see punkt on *vaatepunkt*, sotsiaalses ruumis paiknevast punktist lähtuva vaate printsiip, *perspektiivi* printsiip, mille kuju ja sisu määratleb objektiivne asend, millest ta lähtub.” (samas: 32). Agentide orienteerumist nende positsioonide vahel mõjutabki Bourdieu’ arvates eelkõige *habitus*, „mis tõlgib ühe positsiooni seemiselt omased ja relatiivsed karakteristikud ühtseks elustiiliks ja ühtseks valikutervikuks isikute, hüvede ja praktikate osas” (samas: 25) ehk teisisõnu: „Igale positsioonide klassile vastab *habituste (maitse-eelistuste)* klass, mis on vastava positsiooniga kaasnevate sotsiaalsete tingimuste tulemus, ja nimetatud *habituste* ning nende generatiivsete võimete kaudu hüvede ja omaduste süsteemne tervik, mida seob omavahel teatav stiililähedus.” (samas: 24). Sellist otsust seost *habituste* ja positsioonide klasside vahel on paljud Bourdieu’ kriitikud eitanud, aga nagu võtab kokku hollandi kultuuripoliitika uurija Quirijn L. Van den Hoogen, on see seos siiski olemas:

„Kuigi Bourdieu’ väljateooria võib senini olla usaldusväärne viis kunstilmade kirjeldamiseks, tundub, et väide kultuuritarbimisest¹¹ tingitud sotsiaalsest eristusest on kaotanud oluliselt oma paikapidavuses. Samas ei välista uued uurimustulemused eristusteooriat täielikult. Ka täna tundub, et kultuurilised dispositsioonid ei jaotu ühiskonnas võrdselt. Veelgi enam, eri gruppide (kultuuriliste omnivooride) maitsete „kattumine” ei tähenda, et erineva sotsiaalse taustaga inimesed otsiksid samasugust rahuldust samadest kultuuriproduktidest.” (Van den Hoogen 2010: 197)¹²

Tundubki, et suur osa kriitikuid ei suuda eristada Bourdieu’ sotsiaalse ruumi kontseptsiooni ühiskonnaklassidest marksismi mõttes, kuigi Bourdieu on rõhutanud, et ükski sotsiaalne ruum ei moodusta „ühiste eesmärkide nimel ja iseäranis mõne teise klassi vastu mobiliseeritud inimgrup[p]i” (Bourdieu 2003: 29) ning seega eksisteerivad klassid sotsiaalses ruumis võimalikkuse kujul: kui miski, „*mis tuleb teha*, ja mitte antusena” (samas: 31). Eelviidatud kriitika teeb võimalikuks tõik, et Bourdieu 1960. aastate Prantsusmaal läbi viidud uuringud (vt Bourdieu 1984) näitavad tegelikult üsna selgelt defineeritud ühiskondlikke klasse (ise nimetab ta neid: töölikklass, kodanlus ja väikekodanlus). Samas tunnistab Bourdieu isegi, et sotsiaalne ruum tuleb kõige selgemini esile „kõige arenenumates maades nagu Ühendriigid, Jaapan või Prantsusmaa” (Bourdieu 2003: 22) ja nii on ootuspärane, et näiteks Eesti noores demokraatlikus

¹¹ Kuigi Van den Hoogen räägib eelkõige kultuuritootmisväljadest, on nii mainitud etteheited kui vastuargumendid pädevad iga välja puhul.

¹² „Although Bourdieu’s field theory may still be a valid way to describe artworlds, it seems that the thesis of social distinction as a result of cultural consumption has suffered considerably in validity. However, these reasearch findings do not discredit the distinction theory entirely. It still seems to be the case that cultural dispositions are not distributed evenly in society. Moreover, the „cross-over” of tastes between different groups (cultural omnivores) does not mean that people with differing social backgrounds seek the same gratification in consumption of the same cultural products.” (Van den Hoogen 2010: 197)

ühiskonnas klassidele nii selgepiirilisi vasteid ei leia.¹³ Allaste nendib: „Eestis on aktiivsed sotsiaalsed agendid tihti üksteisega seotud ning tegutsevad korraga mitmel väljal. Eristumine „meie ja nemad” toimub sageli pigem isiklikel suhetel baseeruvate sõpruskondadena, mis võivad ühendada erinevate alade inimesi” (Allaste jt 2005). Oluline on, et eristumine siiski toimub, täites nii sotsiaalse ruumi põhitingimuse: sotsiaalne ruum ei pea mitte ainult erineva teistest sotsiaalsetest ruumidest, vaid see erinevus peab ka teiste poolt ära tuntud olema (Bourdieu 2003: 26).

Kui otsida Bourdieu’ 19. sajandi teise poole prantsuse kirjandusvälja eeskujul eri positsioone (ning sotsiaalseid ruume nende summadena) 21. sajandi Eesti teatriväljal, siis on selge, et kuigi mõningate žanrite lavastused suudavad koguda enam publikut (eelkõige on majanduslikku edu tagavate lavastuste positsioonil muusikalid, komöödiad ja lastelavastused, nagu tõestavad ka järgnevad empiirilised peatükid), tuleb žanritele lisaks arvesse võtta ka näiteks teatrite omandivormi (kuna riigile kuulumine siiski mõjutab ligipääsu riiklikule dotatsioonile, nagu näitab antud uurimuse teine osa, siis on just riigiteatrid Eesti teatriväljal võimupositsioonil), geograafilist asukohta (pealinna- vs provintsi-teatrid) ning prestiiži. Kuna Eestis pole viimastel kümnenditel tehtud põhjalikku publiku-uuringut, pole siinkohal võimalik statistikal põhinevaid näiteid tuua, kuigi tunnetuslikult võiks väita, et näiteks Tallinna Linnateatris, kus piletihinnad on kõrged ja saalid kiiresti välja müüakse, käib rohkem kõrgema sissetulekuga ja ennast kultuursena näidata tahtvaid inimesi kui näiteks väikelinnas asuvas Ugalas, mille publik on ühtlaselt jaotuvam läbilõige Viljandi elanikkonnast. Lähtudes Bourdieu’st, võib seega väita, et Tallinna Linnateater kui institutsionaalne agent on võtnud endale teatriväljal elitaarse teatri positsiooni (elitaarsus väljendub kõrges piletihinnas ja piletidefitsiidis) ning selle positsiooni hoidmiseks tuleb neil pakkuda lavastusi, mis vastavad nende peamise publikurühma (keskmisest jõukamad eestlased) maitse-eelistustele. Põhjalikumalt käsitletakse teatri repertuaarivalikute seoseid publiku maitse-eelistustega antud peatüki lõpuosas (vt ptk 1.4). Siinkohal ongi oluline rõhutada, et Bourdieu – nagu viitab ka Hans van Maanen – eristab positsioone ning nende hõivamist agentide poolt ehk positsioonivõtte (Van Maanen 2009: 56). See, milliseid positsioone mõni agent võtta soovib või saab, sõltub aga sümboolsest kapitalist, mis on nende positsioonide vahel jagunenud ning mis seab positsioonid hierarhiasse (samas: 57).¹⁴ Järgnevalt tulebki käsitlemisele kapitali mõiste.

¹³ Ka Van den Hoogen tõdeb, et ühiskondades nagu Prantsusmaa, Suurbritannia või Saksamaa, mis on märksa vähem egalitaarsed kui Holland, võib sotsiaalne erisus tänagi olulist rolli omada. (vt Van den Hoogen 2010: 197)

¹⁴ Sümboolne kapital on Bourdieu’l seotud mõistega „võimaluste ruum”, mida käsitletakse pikemalt edaspidi (vt lk 17).

I.1.3 Sümboolne kapital

Nagu eelnevalt kirjeldatud, mõjutab agendi positsioonivõtte väljal olulisel määral tema *habitus*, mida omakorda mõjutavad kõige enam haridustase ja sotsiaalne taust. Nende kahe mõjude summat käsitleb Bourdieu kapitali mõistega. Nagu on viidanud ka Hans van Maanen, toetub Bourdieu siinkohal oluliselt Karl Marxi tööväärtuse teooriale, mille järgi on igasugune väärtus taandatav töö tegemise ajale (Van Maanen 2009: 59). Bourdieu käsitleb kapitali mõistet siiski üldisemalt kui „väärtust, mis loob lisaväärtust” (vt Võõrsõnade leksikon) ning on võtnud kasutusele sümboolse kapitali mõiste, mis peakski näitama lahtitulemist marksistlikust lähenemisest, mille järgi saab tööd vahetult rahaks vahetada ja vastupidi. Bourdieu kirjutab: „Sümboolne kapital võib olla ükskõik milline omadus (mis tahes liiki, kas füüsiline, majanduslik, kultuuriline või sotsiaalne kapital), kui seda tajuvad sotsiaalsed agendid, kelle tajukategooriad võimaldavad seda ära tunda (märgata) ja tunnustada, omistada talle väärtust.” (Bourdieu 2003: 132) Nii eristabki Bourdieu kolme liiki¹⁵ sümboolset kapitali: majanduslik¹⁶, sotsiaalne ja kultuuriline kapital ning vaid esimest neist saab vahetult rahaks vahetada. Sotsiaalne kapital koosneb sotsiaalsete suhete võrgustiku kaudu saadavatest ressurssidest ning kultuurilist kapitali võib vaadelda teadmistena, mis annavad sotsiaalsele agendile kompetentsi kultuuriliste suhete ja artefaktide lahtimõtestamiseks (Van Maanen 2009: 59).

Bourdieu' jaoks on majanduslik ja kultuuriline kapital vastandid ja nii eristab ta oma paljuviidatud sümboolse kapitali diagrammis kaht dimensiooni, mille järgi positsioone sotsiaalses ruumis luuakse: kapitali kogumahu ning kapitali struktuuri ehk „erinevat liiki kapitali, majandusliku ja kultuurilise kapitali suhtelise osakaalu järgi” (Bourdieu 2003: 22) kapitali kogumahu (vt Bourdieu 2003: 22; Bourdieu 1984: 129). Seetõttu „on agentidel seda enam ühist, mida lähemal nad paiknevad üksteisele neis kahes dimensioonis, ja seda vähem on neis ühist, mida kaugemal nad üksteisest asetsevad” (Bourdieu 2003: 22). Majandusliku ja kultuurilise kapitali vastandusel peatutakse pikemalt kultuuritootmisväljade toimemehhanismide juures (vt ptk 1.3), aga olgu etteruttavalt öeldud, et antud töös väidetakse, et teatud tingimustel võib majanduslik edu sümboolse kapitali kogumahtu ka tõsta, kuivõrd igat liiki kapital on mõneks muuks kapitaliks üle kantav ning üldistades võib väita, et „kõiki kapitali liike saab taandada majanduslikule kapitalile, kuid sellega kaasneb kõrgem või madalam ülekandekulu” (Van Maanen 2009: 60).

¹⁵ Bourdieu on lisaks neile kolmele kasutanud ka poliitilise ja akadeemilise kapitali mõisteid (vt Bourdieu 1993, Bourdieu 1984) ning tema teooria rakendamisel teiste uurijate poolt on kapitali liike juurdegi nimetatud (nt feminiinne, vt Huppertz 2009), kuid need kõik on taandatavad majanduslikuks, sotsiaalseks või kultuuriliseks kapitaliks.

¹⁶ Mõningates Bourdieu' käsitlustes (vt Van Maanen 2009) arvatakse sümboolseks kapitaliks vaid sotsiaalne ja kultuuriline kapital, kuigi Bourdieu ise käsitleb ka majanduslikku kapitali kui sümboolset kapitali, nagu on näha ka eelsteeritud lõigust.

I.2 Väljaks olemise tingimused ja välja toimetehhanismid

Eelnevalt on defineeritud Bourdieu' väljateooria põhimõisted: agent (iseseisev olem, kes on võimeline tegutsema eesmärgi nimel); dispositsioonide summa *habitus* (maitse-eelistuste kogum), mille klassid vastavad erinevusena tajutavate positsioonide klassidele, ning sümboolne kapital kui lisaväärtust loov väärtus. Seega on viimane aeg asuda Bourdieu' teooria keskse mõiste – väli – juurde. Nagu on viidanud ka Hans van Maanen, pole Bourdieu' välja mõiste sugugi eraldiseisev kontseptsioon, kattudes osaliselt selliste mõistetega nagu kunstiliim (*art world*; mõiste võttis esimesena kasutusele Arthur Danto [vt Danto 1964]), aktori-võrgustik (*actor-network*; siin töös on juba eelnevalt viidatud Bruno Latourile kui ühele aktori-võrgustiku teooria rajajale [vt Latour 2005]) ja süsteem (*System*; eelkõige peetakse siin silmas Niklas Luhmanni sotsiaalseid süsteeme [vt Luhmann 2009]). (Van Maanen 2009: 139) Põhjaliku ülevaate nimetatud kontseptsioonide omavahelistest suhetest saab viidatud Van Maaneni raamatust, mistõttu antud töös seda kordama ei hakata, keskendudes Bourdieu' välja kirjeldamisele; kuigi edaspidi tullakse tagasi aktori-võrgustiku teooria juurde, mis siinkirjutaja arvates avardab mõningal määral Bourdieu' väljateooria rakendamise võimalusi.

Bourdieu on välja toimetehhanisme käsitletud mitmes kirjutises, kuid kõige põhjalikuma kirjelduse, mis kaasab kõiki eelnevalt tutvustatud välja-teooria põhimõisteid, leiab esseekogumikust „The Field of Cultural Production” (1993):

„Väli kui võimalike jõudude väli esitleb end igale agendile *võimaluste ruumina*, mida defineerib suhe keskmise eri positsioonidele ligipääsu võimalikkuse struktuuri (seda saab mõõta positsioonide võtmise „raskusega” ehk täpsemini, positsioonide ja võistlejate hulga suhtega) ja iga agendi dispositsioonide, s.-o. objektiivsete võimaluste subjektiivse tajumise ja hindamise vahel. Teisisõnu muutuvad konkreetsel ajahetkel väljal eksisteerivad objektiivsed tõenäosused (näiteks majandusliku või sümboolse kasu oma) tegutsevateks ja aktiivseteks ainult läbi „kutsumuse”, „püüu” ja „ootuste” ehk vaid siis, kui neid tajutakse ja hinnatakse läbi *habitus* moodustava taju- ja hindamisskeemide.” (Bourdieu 1993: 64)¹⁷

Teisal on Bourdieu viidanud vajadusele kirjeldada välja „ühtaegu nii jõudude-väljana, mille paratamatusest vastava väljaga seotud agentidel pole pääsu, ning samas võitlusväljana, kus agendid oma positsioonist jõududevälja struktuuris

¹⁷ „The field, as a field of possible forces, presents itself to each agent as a *space of possibles* which is defined in the relationship between the structure of average chances of access to the different positions (measured by the „difficulty” of attaining them and, more precisely, by the relationship between the number of positions and the number of competitors) and the dispositions of each agent, the subjective basis of the perception and appreciation of the objective chances. In other words, the objective probabilities (of economic or symbolic profit, for example) inscribed in the field at a given moment only become operative and active through „vocations”, „aspirations” and „expectations”, i.e. in so far as they are perceived and appreciated through the schemes of perception and appreciation which constitute a *habitus*.” (Bourdieu 1993: 64)

tingitud erinevate vahendite ja eesmärkidega üksteisega võistlevad, aidates niiviisi kaasa tema struktuuri püsimisele või ümberkujunemisele.” (Bourdieu 2003: 59).

Seega on väljal alati mingi hulk võimalikke positsioone ning mingi hulk agente, kes omavad vajalikku *habitus*, et mõista välja toimimise reegleid ning oskavad hinnata väljaks olemise tagamiseks tehtavat pingutust. Needsamad agendid võitlevad eri positsioonide pärast, kusjuures agendid, kes omavad monopoli mõne kapitali liigi üle, eelistavad üldjuhul konservatiivseid strateegiaid, säilitamaks ortodoksiat, ning juurdetulijad kasutavad pigem õõnestavaid strateegiaid, tuues endaga kaasa heterodoksiat. (Van Maanen 2009: 61) Nii käib iga väljaga kaasas võimuväli, mis „ei ole lihtsalt üks väli teiste seas: ta on jõusuhete ruum eri liiki kapitalide vahel või täpsemalt öeldes agentide vahel, kes on küllaldaselt varustatud ühega kapitalide eriliikidest, et suuta domineerida vastaval väljal, ning kelle võitlused hoogustuvad alati, kui seatakse küsimuse alla erinevat liiki kapitalide suhteline väärtus (näiteks kultuurilise ja majandusliku kapitali „vahetuskurs”)” (Bourdieu 2003: 61).

Viitamaks positsioonide hierahilisusele ning agentide erinevatele võimalustele neid positsioone hõivata, võtab Bourdieu väljaga seoses kasutusele veel ühe süsteemi, mida ta ise nimetab „keskmiseks eri positsioonidele ligipääsu võimalikkuse struktuuriks” (Bourdieu 1993: 64). Viimast mõjutab ühelt poolt see, kui raske on agentidel väljal mingit positsiooni võtta, ning teisalt erinevate väljal tegutsevate agentide poolt sellele positsioonile peetava või(s)tluse intensiivsus. (Samas) Seega on välja toimimine otseselt mõjutatud ühelt poolt võimalike positsioonide ning teisalt agentide hulgast sellel väljal:

$$\text{positsioon}^n \Leftrightarrow \text{agent}^m$$

Siin on kolm võimalust: $\text{positsioon}^n < \text{agent}^m$, $\text{positsioon}^n = \text{agent}^m$ või $\text{positsioon}^n > \text{agent}^m$ ning igal puhul on tulemus erinev: kui agentide hulk on suurem võimalike positsioonide omast, on agentidevaheline pinge ülisuur ning päädib kas mõne agendi väljalt lahkumisega või uute positsioonide tekkega¹⁸; kui positsioonide hulk on suurem kui agentide oma, jäävad soovimatud positsioonid täitmata ning lõpuks kaovad¹⁹, ning kui positsioonide ja agentide suhe on enam-

¹⁸ Teatrite vajadus saavutada aina suuremaid publikunumbreid, mille tingis riikliku rahastamise süsteem (vt pkt 2), viis teatrid 1990. aastate teises pooles hooaja pikendamiseni suvekuudesse (nagu näiteks „Kolm musketäri” Tallinna Linnateatris või ka Rakvere Teatri „Dracula. Öö valitseja” ja „MacBeth”), sest tavapärase hooaja jooksul ei õnnestunud piisavalt publikut koguda (1990. aastatel toimus ka üleüldine järsk teatrikülastuste arvu vähenemine). Nii kujunes uue aastatuhande alguseks välja uus positsioon – suvelavastus. Alternatiiviks oluks teatrite arvu ehk väljal tegutsevate agentide hulga vähenemine.

¹⁹ Eesti teatri lähiajaloo on siinkohal hea näide olemas: nõukogude-aegne kirjutamata nõue koostada repertuaar põhimõttel kolmandik algupärandeid, kolmandik vennasvabariikide dramaturgiat ning kolmandik välisautoreid. Konkreetse teatri iga lavastust saab vaadelda agendi (kunstilise) positsiooni võtmisena teatril väljal ning üheks selliseks positsiooniks oli aastakümneid vennasvabariikide dramaturgia repertuaari võtmine ideoloogilistel põhjustel. Iseseisvuse taastamise järel jäi see positsioon aga soovimatuks ning

vähem võrdne, kaob võitlus mõnede positsioonide pärast (viies nende kadumiseni), kuid intensiivistub seda enam mõne dominantse positsiooni pärast (näiteks eelkirjeldatud elitaarse teatri positsioon).

Lisaks välja eelkirjeldatud toimetehhanismidele kasutab Bourdieu ka välja autonoomia mõistet, kuivõrd väljaks olemise põhitingimuseks on käitumine välja enda reeglite järgi, „järgida enda loogikat väljana” (Bourdieu 1993: 38). Bourdieu kirjutab: „Väga autonoomne väli, näiteks matemaatika väli, on selline väli, kus tootjate klientideks on ainult nende võistlejad, need, kes oleksid võinud teha nende asemel sama avastuse, mille nad neile esitavad.” (Bourdieu 1999: 53). Eelnev ei tähenda kindlasti, et autonoomsel väljal toimuv pakuks huvi või mõjutaks ainult sellel väljal tegutsevaid agente. Samas toimub agentide tegutsemine (võitlus positsioonide pärast) autonoomsel väljal ainult sellele väljale ja selle välja enda poolt kehtestatud reeglite alusel, kuigi Bourdieu tunnistab isegi, et „kui autonoomne väli ka ei oleks, ei ole nende võitluste tulemus kunagi täiesti sõltumatu välistest faktoritest” (Bourdieu 2003: 79). Seetõttu saab väljade puhul rääkida autonoomia määrast, kuigi Bourdieu väidab, et kultuuritootmisväljad püüdleval alati võimalikult kõrge autonoomia määra poole ehk kultuuritootmisväljade täieliku autonoomiaga osades (piiratud tootmise allväljal) mõjutavad agentide võitlusi positsioonide pärast ainult kunstilised kriteeriumid. (Bourdieu 1993: 39) Viimase näitena 19. sajandi teise poole prantsuse kirjandusväljalt toob Bourdieu sümbolistliku luule. Mõistmaks välja autonoomia toimimist, tuleb seda vaadelda kõrvuti teiste Bourdieu’ poolt välja pakutud kultuuritootmisväljade erisustega.

I.3 Kultuuritootmisväljade erisused

Sissejuhatuseks tuleb peatuda mõiste „kultuuritootmisväljad” kasutamisel eesti keeles. Bourdieu tekstidest leiab kõrvuti mõisted *les champs de production culturelle* (kultuuritootmisväljad), *le champ de production culturelle* (kultuuritootmisväli) ja *le champ culturel* (kultuuriväli); inglise keelde tõlgitud esseedekogumikus „The Field of Cultural Production” on korraga kasutusel *fields of cultural production* (kultuuritootmisväljad) ja *field of cultural production* (kultuuritootmisväli). Muudest ingliskeelsetest teadustekstidest, mis Bourdieu’ väljateooriat käsitlevad (vt Van Maanen 2009), võib leida ka mõistet *cultural field* (kultuuriväli). Nii on ka eesti keeles sünonüümidena käibel nii kultuuritootmisväljad, kultuuritootmisväli kui kultuuriväli. Siinses töös kasutatakse läbivalt mõistet „kultuuritootmisväljad” üldnimetajana erinevatele kunstiväljadele (teatri-, arhitektuuri-, muusika- jne väli) ning mõistet „kultuuriväli” kui kõikide kultuuritootmisväljade summat (ehk kultuuriväli on väli, mille allväljad on erinevad kunstiväljad).

on nüüdseks kadunud: mängitakse küll endise NSV Liidu territooriumile jäävate autorite tekste, kuid nende valiku põhjused on teised (päevakajaline teema, huvitavad rollid jms) ning seetõttu on ka võetav positsioon teine.

Kultuuritootmisvälju iseloomustavad Bourdieu' järgi kolm peamist erisust: (a) välja kõrge autonoomia määr, (b) majandus(reegli)te eitamine ning (c) igavene domineeriva „kunst kunsti pärast” ning domineeritud massitoodangu vastasseis. Neil erisustel järgnevalt peatutaksegi.

1.3.1 Autonoomia kõrge määr

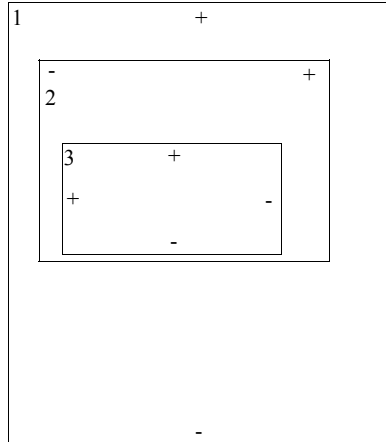
Autonoomne väli on Bourdieu' mõistes „väli, kus tootjate klientideks on ainult nende võistlejad” (vt Bourdieu 1999: 53).²⁰ Nagu varemgi mainitud, ei tähenda see, et kultuuritootmisväljadel toodetakse ainult sellel väljal tegutsevate agentide jaoks, küll aga toodetakse kõrge autonoomia määraga väljadel ainult välja enda poolt seatud reegleid järgides. Eelnevast aitab paremini aru saada sõna „autonoomia” etümoloogia: mõiste tuleneb kreekakeelsetest sõnadest *autos* (ise) ja *nomos* (seadus) ja tähendab osalist iseseisvust (vt Võõrsõnade leksikon) ehk (osalist) toimimist enda poolt vastu võetud seadusi järgides. Nagu viitab ka Quirijn L. Van den Hoogen, analüüsides Hollandi erinevate võimutasandite kultuuripoliitika dokumente aastatest 1998–2008, on kunsti autonoomiat alati väärtustatud, kuid sageli ei osata eristada autonoomia erinevaid tasandeid:

„Mõiste [autonoomia – O. K.] viitab kunstnike vabadusele luua kunstiteoseid neile sobival viisil. Kunstnikud on vabad valima oma kunstiteosele sobivat meediumit, stiili ja teemat. See on autonoomia esimene tasand. Teine tasand on idee kunstiteose sõltumatusel. Autonoomne positsioon tähendab, et kunstiteosed peaksid funktsioneerima *kui kunstiteosed* ja mitte muudel eesmärkidel. See eeldab, et ka publik suhtub neisse samamoodi ja järgib teose esteetilisi (taju-süsteemidega vastuvõetavaid) omadusi. Tegelikult kasutatakse kunstiteoseid muidugi muudel eesmärkidel: meelelahutuslikel, võimalusena kohata teisi inimesi või raha teenimiseks kunstilise tegevuse pealt. Kolmas tasand on kunsti-välja või kunstiilma autonoomia ehk kunstitootjate, levitajate ja tarbijate vahelised institutsionaalsed suhted ühiskonnas.” (Van den Hoogen 2010: 167)²¹

²⁰ Autonoomse välja kontseptsiooniga haakub ka Niklas Luhmani viidatud enesele osutamine ehk eneseorganiseerimine ehk autopoiesis: „Süsteemi saab nimetada enesele osutavaks siis, kui ta loob ise elemendid, millest ta koosneb, funktsionaalseteks tervikuteks, ja kõigis elementidevahelistes seostes viitab samal ajal enese ülesehitusele, reprodutseerides sel viisil pidevalt enese ülesehitust.” (Luhmann 2009: 59) Luhmann nimetab selliseid enesele osutavaid süsteeme, millena Bourdieu' st lähtudes võiks käsitleda ka kultuuritootmisvälju, suletud süsteemideks, „sest nende enesemääratlemises ei osale ükski teine töötlusvorm” (samas). Viimase osas lähevad välja- ja süsteemiteooria lahku, sest Bourdieu' sõnul on kultuuritootmisväljad alati mõjutatud poliitika- ja majandusväljade poolt. (vt Bourdieu 1993: 39)

²¹ „The notion refers to the freedom of artists to create an artwork in any way they wish. Artists are free to choose the medium, style and subject matter of a work of art. This can be considered as a first level of autonomy. A second level is the notion of the freedom of the *artwork*. The autonomous position holds that artworks should function *as artworks* and not

Kultuuritootmisväljade kontekstis on olulised kõik kolm Van den Hoogeni poolt välja toodud autonoomia tasandit, sest need kõik mõjutavad kultuuritootmisväljade autonoomia määra. Kui kunstnikud poleks vabad looma kunstiteoseid neile sobival viisil, ei lähtuks nad oma valikutes välja enda kehtestatud seadustest ning väli ei järgiks „enda loogikat väljana” (Bourdieu 1993: 38), mis toob kaasa välja autonoomia määra vähenemise, mille äärmuslik näide on poliitiline tsensuur, mis võib viia kultuuritootmisväljade täieliku kadumiseni läbi poliitikavälja reeglite ülevõtmise. Antud töö teises peatükis näidatakse, et nõukogude tsensuuril ei õnnestunud Eesti teatrivälja autonoomia määra välja kadumiseni vähendada, kuivõrd tsensuuri rakendavad inimesed käitusid eelkõige kompromisside leidjatena teatriline loomingu- ja plaanide ja partei ettekirjutuste vahel ehk tegutsesid võimu- ja poliitikaväljal pigem teatrivälja agentidena ja mitte vastupidi. Samas funktsioneeris oluline osa nõukogude aja Eesti teatrivälja teostest (nt vennasvabariikide dramaturgia lavastused) millegi muuna kui kunstiteosed – mis on Van den Hoogeni käsitluses autonoomia teise tasandi eeldus – ning see vähendas paratamatult teatrivälja autonoomia määra. Seega peavad kultuuritootmisväljad pidevalt võitlema oma autonoomia säilitamise eest; seda enam, et Bourdieu’ väitel asuvad kultuuritootmisväljad alati võimuvälja allutatud poolusel. Seda paratamatust on Bourdieu kujutanud järgnevalt:



3 kirjandus- ja kunstiväli välja 2 allutatud positsioonil (negatiivsel poolusel)

2 võimuväli välja 1 domineerival positsioonil

1 klassisuhete väli

Joonis 1. Kultuuritootmisväljade suhe võimu- ja klassisuhete välja (Bourdieu 1993: 38).

for other ends. This implies that the audience should regard the work as such and follow its aesthetic (perceptually perceivable) properties. In reality, however artworks are used for other goals. One can visit the arts as a diversion, as an opportunity to meet other people, or one can earn money as a result of artistic activity. A third level is the autonomy of art fields or artworlds, i.e., the institutional relationships between arts producers, distributors and consumers in society.” (Van den Hoogen 2010: 167)

Eeltsiteeritud Joonisel 1 on kujutatud kolme välja: kirjandus- ja kunstiväli, võimuväli ning klassisuhete²² väli, kusjuures võimuvälja „saab parimal juhul käsitleda „metaväljana”, sest see juhib eri liiki kapitalide rolle ja positsioone kõigil väljadel” (Van Maanen 2009: 64). Plussid ja miinused märgivad Joonisel 1 vastavalt välja domineerivat ja allutatud positsiooni, mis tuleneb kapitali jaotumisest positsioonide vahel. Seega asub võimuväli klassisuhete domineerival poolusel – võimuvälja paiknemine mõne välja allutatud poolusel oleks tegelikult mõeldamatu, kuivõrd selle positsiooni võtnud agentide „spetsiifiliseks ülesandeks on võimuvälja taastootmine” (Bourdieu 2003: 61). Kirjandus- ja kunstiväli asub omakorda võimuvälja allutatud positsioonil, olles nii alati „mõjutatud teda ümbritseva välja seadustest ehk majanduslikust ja poliitilisest kasust” (Bourdieu 1993: 39)²³. Kultuuritootmisväljadele on iseloomulik, et „mida autonoomsemad need on, st mida täielikumalt väli täidab iseenda loogikat väljana, seda enam kipub see väli eitama või ümber pöörama hierarhilisuse domineerivat printsiipi; aga samas seegi, et ükskõik, milline on välja iseseisvuse aste, jääb ta ikka mõjutatuks teda hõlmavate väljade ehk majandus- ja poliitkasu väljade reeglite poolt.” (Bourdieu 1993: 38–39)²⁴

Eelkirjeldatud kahetist seost arvestades räägibki Bourdieu kultuuritootmisväljade topelthierarhiast: ühelt poolt hierarhilisuse heteronoomne printsiip (*the heteronomous principle of hierarchization*), mis valitseks juhul, kui väli kaotaks autonoomia täielikult ja alluks võimuvälja reeglitele (vt eelnev näide poliitilisest tsensuurist), ning mida väljendab väljaväline tunnus (*success*); ja teisalt hierarhilisuse autonoomne printsiip (*the autonomous principle of hierarchization*), mis valitseks, kui väli oleks täielikult autonoomne ehk sõltumatu turureeglitest ning mida väljendab väljasisene tunnustus (*specific consecration*)²⁵ (samas: 38). Tänu sellele topelthierarhiale on ka kultuuritootmisväljade autonoomia määr pidevas muutumises: „[M]ida suurem on välja autonoomia, seda tugevamad on pühitsetud väljasised positsioonid, ja vastupidi: mida nõrgem on välja positsioon autonoomia mõttes suhtes ümbritsevaga, seda tugevamad on turule orienteeritud positsioonid väljasiseselt.” (Van Maanen 2009: 65)²⁶. Olgu

²² Bourdieu’ joonis põhineb varemgi viidatud uurimusel 19. sajandi teise poole prantsuse kirjandusväljast ning seega on ta hiljem asendanud klassisuhete välja üldistavamaga (rahvusliku) sotsiaalse ruumiga (Van Maanen 2009: 64).

²³ „affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit.” (Bourdieu 1993: 39).

²⁴ „the more autonomous it is, i.e. the more completely it fulfils its own logic as a field, the more it tends to suspend or reverse the dominant principle of hierarchization; but also that, whatever its degree of independence, it continues to be affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit.” (Bourdieu 1993: 38–39).

²⁵ Kuigi Bourdieu räägib väljavälisest edust (*success*) ja väljasisesest spetsiifilisest pühitususest (*specific consecration*), kasutatakse siin töös nende asemel mõisteid „tunetus” ja „tunnustus”, nagu on välja pakutud Bourdieu’ „Praktilised põhjused” eestikeelses tõlkes, mis viitab mõistepaarina märksa täpsemini nende kahe kultuuritootmisväljade hierarhilisuse printsiibi seoste.

²⁶ „...the greater the autonomy of a field, the stronger the consecrated positions *within* the field; or, the other way around, the weaker the position of the field is in relation to the

siinkohal öeldud, et täielikult autonoomne väli ehk väli väljavälise tuntueta on siinkirjutaja jaoks siiski vaid teoreetiline seisund, mida praktikas ei esine. Selleks, et mõista paremini kultuuritootmisväljade kahest pühitsust – väljavälist tuntuust ja väljasisest tunnustust – tuleb järgnevalt käsitleda ka kaht ülejäänud kultuuritootmisväljade erisust, neist esimesena majandusreeglite eitamist.

1.3.2 Majandusreeglite eitamine

Eelnevalt on viidatud, et Bourdieu vastandab majanduslikku ja kultuurilist kapitali (vt ptk 1.1.3), mistõttu on ka ootuspärane, et, rääkides kultuuritootmisväljade erisusest (piirangutest), peab Bourdieu kõige olemuslikumaks keeldu tegutseda majandusliku kasumlikkuse nimel. Bourdieu nimetab kultuuritootmisvälju sümboolsete hüvede majanduseks, mis „toetub majandusliku huvi (selle sõna kitsamas tähenduses) allasurumisele või tsenseerimisele” (Bourdieu 2003: 245–6) ehk tema sõnul on tegemist „uskumise universumitega, mis suudavad funktsioneerida vaid nii kaua, kui suudavad samaaegselt luua tooteid ning vajadust nende järele” (Bourdieu 1993: 82)²⁷. Eelnev ei tähenda siiski, et Bourdieu välistab majandusliku edu püüdlused kultuuritootmisväljadel, küll aga seab majanduslik edu tema sõnul alati kahtluse alla välja autonoomsuse ehk käitumise omaenda reeglite järgi. See majandusliku kasumlikkuse keeld on ka vahetult seotud eelnevalt kirjeldatud topelthierarhiaga.²⁸ Bourdieu väidab, et:

„...mida autonoomsem on kultuuritootja, mida rikkam on ta spetsiifilise kapitali poolest ja mida eksklusiivsemalt ta orienteerub sellele piiratud turule, kus tema klientideks on tema enese võistlejad, seda enam kaldub ta vastupanu poole. Ja vastupidi, mida enam ta määrab oma tooted suurtootmise turule (nagu esseistid, ajakirjanikest kirjanikud ja komformsed romaanikirjanikud), seda enam ta kaldub kollaboreerima väliste võimudega, nagu Riik, Kirik, Partei, või tänapäeval ajakirjandus ja televisioon, allutades end nende nõuetele või käskudele.” (Bourdieu 1999: 54)

Seega saadab tegutsemist kultuuritootmisväljadel pidev vaidlus kultuurilise ja majandusliku kapitali vahetuskursi üle, kuivõrd kultuuritootmisväljade eripäraks on tõik, et väljavälist tuntuust ja majanduslikku edu ei pruugita väljasiseselt arvesse võtta ehk siis seda pole võimalik sümboolseks kapitaliks ümber arvutada ja ta jääb seetõttu miinusmärgiliseks, sest „puhas kunst, mis

environment in terms of autonomy, the stronger are the market-oriented positions *within* the field.” (Maanen 2009: 65)

²⁷ „universes of belief which can only function in so far as they succeed in simultaneously producing products and the need for those products” (Bourdieu 1993: 82)

²⁸ Näide Eesti tänaselt teatriväljalt on Vanemuise teater: kuigi muusikalide ja juba varem Broadwayl publikumenu saavutanud näidendite lavastused tagavad Vanemuisele suurima publikuarvuga teatri positsiooni (kõrge väljavälise tuntuuse), on see kaasa toonud väljasise rahuolematuse, mis ehk kõige ilmekamalt on avaldunud ajalehtedes avaldatud arvustustes (kriitikast kui väljasiseste suhete peegeldajatest tuleb juttu edaspidi), ning seega tunnustuse vähenemise.

autonoomse kunstivälja spetsiifiliste normide järgi on ainus tõeline kunstivorm, keeldub kommertslikest eesmärkidest,” sest „seadus, millele ta end üles ehitab, on majanduse eitamine (või salgamine): ärgu sisenege siia keegi, kel on kommertslikud kaalutlused.” (Bourdieu 2003: 185). Järelikult „on kasulikum esineda omakasupüüdmatuna kui oma huvisid järgivana, kasulikum paista suuremeelsena, altruistlikuna kui egoistlikuna.” (Bourdieu 2003: 193).

Kuigi Bourdieu' väited on esitatud üsna ultimatiivsetena, ei tasu eitada loogikat retoorika taga. Piisab vaid sellest, kui mõelda sellistele agentidele Eesti teatriväljal nagu Vana Baskini Teater ja Monoteater (või varasemast Smithbridge Productions). Neid kõiki ühendab orienteerumine majanduslikule kasule ehk kommertsturule.²⁹ Selle eest on nad pidanud maksma lõivu väljasisese tunnustuse osas, mis väljendub näiteks riikliku dotatsiooni puudumises, harvades aastapreemiate nominatsioonides jne. Eelnimetatud on muidugi erandid, kuid järgnevad empiirilised peatükid näitavad, et ka otseselt majanduslikule edule mitteorienteeruvad agendid teatriväljal – nagu Rakvere Teater – on viimase kahekümne viie aasta jooksul pidevalt tegelenud tasakaalu otsimisega majandusliku ja kultuurilise kapitali, tuntuse ja tunnustuse vahel.

Bourdieu' ultimatiivsusele vaidleb vastu ka Van Maanen, öeldes: „[K]uigi spetsiifiline sümbolne kapital (kunstiline prestiiž) ja kõrge autonoomia määr käivad käsikäes, ei välista see seos täielikult majandusliku kapitali teenimist, kuivõrd sellised tooted [lavastused – O. K.] ei pruugi asuda piiratud tootmise allväljal.” (Van Maanen 2009: 67)³⁰. Antud töös tõestataksegi Rakvere Teatri näitel, et erinevalt Bourdieu' veendumusest võib majanduslik edu agendi sümbolset kapitali mõnikord siiski tõsta, kui selle saavutab väljal piisavalt domineerival positsioonil olev agent, kelle tegevuse tulemusena muutub välja struktuur. Siit jõuamegi kultuuritootmisväljade kolmanda erisuse juurde – igavene domineeriva „kunst kunsti pärast” ning allutatud massitoodangu vastasseis.

1.3.3 „Kunst kunsti pärast” vs massitoodang

Varasemalt on tutvustatud võimuvälja kontseptsiooni (vt Joonis 1), mis Bourdieu' arvates on „jõusuhete ruum eri liiki kapitalide vahel” ning kus asuvate agentide „võitlused hoogustuvad alati, kui seatakse küsimuse alla erinevat liiki kapitalide suhteline väärtus (näiteks kultuurilise ja majandusliku kapitali „vahetuskurss”)” (Bourdieu 2003: 61). Kultuuritootmisväljadel on Bourdieu' arvates nendeks võimuväljal asuvateks agentideks „kunst kunsti

²⁹ Võib muidugi vastu väita, et Vana Baskini Teatri missiooniks on viia teater maakohtadesse, kus keegi teine ei käi; ning et Monoteater on võtnud oma südameasjaks *stand-up* traditsioonide loomise Eestis, aga, vaadates kasvõi nende repertuaarivalikuid ja turustamisplaani, on orienteeritus kommertsturule ilmne.

³⁰ „...it might well be true that specific symbolic capital (artistic prestige) and a high degree of autonomy do go hand in hand, but the combination does not fully exclude the attracting of economic capital, because the production linked to them does not necessarily take place in the sub-field of restricted production.” (Maanen 2009: 67)

pärast” agendid, kes elavnevad alati, kui välja struktuur liigub liialt kommerts-kunsti poole. Seda „kunst kunsti pärast” ja masstoodangu vastandamist on mitmed Bourdieu’ kriitikud ka rünnanud: „Suurema inimeste sotsiaalse mobiilsuse ning meedia ja levi tehnoloogilise arengu tulemusena on autonoomiseerumise mehhanismid nõrgenenud ning kõrge ja madala kultuuri eristamine muutunud seeläbi ebaoluliseks.” (Van den Hoogen 2010: 236)³¹

Van den Hoogeniga tuleb nõustuda, et postmodernistlikus maailmas pole kõrg- ja madalkultuur enam nii selgelt eristatavad kui modernistlikus maailmas (tuletame veel kord meelde, et Bourdieu’ järelused on teatud 19. sajandi teise poole prantsuse kirjandusvälja analüüsi põhjal), kuid see ei tähenda automaatselt kultuuritootmisväljade autonoomia kadumist ja seeläbi nende väljade sulandumist mõne muu (näiteks meelelahutus-) väljaga. Kui me nõustume Bourdieu’ga selles osas, et majanduslik ja kultuuriline kapital on mingil määral vastandid ning vaid esimest saavutada püüdev kunst kommertslik ja teeb oma valikuid mitte esteetiliste, vaid majanduslike printsiipide alusel, siis tuleb meil ka nõustuda, et igasugusel (kultuuritootmis)väljal eksisteerivad kõrvuti agendid, kelle peamiseks eesmärgiks on kaitsta ortodoksia, ning uued tulijad, kes tahavad senikehtinud reegleid muuta, tuues nii kaasa heterodoksia (vt Van Maanen 2009: 61). Seega on peamine küsimus, kes on konkreetselt analüüsitava välja puhul esimesed, võimuväljal asuvad agendid (prantsuse 19. sajandi kirjandusväljal olid nendeks „kunst kunsti pärast” agendid), ning kes teised, võimuvälja poolt allutatud positsioonidel seisvad agendid (kas endiselt masstoodangule orienteeritud agendid).

Siinkirjutaja on veendunud, et Bourdieu’ modernistlikku väljateooriat saab kasutada ka postmodernistliku maailma analüüsimisel, kui ei olda liialt kinni Bourdieu’ kasutatud empiirilise materjali eripärades ning püütakse näha loogikat empiirika taga. Kui me vaatame Eesti teatrivälja suuremaid muutusi viimasel kahekümne viiel aastal „vanade” ja „uute” agentide kontekstis, näeme, et esimesteks on esimese Eesti Vabariigi ajal kutseliseks saanud repertuaariteatrid, mis saanud riiklikku toetust sõltumata riigikorrast; ning uued tulijad on eraõiguslikud väiketeatrid- ja trupid. Viimastest esimeses laines (1980. aastate lõpuaastail ja 1990. aastate esimesel poolel [vt allmärkus lk 260]) sündinud teatritest on enamik tänaseks riiklikust toetusest sõltuvad teatrid oma statsionaarse mängupaiga ja püsitrupiga ehk nad on üle võtnud „vanade” toimimismehhanismid ja nende poolt kaitstava ortodoksia. Just see ortodoksia näitab ka seda, mida väljasiseselt tunnustatakse ning milline on välja jaoks aktsepteeritav tuntuuse ja tunnustuse suhe.

³¹ „As a result of the greater social mobility of people and technological development of media and means of dissemination, the mechanisms of autonomization have been weakened and thus the distinction between high and low culture has become irrelevant.” (Van den Hoogen 2010: 236)

1.4 Välja- ja aktori-võrgustiku teooria eri- ja ühisjoontest

Eelmises alapeatükis kirjeldatud Eesti teatrivalja „vanade” kehtestatud ortodoksia ülevõtmine „uute” agentide poolt pole enam muidugi puhtalt Bourdieu’ d järgiv, võttes talt küll üle kultuuritootmisväljade peamiste toimemehhanismide loogika, kuid lähenedes agentidele mitte läbi positsioonide, vaid vastupidi – vaadeldes positsioone agente järgides. Siinkohal ei saa eitada aktori-võrgustiku teooria (*actor-network-theory*) ning eelkõige ühe selle teooria eestkõneleja, prantsuse sotsioloogi Bruno Latouri mõju. Latour vastandab oma assotsiatsioonide sotsioloogiat bourdieu’liku sotsiaalse sotsioloogiaga, küsides välja-mõeldud vestluses noore sotsioloogiatudengiga muigamisi: „Suudad sa ette kujutada ühtki teemat, millele Bourdieu’ kriitiline sotsioloogia, millest sa nii sisse oled võetud, *ei* rakendu” (Latour 2005: 156). Mõistestiku „lihtne rakendavus”, mille Allaste tõi välja Bourdieu’ sagedase kasutamise põhjendusena (vt Allaste jt 2005), on Latourile peamiseks väljateooria aktsepteerimise takistuseks, pannes ta nõudma kirjeldamist, mitte seletamist: „Nad olid tegutsejad juba enne seda, kui tulid sina oma „selgitusega”. Ära tule mulle rääkima, et sinu uurimus on see, mis nad tegutsema paneb. Suurepärase töö, Tudeng! Isegi Bourdieu poleks paremini suutnud.” (Latour 2005: 155). Suuresti peitubki kahe teooria erinevus uurimustöö lähtepunktis: kui Bourdieu alustab positsioonidest, siis aktori-võrgustiku teooria tahab liikuda vastupidises suunas ehk alustada agendist endast ning siis teda järgida ja kirjeldada, aga mitte selgitada, sest tegemist on pideva protsessiga, „mis koosneb ebakindlastest, habrastest, vastulolistest ja alati muutuvatest sidemetest” (Latour 2005: 28). Olgu siinkohal ka meenutatud, et Latouri jaoks võivad agendid olla nii elus kui eluta (vt ptk 1.1.1).

Selleks, et vältida mittetegutsevate agentide jälitamist, eristab Latour kaht tüüpi agente: edastajad (*intermédiaire, intermediaries*), mis kannavad info üle muutmata kujul, ning vahendajad (*médiateur, mediators*), mis infot „muudavad, tõlgivad, moonutavad ja kohandavad” (samas: 39). Näiteks³²:

„Korralikult funktsioneerivat arvutit võib vaadelda kui head näidet keerulisest edastajast; samas kui banaalne vestlus võib kujuneda väga keeruliseks vahendajate ketiks, kus kired, arvamused ja suhtumised viivad ühest hargnevusest teiseni. Kui see arvuti aga rikki läheb, võib ta muutuda ülimalt keeruliseks vahendajaks, samas kui akadeemiliselt nõudlik paneel mõnel konverentsil võib osutada täiesti etteaimatavaks ja sündmustevaaseks edastajaks, kummitempliks mujal vastu võetud otsusele.” (Samas)³³

³² Nii kaua, kui Rakvere Teatri bilansis olev buss suudab täita endale pandud ülesandeid ehk toimetada trupp väljasõidu sihtkohta, on see edastaja; kui see buss aga katki peaks minema ning seetõttu etendus ära jääb, saab bussist vahendaja, mis käivitab mitu sündmuste ahelat (saamata jäänud piletitulu ja publikuarv mõjutavad teatri majanduslikku seisu; kannatada saavad teatri suhted sihtkohaga jne).

³³ „A properly functioning computer could be taken as a good case of a complicated intermediary while a banal conversation may become a terribly complex chain of mediators where passions, opinions, and attitudes bifurcate at every turn. But if it breaks down, a computer may turn into a horrendously complex mediator while a highly sophisticated panel

Seega tuleb iga agendi kohta kõigepealt küsida, kas ta on pelgalt edastaja või vahendaja, ning kui tegemist tõesti on vahendajaga, hakata ajama tema poolt jäetud jälgi. Eelnevast tuleneb ka Bourdieu' välja- ja Latouri aktori-võrgustiku teooria peamine erinevus, mis on tingitud eeldatud teadmiste hulgast: Bourdieu'le piisab sümboolse kapitali, sotsiaalse ruumi ja *habituse* mõistetest, et mõista agentide tegusid, kuid Latour väidab, et „me ei tea kunagi kindlalt, kes ja mis meid tegutsema panevad” (Latour 2005: 52), ning nõuab puhas kirjeldamist, tunnistades küll isegi, et „on võimalik koostada nimekiri omadustest, mis on alati kohal kõigis vastuolulistes argumentides selle kohta, mis on juhtunud” (samas). Antud töö kolmandas osas järgitaksegi Latouri soovitusi ning pigem aetakse agentide poolt jäetud jälgi, kui püütakse neile läheneda läbivalt sama mudeli alusel. Sel viisil kirjeldamise eeliseks on võimalus leida need positsioonid, mida Rakvere Teater vaadeldavatel aastatel teatriväljal võtnud on; selmet otsida tõestusi Rakvere Teatri võitluste kohta eelnevalt välja valitud positsioonide pärast.³⁴ Võimalust sel viisil Bourdieu' väljateooriat ja aktori-võrgustiku teooriat ühendada näeb ka Hans van Maanen:

„Aktori-võrgustiku põhielementideks on tegevused (*acts*), mis panevad teisi tegutsejaid (*actors*) midagi tegema, ning selle käigus tekkivad seosed. Bourdieu' jaoks pole väli kogum omavahel seotud tegutsejatest, vaid *positsioonide* vaheliste suhete struktuur. Seega pole uurimuse põhielementideks mitte tegutsejad, vaid positsioonid (kunstilised kohad väljal) ja nendevahelised suhted. Põhiliseks erinevuseks ongi see, et väljateoorias eelnevad positsioonid (olemise kontseptsioonid, mis põhinevad konstrueeritud suhetel) nende positsioonide hõivamisele tegutsejate poolt. Just see tähistab Bourdieu' (post)strukuralistlikku mõtlemist ning samas lõhet välja- ja aktori-võrgustiku teooria vahel. Kui välja uuritaks positsiooni hõivajate tasandil, poleks erinevus võrgustikuteooriatega enam nii suur, sest suhted peaksid eksisteerima konkreetsete tegutsejate (organisatsioonid, inividid) ja mitte positsioonide vahel.” (Van Maanen 2009: 139)³⁵

during an academic conference may become a perfectly predictable and uneventful intermediary in rubber stamping a decision made elsewhere.” (Latour 2005: 39)

³⁴ Selline „jälgede ajamine” haakub tegelikult ka Bourdieu' trajektoori mõistega, mis kirjeldab agendi poolt väljal „järjestikustel staadiumidel üksteise järel hõivatud positsioonide ahelat, eeldades, et nende järjestikuste positsioonide tähendus [---] on määratletav ainult välja struktuuris, seega siis, veel üks kord, relativistlikult” (Bourdieu 2003: 87).

³⁵ „The basic elements of an actor network are the acts that make other actors doing something, and the connections made in doing so. For Bourdieu a field is not a set of interrelated actors, but a structure of relationships between *positions*. The basic elements of study are not the actors, but the positions (artistic places in the field) and their relationships. The essential distinction is that in the field theory, artistic positions (being concepts, based on constructed relationships) precede the occupation of them by actors. It is this very point that marks the (post)structuralist thinking of Bourdieu as well as the gap between a field and an actor network theory. As soon as a field should be studied on the level of occupiers of positions, the difference with network theories should be not very great, because the relationships ought to exist between concrete actors (organizations or individuals) instead of between positions.” (Van Maanen 2009: 139)

Siinses uurimuses kasutataksegi välja- ja aktori-võrgustiku teooriat ühendatult ning järgnevalt vaadeldakse lähemalt Eesti teatrivälja kui ühe kultuuritootmisvälja toimimise mehhanisme.

1.5 Eesti teatriväli kui üks kultuuritootmisväljadest

Olgu siinkohal igaks juhuks üle korratud, et siinkirjutaja jaoks kehtivad Bourdieu' poolt pakutud kultuuritootmisväljade toimemehhanismid ja erisused ka teatriväljal. Järgnevalt vaadataksegi lähemalt Eesti teatriväljal tegutsevaid agente ning Eesti teatrivälja toimemehhanisme.

1.5.1 Eesti teatrivälja agendid

Nagu eelnevast käsitlusest selgus, mõistab Bourdieu oma väljateoorias agentidena sotsiaalseid agente; samas on nõustunud Bruno Latouriga selles osas, et väljal võivad agentidena tegutseda ka objektid. Seda arvestades saabki Eesti teatrivälja agendid jagada nelja gruppi:

1. indiviidid: loovisikud (lavastajad, näitlejad, kunstnikud, muusikud, lauljad, pillimehed, tantsijad jne), spetsiifiliste oskustega inimesed, kes töötavad mõne lavastuse jaoks (valgus- ja helitehnikud, butafoorid, kostümeerijad jt etendust ettevalmistavad isikud; teatrite administratiivtöötajad, tugiteenuste nagu piletite kontrollimine ja kavalehtede müümine pakkujad jne);
2. mingiks ajaperioodiks moodustunud ühise eesmärgiga ja/või identiteediga grupid: ühe lavastuse meeskond (nii kunstiline kui tehniline), kursus mõnest lavakunstikoolist (või ühelt kursuselt mõnda teatrisse korraga tööle asunud loovisikud), juhtorganid (teatridirektor ja kunstiline juht, halduskogu) jne;
3. institutsioonid: teatrid (nii alalise trupi ja/või saali(de)ga kui alalise trupi ja/või saali(de)ta) ning katusorganisatsioonid (Eesti Etendusasutuste Liit ja tema alaliidud, Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur);
4. objektid (näiteks teatrimaja ja -buss ning muu teatritegemiseks vajalik (im)materiaalne vara).

Antud uurimuse kolmandas osas käsitletakse Rakvere Teatri positsioonivõttude kirjeldamisel Eesti teatriväljal aastatel 1985–2009 neid agente, keda saab pidada vahendajateks aktori-võrgustiku teooria mõttes (vt Latour 2005: 39; vt lk 28). Individuaalsetest agentidest pööratakse läbivalt tähelepanu Rakvere Teatri põhilavastajatele, kelle maitse-eelistused on olulisel määral mõjutanud Rakvere Teatri kui institutsionaalse agendi kunstiliste väärtuste süsteemi kujunemist erinevatel perioodidel (vt ptk 3.3.2; 3.5.1.1 ja 3.5.2.1); samuti käsitletakse samal põhjusel pikemalt Rakvere Teatri kunstilisi juhte ja nende isiklike maitse-eelistusi ning repertuaari koostamise põhimõtteid (vt ptk 3.2.3; 3.3.1; 3.4.1 ja 3.5.3.1), sest just kunstiliste juhtide võimalused teatri kunstiliste väärtuste süsteemi suunamiseks isiklikest maitse-eelistustest lähtudes on kõige suurem. Eesti teatrivälja reguleeriv „Etendusasutuse seadus” sätestab: „Etendusasutuse juht on direktor, kes tagab etendusasutuse ülesannete täitmise ning vastutab

etendusasutuse üldseisundi, arengu ja rahaliste vahendite sihipärase kasutamise eest. Loomingulise tegevusega seotud küsimusi otsustab direktor loomingulise juhi ettepanekul.” (EAS 1997 §5 lg 1).³⁶ Praktikas, kuigi seaduse järgi on hierarhia ülemisel pulgal direktor, omistavad teatrivalja agendid märksa suuremat sümboolset kapitali loomingulisele juhile ning lähtudes senisest eesti teatriajaloo kirjutamise traditsioonist on ka antud uurimuses vaadeldav aeg perioodiseeritud just Rakvere Teatri kunstiliste juhtide järgi. Samas on etendusasutuse eduka tegevuse pandiks direktori ja loomingulise juhi koostöö sujuvus selles osas, kuidas samaaegselt saada loominguline juht aktsepteerima direktori „etendusasutuse üldseisundist” (samas) lähtuvaid otsuseid ning veenda direktorit majast väljapoole suhtlemisel vähendama oma positsiooni loomingulise juhi kasuks. Sel põhjusel käsitletakse edaspidi ka teatrijuhte ja –juhtorganeid, kui nende tegevus mõjutab oluliselt Rakvere Teatri positsioonivõtte teatrivaljal (näiteks Rakvere Teatri laguneva maja kordasaamiseks moodustatud halduskogu [vt ptk 3.3.3] või Indrek Saare ja Üllar Saaremäe kui Rakvere Teatri noore juhtkonna-tandemi tegevus jõulumaade traditsiooni ja hooajamudeli väljakujundamisel [vt ptk 3.5.1.2]). Ülejäänud Rakvere Teatriga seotud inividid, grupid, institutsioonid ja objektid kui agendid tulevad käsitlemisele, kui nad jätaavad jälje (vt Latour 2005) Rakvere Teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõttudele (näiteks Peeter Raudsepa nn omanäitlejad Marika Vaarik, Erik Ruus ja Volli Käro [vt ptk 3.5.1.1] või Rakvere Teatri avalikku kuvandit muutnud festival Baltoscandal [vt ptk 3.4.2]).

I.5.2 Eesti teatrivalja suhted teiste väljadega

Nagu varem korduvalt rõhutatud, mõjutavad väljal tegutsevate agentide positsioonivõtte ka teised väljad. Bourdieu’ sõnul on kultuuritootmisväljad alati mõjutatud majandus- ja poliitikaväljast (Bourdieu 1993: 39). Teatrivalja puhul väljendub majandusvälja mõju peamiselt publiku piletistuutsustes ning poliitikavälja mõju valdkonda reguleerivates seadustes, teatrite rahastamisüsteemis ja mitteformaalsetes juhistes³⁷. Siinkohal tuleb aga eraldi peatuda teatrivalja suhtel publiku ja kriitikutega, keda eelnevalt teatrivalja agentidena välja ei toodud.

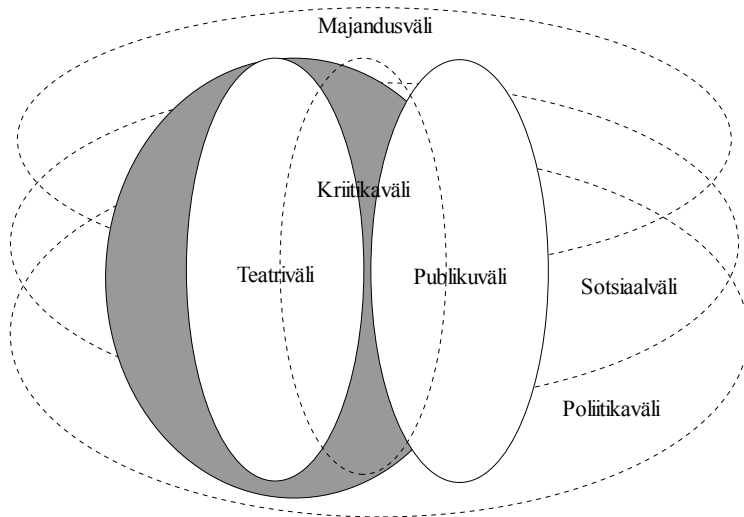
³⁶ Sihtasutustena tegutsevate teatrite puhul on nüüd võimalik omada kuni kolmeliikmelist juhatust, kuhu võivad kuuluda võrdse otsustusõigusega nii teatri majanduslik kui loominguline juht. Seda võimalust kasutas vahepeal Eesti Draamateater, mis on nüüdseks samuti üheliikmelise juhatuse juurde tagasi jõudnud: usutavasti on igapäevast tööd sel viisil kergem teha, samuti on Rein Oja näol tegemist majandusjuhiga, kel ühtlasi suur sümboolne kapital.

³⁷ Eesti teatrivaljal on poliitikavälja mitteformaalseks juhiseks alates 2004. aastast olnud teatrite riikliku rahastamise baasmõiste „arvutuslik inimtööaasta” ehk AITA, mida käsitletakse peatükis 2.1.3.

See, et kunst sünnib vaataja silmades, on olnud teatri olemuslikuks arusaamaks, kui meenutada kasvõi Peter Brooki paljutsiteeritud teatriks olemise nulltingimusi: „Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, **mõni teine vaatab teda** [autori rõhutus – O. K.], ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.” (Brook 1972: 7). Eelnevalt on ka viidatud, et Bourdieu’ jaoks on publiku paiknemine teatrivälja suhtes üsna heteronoomne: „Piletiootjatena on nad osa majandusväljast, õpilastena on nad osa haridusväljast, otsustajatena võivad nad olla osa võimuväljast.” (Van Maanen 2009: 130). Samas on kõigil nimetatud juhtudel publik väljaväline agent, kuivõrd kultuuritootmisväljade, sh teatrivälja, autonoomia säilimiseks on Bourdieu’ järgi vajalik suunata tootmine eelkõige samal väljal asetsevatele võistlejatele ehk siis kõrgeima autonoomia määraga teatrivälja osas peaksid tõesti need teised, kes vaatavad, kuidas keegi läbib tühja ruumi, olema sama välja agendid. Nagu varemgi korduvalt rõhutatud, on eelnev pigem teoreetiline võimalus ning samuti ei tähenda see, et publik teatriväljal toimuvat üldse ei mõjutaks, sest kultuuritootmisväljad peavad alati järgima topelthierarhiat: väljasisest tunnustust ja väljavälist tuntuust – neist viimast peegeldab kõige paremini lavastuste külastusstatistika, mida järgnevates peatükkides ka läbivalt allikana kasutatakse.³⁸

Kultuuritootmisväljade puhul on tunnustuse ja tuntuuse eristamine oluline ka kriitikute mitmetise paiknevuse tõttu: eeldades, et kriitik on osa teatriprotsessist (tema tagasiside lavastusele, mis võib sisaldada ka publiku tervikkogemuse peegeldust, võib mõjutada looja edasisi kunstilisi valikuid), tegutseb kriitik agendina kunstnikega samal väljal; samas on kriitika alati väljastpoolt sissevaatav (omamoodi mudelvaataja, kes vahendab kunstniku kavatsusi väljavälistele agentidele ehk [potentsiaalsele] publikule), osundades seeläbi ka välja olemasolule (Van Maanen 2009: 131). Seetõttu vaadeldaksegi siin töös kriitikat omaette autonoomse väljana, ühendusväljana teatri- ja publikuvälja vahel. Võttes aluseks Anneli Saro joonise teatriväljast kui ühest kultuuriväljast, mis on mõlemad mõjutatud nii poliitika-, majandus- kui sotsiaalvälja poolt (Saro 2009: 93), ning lisades joonisele publiku- ja kriitikavälja, saab eelkirjeldatud teatrivälja suhteid ülejäänud väljadega kokkuvõtvalt kirjeldada järgneva Joonisega 2:

³⁸ Väljavälise tuntuuse täpsemaks mõõtmiseks tuleks kasuks publiku-uuringud, mida Eestis kahjuks tehtud pole, ning seetõttu piirduakse antud uurimuses vaid külastusstatistikaga, mis siiski kaudselt annab aimu teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõttude väljavälisest tuntuusest.



Joonis 2. Teatrivälja seosed teiste väljadega (kultuurväli on tumeda taustaga). Põhineb Anneli Saro joonisel (vt Saro 2009: 93).

Antud uurimuses väidetakse, et just Joonisel 2 kujutatud kriitika kahetise positsiooni tõttu on arvustused ühelt poolt väljasiseste reeglite vahendajad publikule, kuid samas valvavad kriitikud ka välja enda reeglite järgi toimimise üle. Eelnevalt on viidatud, et Bourdieu' järgi asuvad iga autonoomse välja domineerival poolusel ortodoksiat kaitsvad agendid, „kelle võitlused hoogustuvad alati, kui seatakse küsimuse alla erinevat liiki kapitalide suhteline väärtus (näiteks kultuurilise ja majandusliku kapitali [mida väljendavadki tunnustus ja tuntuus – O. K.] „vahetuskurs”)” (Bourdieu 2003: 61). Just selle „vahetuskursi” mõju teatrivälja struktuurile ja autonoomsusele hindavadki kriitikud³⁹ ning seetõttu on arvustused parimad allikad mõne teatri kui teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõttude väljasisese tunnustuse määra hindamisel⁴⁰.

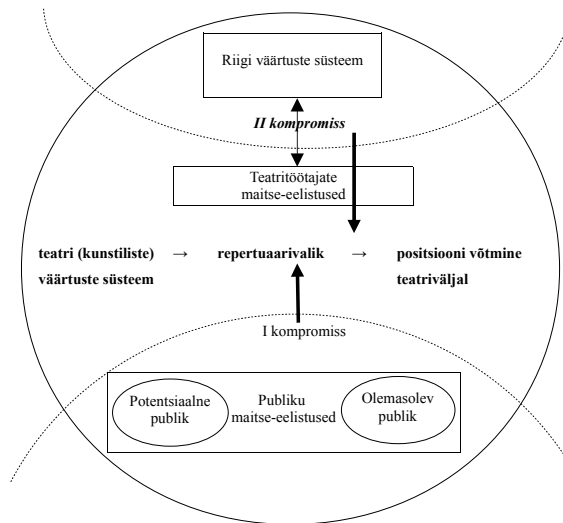
³⁹ Kuna kriitikaväli on samuti autonoomne väli, on siingi esindatud nii ortodoksiat kaitsvad domineerivatel positsioonidel asuvad agendid (Eesti teatriväljal olid nendeks pikka aega psühholoogilist realismi kui peamist esteetilist valikut põlistavad kriitikud) kui domineeritud positsioonidel asuvad agendid, kes ortodoksiat vaidlustavad (näiteks „noored ja vihased mehed” Sven Karja ja Valle-Sten Maiste, kes 1990. aastate keskel tõid retseptiooni senisest teoreetilisema arvustuse [vt lk 162]). Seega on antud töö kolmandas osas erilist tähelepanu pööratud just neile lavastustele, mis pärvinud vastuolulist retseptiooni, sest just nende puhul on alust arvata, et antud positsioonivõtt on tõstatanud küsimuse Bourdieu' viidatud vahetuskursi üle.

⁴⁰ Tunnustust mõõtvaid arvnäitajaid otsides võiks tulla kõne alla ka erinevate nominatsioonide ja preemiate kokkulugemine (Saro 2011: 92), kuid preemiate hulk vähemalt Eestis on liiga väike, et vaid nende loendamise põhjal konkreetse teatri kohta järeldusi teha (nii on näiteks siinses töös käsitletud perioodil 1985–2009 Rakvere Teatris välja tulnud 201 lavastust, millest nominatsioone on jagunud vaid mõnele). Võimalikeks näitajateks oleks ka teiste teatrite töötajate (ehk võistlejate) külastuste arv konkreetsetesse teatrisse, kuid selle kohta puudub statistika (ja ka laialtlevinud praktika); või teatrisse tööle tulnud noorte

Sestap analüüsitaksegi põhjalikult antud uurimuse kolmandas osas vaadeldaval perioodil Rakvere Teatris esietendunud lavastuste retseptiooni.

I.5.3 Institutsionaalse agendi positsioonivõtmise protsess Eesti teatriväljal

Nüüd, kus on nimetatud teatrivälja agendid ning kirjeldatud teatrivälja suhteid muude olulisemate väljadega, peaks Bourdieu' loogikat pidi liikudes olema viimane aeg asuda positsioonide nimetamise juurde, kuivõrd just viimased on väljateooria lähtekohaks. Aga nagu eelnevalt viidatud (vt lk 29), antud uurimuses sellest loobutakse ehk lähtutakse aktori-võrgustiku teooria loogikast, mille kohaselt tuleb eelkõige järgida teisi agente tegutsema panevaid agente (vahendajaid) ning alles seejärel saab kirjeldada positsioone, mida nad väljal eri ajahetkedel hõivasid. Meenutame, et Bourdieu eristab positsioone ja nende hõivamist agentide poolt ehk positsioonivõtte (Van Maanen 2009: 56). Järgnev Joonis 3 kujutabki ühe teatri (kui institutsionaalse agendi) tegutsemist teatriväljal kunstiliste valikute tegemisel ning seda mõjutavaid tegureid:



Joonis 3. Teatriväljal positsiooni võtmise protsess ja seda mõjutavad tegurid.

näitlejate arv, kuigi näiteks Rakvere Teatri puhul on need tulekud olnud seotud pigem lootusega, et suudetakse olukorda parandada, kui tahtmisega liituda kõrgelt tunnustatud trupiga. Samuti on tunnustuse määra mõõtmisel võimalik kasutada väärtustel põhinevaid kriteeriumeid. Viimaste välja selgitamiseks oleks aga vaja läbi viia teatripraktikute küsitlus, mida senini tehtud pole ning mis on ka antud töö jaoks liiga mahukas ettevõtmine. Teoreetiliselt on ka võimalik, et kui näiteks mõni teater (või Eesti teatriväljal) sõnastaks oma tunnustust mõõtvad kriteeriumid, mis oleks ka arvuliselt esitletav, saaks välja arvutada ka publikuhulga, mida teenindades kunstilisi järeleandmisi teha ei tuleks.

Joonise 3 keskhorisontaalil kujutatakse teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõttu kolmeastmelise etapina. Iga teatri soov on teha kunstilisi valikuid ainult oma kunstiliste väärtuste süsteemist lähtuvalt (need võivad olla väljendatud näiteks arengukavades), st autonoomselt, kuid nagu on rõhutanud ka Bourdieu, mõjutavad kultuuritootmisvälju alati poliitika- ja majandusväli (Bourdieu 1993: 39).⁴¹ Eelneval Joonisel 3 on need väljad märgitud punktiiridena ning teatriväli pidevjoonega. Seega mõjutab teatri kui institutsionaalse agendi kunstilisi otsuseid ühelt poolt riigi väärtuste süsteem, millest lähtuvalt riik teatrivälja toimimisse sekkub. Kuivõrd „riik koondab enda kätte materiaalsete ja sümboolsete ressursside terviku” (Bourdieu 2003: 60), korraldab ta erinevate väljade funktsioneerimist kas rahalise või juriidilise sekkumisega, mida teatriväljal väljendavad seadusandlus, rahastamissüsteem, kultuuriministeeriumi arengukavad jmt dokumendid. Sellest annab ülevaate töö II osa (vt ptk 2.1). Teisalt mõjutavad teatri kunstilisi valikuid publiku maitse-eelistused. Siinkohal tuleb eristada olemasolevat publikut (kelle maitse-eelistustega on teater juba tuttav ning saab nendega soovi korral arvestada) ning potentsiaalset publikut (keda teater alles soovib oma publikuks ning kelle maitse-eelistuste kohta tal nii suuri teadmisi pole). Publiku eeldatud ootustest ehk nende maitse-eelistustest annab aimu külastusstatistika. Nagu näitab järgnev peatükk 2.2, on Rakvere Teatri puhul võimalik eristada nelja peamist sihtrühma. Samas tuleb teatril publiku maitse-eelistustega arvestades kunstilisi ehk repertuaarivalikuid tehes alati minna kompromissile⁴² teatri enda kunstiliste väärtuste süsteemiga ehk põhjustega, miks see teater kui agent teatrit teeb ning millist teatrit ta teha tahab. Selle kompromissi eest tuleb teatril alati maksta tunnustuse vähenemisega.

Lisaks on teatri kunstiliste väärtuste süsteem alati mõjutatud selle teatriga seotud individuaalsete agentide maitse-eelistustest. Nagu varem viidatud (vt ptk 1.5.1), mängivad eriti suurt rolli siin kunstiliste juhtide maitse-eelistused, keda on antud töö jaoks ka eraldi intervjueeritud. Teatritöötajate maitse-eelistused avalduvad näiteks meediale antud intervjuudes ja loomenõukogu protokollides. Just teatritöötajate (eelkõige kunstilise juhi) maitse-eelistuste ning riigi väärtuste süsteemi vahel peab teater kui institutsionaalne agent oma kunstilisi valikuid tehes saavutama teise kompromissi ning nende kahe kompromissi – teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel – tulemusena tehakse lõplik repertuaarivalik, millega kaasneb ka positsioonivõtt teatriväljal.

Kuigi eelnev Joonis 3 keskendub ühe institutsionaalse agendi positsioonivõttudeni jõudmise mehhanismidele, mõjutab teatri kunstilisi valikuid lisaks majandus- ja poliitikaväljadele ka teatrivälja enda struktuur ehk välja enda

⁴¹ Loomulikult mõjutavad lisaks poliitika- ja majandusväljadele teatri kunstilisi valikuid ka hardidus- ja sotsiaalväli, kuivõrd *habitus* kui maitse-eelistuste kogum on seotud haridustaseme ja sotsiaalse taustaga.

⁴² On muidugi võimalik, et mõnede teatri positsioonivõttude puhul pole vaja teha kompromisse ei publiku maitse-eelistuste ega riigi väärtuste süsteemiga, kuid nagu näitab antud uurimuse kolmas osa, on see pigem erand.

kehtestatud reeglid, võimalikud positsioonid ja võistlejad on kõik tegurid, mida arvestada, planeerides teatri tulevikku. Lähtudes aktori-võrgustiku teooria põhimõtetest, käsitletakse antud töös teisi agente juhul, kui Rakvere Teater kui agent teatriväljal on mõne oma positsioonivõtuga pannud mõne teise agendi sel väljal tegutsema. Samas on selge, et teistest väljal tegutsevatest agentidest sõltub otseselt, milliseks osutub eelkirjeldatud kahe kompromissi tagajärjel saavutatud tuntuuse tõusu vahetuskurss väljasiseseks tunnustuseks ehk kuidas mõjutab see topelkompromiss teatrivälja topelthierarhilisust. Selle seose kirjeldamiseks Eesti teatriväljal pakutakse järgnevalt välja täismängu kontseptsioon.

1.5.4 Täismäng kui soovituim positsioonivõtt Eesti teatriväljal

Kuna teatrid peavad üldjuhul tegema kompromisse riigi väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning oma kunstiliste väärtuste süsteemiga ning Eesti teatriväli kui üks kultuuritootmisväljadest on „tagurpidi keeratud majandusilm, mäng, kus kaotaja võidab” (Bourdieu 1993: 169), siis peavad väljal tegutsevad agendid iga positsioonivõtu korral endalt pidevalt küsima, kui suures ulatuses on võimalik kasvatada väljavälist tuntuust ja seeläbi paratamatult kaotada väljasisesese tunnustuse määras, ilma et kaoks teatrivälja autonoomsus. Nagu eelnevalt viidatud, on täielikult autonoomne väli võimalik vaid teoreetiliselt, samas iseloomustab autonoomset välja pidev püüdlemine võimalikult kõrge autonoomia poole (vt lk 25), sest vastasel korral lakkaks väli autonoomsena eksisteerimast. Sarnaselt teiste kultuuritootmisväljadega on ka Eesti teatrivälja domineerival poolusel ortodoksiat kaitsvad agendid, „kelle võitlused hoogustuvad alati, kui seatakse küsimuse alla erinevat liiki kapitalide suhteline väärtus (näiteks kultuurilise ja majandusliku kapitali [mida väljendavadki tunnustus ja tuntuus – O. K.] „vahetuskurss”)” (Bourdieu 2003: 61) ehk kui kultuuritoodang kaldub liigselt kommertsialiseerumise suunas, ei ole järeleandmine autonoomia määras võimalik suuremas ulatuses, kuni määrani, mis aktiveerib võimuvälja positsioonidel asuvate agentide võitlused võimuvälja taastootmise nimel.

Siinses uurimuses väidetakse, et teatud tingimustel on teatrivälja agendil võimalik ajutiselt seda „vahetuskurssi” muuta, veendes ortodoksiat kaitsvaid agente, et kõrgem väljavälise tuntuuse määr ei vähenda väljasisesese tunnustuse määra. Sellist agendi positsioonivõttu Eesti teatriväljal, mil on nii kõrge tuntuuse kui tunnustuse määr tänu sellele, et see suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tuntuuse väljasiseseks tunnustuseks, nimetatakse antud töös „täismänguks”⁴³. Nagu eelnevalt korduvalt viidatud (vt lk 17 ja 27), on Eesti teatriväljal ortodoksiat kaitsvateks agentideks ärkamisajal asutatud ja alates 1930. aastatest riiklikku tegevustoetust saanud repertuaarteatrid, millel on nii alaline trupp kui alalised saalid, ning hiljem teatriväljale sisenenud institutsionaalsed agendid (erateatrid ja vabatrupid) on suuresti olnud sunnitud üle

⁴³ Mõiste „täismäng” valimise põhjuseks on autori hüpotees, et üks sellistest positsioonivõttudest on Rakvere Teatri lavastus „Täismäng” (2003), mille üheaegne publikumenu ja positiivne kriitika oli fenomeniks, mis inspireeris antud uurimust alustama.

võtma repertuaariteatrite toimimismehhanismid ja nende poolt kaitstava ortodoksia. Antud töö teises osas näidatakse, et Eesti riiklik teatrite rahastamise süsteem põhineb suuresti publikuarvul, sundides teatreid teenidama enam vaatajaid, kui nad kunstilisi järeleandmisi tegemata seda teha võiksid, ning seetõttu on Eesti teatrivälja agentide jaoks eelistatuimaks positsioonivõtuks just täismäng ehk positsioonivõtt, kus on saavutatud parimad võimalikud kompromissid ühelt poolt teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning teisalt teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel ehk kus agent suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tuntuks väljasiseseks tunnustuseks. Uurimuse kolmandas osas jälgitakse aga juba Rakvere Teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõtte Eesti teatriväljal, eesmärgiga leida need positsioonivõtted, mida võib pidada eelnevalt defineeritud täismängudeks. Töö viimane osa võrdleb neid täismänge ning toob välja täismängudeks kujunenud lavastuste ühisjooned – olgu need siis kunstilised, sotsiaalsed või majanduslikud.

TEINE OSA: Publikuarvu kinnistumine Eesti teatripoliitika peamise mõõdupuuna alates 1985. aastast ning selle mõju Rakvere Teatrile kui Eesti teatrivälja institutsionaalsele agendile

Eelmises peatükis kirjeldati, kuidas ühe teatri kui teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõtte teatriväljal mõjutab ühelt poolt riigi väärtuste süsteem ning teisalt olemasoleva ja eeldatava publiku maitse-eelistused (vt Joonis 3 lk 34). Järgnevalt vaadeldakse lähemalt nende kahe väljavälise agendi mõju Rakvere Teatri kui Eesti teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõttudele. Peatüki esimeses pooles näidatakse, kuidas Eesti teatripoliitika kujunedes alates 1985. aastast (s.o nõukogude okupatsiooni lõpuperioodist kuni tänaseni) on riigi ootuste peamise mõõdupuuna kinnistunud publikuarv (vt ka Karulin 2012), ning peatüki teises osas käsitletakse juba konkreetsemalt Rakvere Teatri olemasoleva ja eeldatava publiku maitse-eelistusi läbi nelja selgelt eristatava sihtrühma.

2.1 Riik Eesti teatrivälja korraldajana alates 1985. aastast

Bourdieu on vaadelnud riiki kui miskit, mis „koondab enda kätte materiaalsete ja sümboolsete ressursside terviku”, mis võimaldab tal korraldada erinevate väljade funktsioneerimist. Viimaseks on riigil kaks võimalust: (a) läbi rahalise või (b) läbi juriidilise sekkumise. (Bourdieu 2003: 60) Samas nendib Bourdieu isegi, et mõningate režiimide, nt „nõukogulike”, puhul eksisteerib „mingi teist liiki kapital”, mis „tagab selle valdajatele avalike hüvede ja teenuste [---] teatava omandamisviisi” (samas: 36). Ta nimetab seda poliitiliseks kapitaliks, 44 millest aja möödudes saab peamine eristusprintsip 45. Nõukogudeaegne Eesti teatriväli – siin ja edaspidi peetakse silmas olukorda 1980. aastate teisel poolel – oli ametlikult tugevalt mõjutatud kõrget poliitilist kapitali omava riigi tegevusest, kuigi sisuliselt polnud seosed enam sugugi nii jäigad kui okupatsiooni algusaastatel. Muidugi oli teatriväljalgi poliitiline kapital peamiseks eristusprintsipiiks, kuid vaikiv vastupanu ei lubanud seda sümboolseks kapitaliks ümber arvutada. Esimesena hakkas, tahtmatult, mõrandama poliitilise kapitali kui peamise eristusprintsipi positsiooni 1985. aastal Nõukogude Liidu riigi-

⁴⁴ Ei saa nõustuda Villeriga, kes näeb teatrivälja toimimist neljaastmelise trepina: poliitiline võim (kõrgeim aste) – majanduslik võim – avalik arvamus – teater (madalaim aste) ning väidab, et „kõrgemal astmel seisjad mõjutavad allpool asujaid, viimaste poolt mõju avaldamine ülespoole on reeglina kaudne ja vähese efektiivsusega” (Viller 2004: 8). Nagu eelmises peatükiski näitasin, pole väljadevahelised suhted kunagi nii püsivad ja kausaalsed. Viller ajab segamini välja toimimise üldmehhanismid ning nõukoguliku režiimi mõjud teatriväljale.

⁴⁵ Nõukogude võimu enesekehtestamine okupatsiooni algusaastatel läbi nomenklatuursete ametikohtade määramise ja teatrisüsteemi reorganiseerimise, nagu seda on kirjeldanud oma töös Liis Hiion (Hiion 2002), on hea näide poliitilise kapitali peamiseks eristusprintsipiiks kasvatamisest.

peaks saanud Mihhail Gorbatšov. Tema majandusreformide programm „perestroika ehk uutmine” ning Kommunistliku Partei kontrolli kärpimine ametliku ajakirjanduse üle, mida tuntakse glasnosti ehk avalikustamise all, „toob enesega kaasa olulise ühiskondliku pöörde: viimase aastakümne tegevus hinnatakse stagnatsiooniks ja partei postuleerib otsustavate muutuste ajastu algust” (Viller 2007)⁴⁶. Jaak Rähesoo osundab, et samaaegselt kiirete juhi vahetustega NSVLi tüüri juures⁴⁷ toimusid võimuvahetused ka mitmes Eesti teatris: 1982. aastal andis Vello Rummo Endlas juhiameti üle Ingo Normetile, 1983 lahkus Ugalast Jaan Tooming ning tema asemel sai teatrijuhiks Jaak Allik, tagasi astusid Mikk Mikiver Draamateatris (1984), Kaarel Ird Vanemuises ja Raivo Trass Rakvere Teartris (1985) ning Kalju Komissarov Noorsooteatris (1986); juba varem (1981) oli Vene Draamateatrist lahkunud Vitali Tšermenjov. (Rähesoo 2011: 415) Kuigi Rähesoo on valinud oma ajalookäsitluses uue perioodi alguseks 1988. aasta, mil toimus nn laulev revolutsioon, nendib temagi, et samahästi võiks kõnelda „tervest pöördeajast, mis algas Mihhail Gorbatšovi võimuletulekuga märtsis 1985 ja lõppes Nõukogude impeeriumi krahhiga augustis 1991 või ehk ulatus sealt veidi ülegi, Eestis näiteks oma raha kehtestamiseni suvel 1992” (samas: 446). Arvestades Rakvere Teatri juhivahetuse toimumist samuti 1985. aastal – Raivo Trassi asemel sai teatri kunstiliseks juhiks Madis Kalmet, käitutakse antud töös just Rähesoo loa järgi ning käsitletakse nõukogude perioodina aastaid 1985–1990.

2.1.1 Nõukogude võimu tegevus Eesti teatrivälja korraldajana aastatel 1985–1990

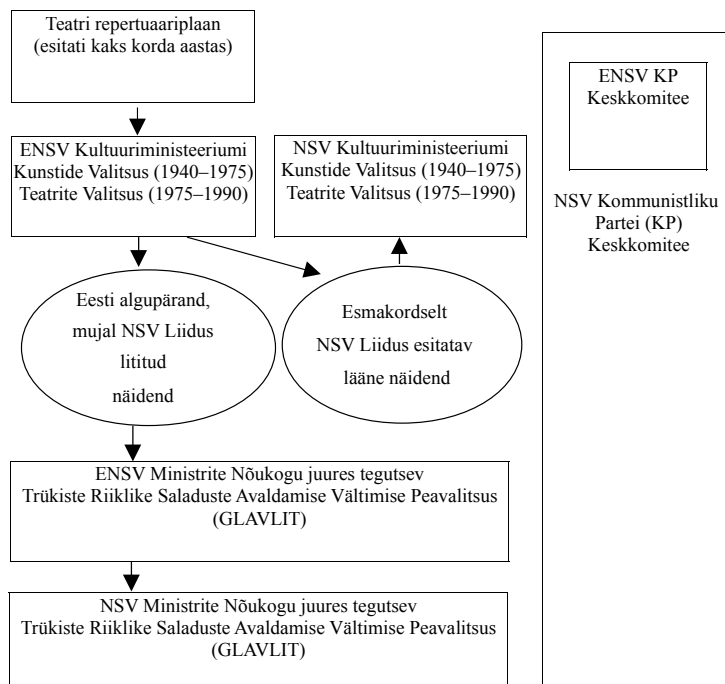
Madis Kalmet võttis 1985. aasta 11. oktoobril Rakvere Teatri kunstinõukogu koosolekul algavat hooaega tutvustades loovisikust juhi asjalikkusega kokku Nõukogude Eestis toimunud teatrite repertuaaripoliitika vahetult enne Gorbatšovi reforme:

⁴⁶ Viller osundab, et otseselt teatrite tööd puudutava uutmiseni jõuti Nõukogude Liidus 1987. aastal, mil algatati üleliiduline teatrieksperiment, mille eesmärgiks oli anda teatritele suurem isemajandamisõigus (nt lubati kogutud vahendite säilitamist järgmiseks aruandeperioodiks ja kuni 50%-list kõrvalekallet kindlaksmääratud piletihindadest) ning suurendada teatrijuhitide kunstilist vastutust, mis tähendas seaduste tõlgendamisel üleminekut seniselt „mis pole lubatud, on keelatud” reeglilt „lubatud on see, mis pole keelatud” põhimõttele. Viller nendib, et eksperiment tõi kaasa ootamatu teatrite repertuaari kommertsialiseerumise, kuivõrd oma otsustes vabamaks lastud teatrijuhid seadsid eelkõige majanduslikke eesmäärke, et tõsta teatritöötajate palk keskmise palga tasemele ning parandada oma tehnilist baasi, ning hindab eksperimenti „hilinekuks”. Seetõttu antakse 1989. aastal teatritele otsustusõigust juurdegi, sest „elu oma kiire arenguga oli sellest eksperimendist juba ette jõudnud”. (Viller 2004: 68)

⁴⁷ 1982. aastal suri 18 aastat riiki juhtinud Leonid Brežnev. Tema järel olid NLKP peasekretärideks Juri Andropov (suri 9. veebruaril 1984) ning Konstantin Tšernenko (suri 10. märtsil 1984. aastal).

„See hooaeg on meil fikseeritud, repertuaar on kinnitatud. Selleks on põhjused. Repertuaar on kinnitatud varem planeeritule vastavalt. Moskva poolt pole lit'i Pinteri „Sünnipäevapeol”. Selle asemel on teine tükk. [...] Hooajas on tähtpäev – KP⁴⁸ 27. kongress. Tähtpäeva tuleb tähistada, meil on selleks nõukogude kaasaeg – mida niikuinii tuleb teha – Rjabkini „Öö kupees”⁴⁹.” (Rakvere Teateri kunstinõukogu protokollid 1985)

Kokkuvõtvalt⁵⁰ on teatri repertuaari kinnitamise protsessi Nõukogude Eestis kujutatud Joonisel 4:



Joonis 4. Teatrite repertuaariplaanide kinnitamise protsess ENSVs.

⁴⁸ Kommunistlik Partei.

⁴⁹ Genrihh Rjabkin „Öö kupees”, lavastaja Riho Lehespalu, esietendus 27. märtsil 1986. aastal.

⁵⁰ Detailsema ülevaate saamiseks Nõukogude-aegsest teatrite haldamise süsteemist tasub lugeda Liis Hiioni magistritööd „Teatripoliitika nõukogude Eestis aastatel 1944–1953” (Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, 1998) ning Jaak Villeri magistritööd „Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel” (Tartu Ülikooli kultuurikorralduse magistriõpe, 2004). Mõlemad tööd esitavad allikarohke ülevaate teatrite ja riigiinstantside suhetest vaadeldaval perioodil, mistõttu antud töös seda kordama ei hakata, et keskenduda perioodile alates 1985. aastast.

Kõige tihedamini suhtlesid teatrid Teatrite Valitsusega, mille ülesanded võib jagada neljaks: (a) teatrite eelarvete koostamine ning nende täitmise jälgimine, (b) teatrite juhtivtöötajate palkamine⁵¹, (c) teatritele sobiliku repertuaari soovitamine⁵² ning (d) muud teatrite ja riigi vahelised küsimused (Kalju 1998) (nt Kalmeti viidatud partei 27. kongressi tähistamise korraldamine). Teatrite Valitsusest saadeti tekstid edasi ideoloogilisse kontrolli Trükiste Riiklike Saladuste Avaldamise Vältimise Peavalitsusse ehk GLAVLITi⁵³, mis tegutses Kommunistliku Partei juhiste järgi. Esmakordselt laval esitatavate tekstide puhul oli vaja GLAVLITi luba ehk „litti”, mis eesti tekstide puhul saadi kohalikust GLAVLITist, kuid lääne autorite korral tuli küsida üleliidulisest. Loa mittaamine tähendas teatrile plaanide muutmist, nagu juhtus Kalmeti kavaga tuua Rakveres lavale Harold Pinteri „Sünnipäevapidu”. Ideoloogilise kontrolli pidid läbima kõik lavale tahtvad tekstid ning GLAVLITi peamiseks ülesandeks oli „tekstist ideoloogiliselt sobimatute lausete, kahemõttelisuste jmt väljakärpimine” (Viller 2007). Ametlikult polnud siiski tegemist ideoloogilise tsen-suuriga (ameti nimetuski viitab riikliku julgeoleku tagamise vajadusele). Aastatel 1977–81 Teatrite Valitsuse juhatajana töötanud Jaak Allik on meenu-tanud, et suurim kuritegu, mis ta teha võis, oli tunnistada autorile GLAVLITi olemasolu – ametlikult „parandas” tekste Teatrite Valitsuse ametnik. (Kalju 1998) Tegelikult teavitas GLAVLIT kõikidest muudatustest lisaks oma otsesele ülemusele, üleliidulisele GLAVLITile, ka Eesti Kommunistliku Partei Kesk-komiteed, mis tähendas ühtlasi, et eitav vastus võis tulla väga mitmelt institut-sioonilt ning teksti lavalejõudmine sõltus tihti eri ametnike võimest kompro-misse leida. Kaljugi, viidates intervjuudele tolelaegsete ametnikega, nendib, et „meenutatakse hea sõnaga kolleege-tensoreid, kes olid muidu toredad inimesed ning kellega koos sai nii mõnigi kord võideldud uuslavastuste mängukavva jätmise eest” (Kalju 1998).

Pärast seda, kui tekst oli vajalikud load kätte saanud, võis teater proovidega alustada, mis ei tähendanud sugugi protsessi lõppu. Vältimaks teksti esitamise

⁵¹ Nn nomenklatuurametikohtad ehk töökohad, millel töötajate tööle määramine, ümberpaigutamine ja vallandamine oli Kunstide (hilisema Teatrite) Valitsuse pädevuses, määrati esmakordselt kindlaks juba 1947. aastal. Rakvere Teatris kuulusid nende ameti-kohtade hulka direktor-kunstiline juht ja vanemraamatupidaja. (Hiion 2002: 69)

⁵² Kuigi uurijatel pole seni õnnestunud tuvastada ühtki kirjalikku dokumenti repertuaari kohustusliku ülesehituse kohta, lähtusid teatrid kolmikjaotusest: 1/3 eesti kirjandusel põhinevaid lavastusi, 1/3 teiste NSV Liidu liiduvabariikide ja sotsialistlike riikide kirjandust ning 1/3 lääne kirjandust. 1970. aastatel hakati aruannetes eesti dramaturgiat näitama nõu-kogude dramaturgiana – mida see ju sisuliselt oli –, mis võimaldas suurendada omadramaa osakaalu nõukogude autorite arvelt. Esimesena olevat selle ära tabanud Vanemuise juht Kaarel Ird. (Viller 2007) Rakvere Teatri kunstinõukogu 1985. ja 1986. aasta protokollidest võib välja lugeda, et nõukogude perioodi lõpuaastail eeldati teatritelt vaid ühe nõukogude autori teksti lavastamist hooajas (vt Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1985, Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986).

⁵³ Lühend GLAVLIT tuleb ameti esialgselt venekeelsest nimest: Главное управление по делам литературы и издательств при Наркомате просвещения РСФСР [autori rõhutis]. 1966. aastast oli ameti nimetus Главное управление по охране государственных тайн.

kaasnevate lisatähenduste avalikkuseni jõudmist, kehtis Nõukogude Liidus kunstinõukogude süsteem, mis tähendas, et kontrollitendusele tuli kutsuda kontrollorganite esindajad, kes lavastusele mänguloa andsid. Lisaks oli julgeolekukomiteel ja GLAVLITil „igas teatrisaalis kummalgi üks vaba koht, mis piletiraamatusse polnud isegi sisse trükitud” (samas) ja mis võimaldas järelkontrolli. 1980. aastate teisel poolel enam üldiselt probleeme ei tekkinud, kuigi ametnikud jätkasid oma töökohustuste täitmist. Ainus „litita” Rakvere Teatris lavale jõudnud tekst 1980. aastatest on 25. jaanuaril 1987. aastal esietendunud Jan de Hartogi komöödia „Baldahhiinvoodi”, tekst, mis neli aastat varem ei saanud heakskiitu ka pärast vabariigi repertuaarikolleegiumi poolt üksikasjalise annotatsiooni kirjutamist NSVL Kultuuriministriumile. (Viller 2007) Teatrite Valitsuse esindaja avaldab Rakvere Teatri kunstinõukogu koosolekul säärase käitumise üle pahameelt, kuid lubab teksti siiski lavale. Samas tuleb tunnistada, et vähemalt provintsiteatrite puhul oli kunstinõukogude tegevus üsna formaalne juba okupatsiooniaja alguses, mil Rakvere Teater kasutas sama vormelit: „Teos on ideoloogiliselt ja kirjandus-kunstiliselt vastuvõetav ning ettevalmistuselt esitusküps. Dekoratsioonid õnnestunud.” (Hiion 2002: 122) Muidugi oli suuremat võimude tähelepanu püüdnud lavastusi, näiteks Kalju Saaberi fosforiidsõja-aegne „Koduvõõrad” (1987)⁵⁴, mille kunstinõukogu protokollist leiab Teatrite Valitsuse esindaja Märt Kubo kommentaari: „Me kartsime algul natuke, kas pole liigset sappi [valitsuse tegevuse suhtes – O. K.] algtekstis. Skandaali meil vaja ei ole, kilbi ja mõõgaga me võitlema ei lähe.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986) Villeri viidatud partei keskkomitee taktikat, lubada esietendusel küll toimuda, kuid seda koos ametniku „vastuvaidlematut täitmist eeldanud soovitus[ega] suretada etendus [lavastus – O. K.] harvade mängukordadega repertuaarist välja” (Viller 2007), 1980. aastate teisel poolel enam eriti ei kasutatud.

Eelnev näitab sedagi, kui oluline on eristada teatrivälja autonoomiat kui välja oma reeglite järgi toimimise määra ning kunstilise vabaduse kontseptsiooni: kuigi Nõukogude Eesti teatriväljal tegutsevate agentide igapäevane tegevus oli mõjutatud totalitaarse võimu poolt nii repertuaari koostamise, finantseerimise kui koosseisude osas, ei suutnud need piirangud olemuslikult muuta teatrivälja struktuuri. Ühelt poolt tagas selle riigiinstantsides töötavate ametnike aktsepteerimine väljasiseste agentidena (lähtuvalt riigi väiksusest suheldi ennekõike isiklikul, mitte institutsioonilisel tasandil), teisalt teatrivälja agentide üksmeelne keeldumine totalitaarsele võõrvõimule sümbolset kapitali omistada. Reegleid küll täideti, kuid neid ei arvatud teatrivälja kui autonoomse välja enda kehtestatud reeglite hulka. Teatrivälja polnud selles osas erandiks – nii nõukogudeaegne Eesti kultuuri- kui muudki väljad (vt Joonis 2, lk 33) seisid vastu võõrvõimu kehtestatud normidele. Üheks võimsaimaks vastupanu osutamise relvaks oli oma keele säilitamine. „Keelest kui peamisest rahvuskultuurilisest determinandist” (Saro jt 2008: 125) räägivad ka Anneli Saro ja Kristel Pappel, kirjeldades eesti teatri kujunemislugu:

⁵⁴ Lavastusest „Koduvõõrad” tuleb pikemalt juttu peatükis 4.3.

„Rahvusideoloogilistel põhjustel on eesti teatri sünnivalusid ja identiteedikriise kaua idealiseeritud: 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses vastanduti tollal domineerinud saksa ning vene kultuurile, püüdes näidata oma kultuuri võrdväärsust nende omaga, Nõukogude okupatsiooni ajal aga aitas rahvusliku elemendi idealiseerimine (sageli varjatud kujul) säilitada oma identiteeti.” (Samas: 130)

Ka Jaak Rähesoo on viidanud, et 20. sajandi alul ehitatud teatrimajad – Vane muine (1906), Endla (1911), Estonia (1913) – olid „eeskätt rahvuslikud templid – tõusva eneseteadvuse nähtavad sümbolid”, seda enam, et majad ehitati eestlaste endi annetuste najal, saamata toetust tsaarivalitsuselt ega sakslasi soovitatelt linnavalitsustelt. (Rähesoo 2011: 80)

Seega on eesti teatri juured rahvuslikus ärkamisajast 19. sajandi teisel poolel ning teatrisüsteem kujunes sisuliselt välja juba esimese vabariigi ajal, mil sündis enamik praeguseni tegutsevaid kutselisi teatreid, viimasena neist Rakvere Teater 1940. aastal (vt ptk 3.1). Nõukogude okupatsiooni algusaastail suleti küll mõned teatritest⁵⁵ ning arutati teiste ühendamist⁵⁶, kuid üldjoontes tõi okupatsioon teatreid vaid juurde⁵⁷. Eelneva tõttu ei peetudki ilmselt iseseisvuse taastamise järel vajalikuks teha olulisi korrekture riigi poolt toetatud teatrite nimistus ning kõik teatrid, mis said toetust nõukogude ajal, saavad seda nüüdki. Nii ei tohikski vabariigi taastamise järgset otsust jätkata senise teatrite rahastamise süsteemiga vaadelda kui laenamist totalitaarselt režiimilt, vaid pigem tunnustus selle kohta, et okupatsioonile vaatamata suudeti säilitada esimese vabariigi aegne teatrivälja *status quo*.

2.1.2 Üleminek Nõukogude poliitikal Eesti Vabariigi teatripoliitikale aastatel 1991–2003

Eesti teatripoliitikat⁵⁸ analüüsid on varasemad uurijad⁵⁹ keskendunud kahele küsimusele: (a) kuivõrd (de)tsentraliseeritud see on (vt Girard 1983) ning (b)

⁵⁵ Nii reorganiseeriti ENSV Ministrite Nõukogu 1951. aastal 24. novembri määrusega Lõuna-Eesti Teater ENSV Vabariiklikuks Nukuteatriks ning Kuressaare Teater Rakvere Vene Draamateatriks (Rakveres oli sama aasta alguses venekeelne trupp juba alustanud). Aasta hiljem koliti venekeelne trupp lähemale sihtrühmale ehk põlevkivikaevandustele ning teatrist sai Kohtla-Järve Vene Draamateater, mis omakorda likvideeriti 1963. aastal Vene Draamateatri koosseisu. (Hiion 2002: 56–57)

⁵⁶ ENSV Kultuuriministerium tegi 1953. aastal valitsusele ettepaneku liita Lydia Koidula nimeline Pärnu Draamateater Viljandi Ugala teatriga ühise nimetuse alla Lydia Koidula nim. Draamateater asukohaga Viljandis, mis jäi siiski teostamata. (Viller 2004: 11)

⁵⁷ Nõukogude ajal loodi Eesti Riiklik Nukuteater (1952), Vene Draamateater (1963), Noorsooteater (1965) ja Vanalinnastudio (1980). Need on kõik sihtrühma- või žanri-spetsiifilised teatrid (laste-, vähemusrahvuse-, noorte- ja komöödiateater), seega oli nõukogude aja panus Eesti teatrivälja rikastav ning vajalik, mida näitab nende teatrite praeguseni tegutsemine ehk aktsepteerimine teatrivälja võimuvälja agentide poolt vaatamata sellele, et need teatrid sündisid Nõukogude võimu algatusel.

⁵⁸ Teatripoliitika kui osa kultuuripoliitikast; viimast võib käsitleda kui „riigi halduspoliitikat, mis on suunatud selles riigis kultuurina defineeritud või üldiselt administratiivse

kas see vastab rohkem kultuuriministeeriumi (riiklikku kultuuripoliitikat rakendatakse ametnike ja poliitikute poolt) või kunstide nõukogu mudelile (kultuuripoliitikat rakendatakse sõltumatute organisatsioonide kaudu) (vt Matarasso jt 1999: 47–49, 21–22). Eestis rakendab riiklikku kultuuripoliitikat alates 1996. aastast⁶⁰ Kultuuriministeerium, kelle „valitsemisalas on riigi kultuuri-, keha- kultuuri-, spordi- ning muinsuskaitsetöö korraldamine ja kunstide edendamine, osalemine riigi meediatöö kavandamises ning vastavate õigusaktide eelnõude koostamine” (Kultuuriministeeriumi põhimäärus)⁶¹. Lepik hindab Eesti teatri- poliitikat *ad hoc* poliitikaks, kus eelkõige reageeritakse esilekerkivatele situatsioonidele (nt vajadusele teatrimajad korda teha). Alternatiivina toob ta välja strateegilise poliitika, mis seab endale pikemaids eesmärgid ning tegeleb eelkõige nende saavutamiseega. Seda, et Eestis puudub kultuuripoliitika, armastavad kunstnikudki aina korrata, vaevumata selgitama, mida nad kultuuripoliitika all silmas peavad. Von Krahlil Teatri juht Peeter Jalakas on lausa arvanud, et hetke kultuuripoliitika jaoks „ei ole vaja ministeeriumi, vaid ühte serverit ja kedagi, kes pühiks tolmu”, et server saaks teha ülekandeid, „mille suuruse ja olemuse on ära otsustanud rahandusministeerium” (Tsoon 2008). Edaspidi tulevadki vaatluse alla dokumendid, mida Eesti teatripoliitika vahendajateks pidada saab.

2.1.2.1 Taasiseseisvunud Eesti kultuuripoliitika alusdokumendid

Kuigi aastatel 1991–1995 ei kehtinud Eestis ühtki spetsiaalselt teatrite tegevust reguleerivat seadust, ei tähenda see siiski, et sel perioodil Eestis teatripoliitika puudus. Eesti Vabariigi põhiseaduse preambula sätestab muuhulgas, et riik „peab tagama eesti rahvuse, keele ja kultuuri säilimise läbi aegade” (PS) ning see lause läbib edaspidi pea kõiki Eesti kultuuripoliitilisi dokumente, nii seadusi kui Kultuuriministeeriumi arengukavasid. Praegune kultuuriminister Rein Lang, olles tol ajal justiitsminister, on põhiseadust analüüsid järeldanud, et (a) riigil on kohustus kultuuri arendada ning tagada kultuuri säilimine, (b) kusagil pole öeldud, et sellel eesmärgil peab riik ülal pidama riigi etendusasutusi, ega ka

tegevuse objektina mõistetud valdkondade arendamisele ja/või säilitamisele ning mis püüab seda saavutada riiklikule tasandile omaste mõjutusvahenditega”. (Lepik 2002)

⁵⁹ Eesti teatripoliitikat on neist küsimustest lähtuvalt uurinud Marko Lepik (Lepik 2002), tema järeldused üle võtnud Jaak Viller (Viller 2004).

⁶⁰ Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium hakkas tööle juba 1990. aastal, kuid 1993. aastal liideti Haridus- ja Kultuuriministeeriumiks. Arvestades, et esimesed teatrite tegevusi puudutavad seadused valmisid just uue Kultuuriministeeriumi ajal, ongi põhjendatud keskendumine selle tegevusele.

⁶¹ Kultuuripoliitika võiks tulla jutuks ka Riigikogu kultuurikomisjonis, kuid selle protokolle ajavahemikul 1997–2002 analüüsinud Lepik nendib, et „teatripoliitikat puudutavatele strateegilistele aruteludele kultuurikomisjonis eraldi suurt tähelepanu pööratud ei ole” (Lepik 2002: 33).

seda, et riik ei tohiks asutada ja ülal pidada riigi etenduasutusi⁶², (c) igapähe, kes arendab kultuuri, on õigus loota riigi abile ning võrdsele kohtlemisele. Ministri ettepanek oli juriidilise vormina kaotada riigieelarveliste asutustena tegutsevad teatrid ning viia nad üle eraõiguslikeks (nt sihtasutusteks), sest nii oleks tagatud võrdne riiklik abi kõigile teatrikultuuri arendajatele. (Lang 2008)

Teine oluline eesti kultuuripoliitika alusdokument on 1998. aastal Riigikogu poolt vastu võetud „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused” ning sellega koos esitatud vabariigi valitsuse tegevuskava lähiaastateks, mis lähtuvad otseselt põhiseadusest ja nimetavad kultuuripoliitika põhieesmärgiks „tagada eesti rahvuskultuuri traditsioonide kestmine, vähemusrahvuste kultuuriautoomia toetamine ning professionaalse ja rahvakultuuri elujõulisus kõigis kultuurivaldkondades” (ERKP). Eelneva saavutamiseks lubab riik muuseas:

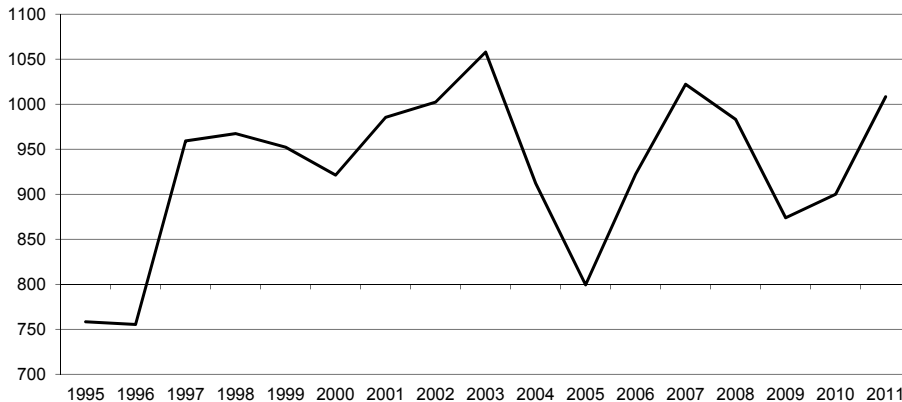
- (a) seada riiklikul rahastamisel „prioriteetseks tegevuse sisu, innovaatus ja rahvuskultuuriline tähendus, mitte aga tegija kuuluvus ühe või teise omandivormiga seotud kultuuriinstitutsiooni alla”;
- (b) eraldada vahendeid „nii otse riigieelarvest kui ka Eesti Kultuurkapitali ja Hasartmängumaksu Nõukogu kaudu”;
- (c) käituda „heaperemeheliku ning perspektiivitundelise omanikuna”, lubades omandivormi muutust vaid juhul, „kui toimuv sisuline tegevus leiab uues vormis vabama ning turvalisema arengu”;
- (d) tagada, et riiklik toetamine ei muutuks „takistuseks kultuuriprotsessi uuenemisele”;
- (e) suurendada „kultuuri kande- ja kõlapinna laiendamiseks [---] valitsusväliste organisatsioonide ja era- ning avalik-õiguslike isikute võimalusi kultuurisuundumuste kujundamisel”;
- (f) pöörata „erilist tähelepanu teatud piirkondadele omaste ainulaadsete, eriti aga kadumisohtu olevate kultuurinähtuste säilitamisele”;
- (g) soodustada „vähemusrahvuste omakultuurilist tegevust ja kultuurialaseid kontakte nende etnilise kodumaaga”;
- (h) jätkata teatrikunsti riiklikku toetamist. (ERKP)

Nagu näha, jätkatakse siingi põhiseadusega sätestatud riikliku toetuse võrdse ligipääsu tagamise vajaduse rõhutamisega, millele oma järeldustes (vt väide c) viitas Langki. Seega ei peaks kultuuri riiklik toetamine Eestis sõltuma kultuuriinstitutsiooni omandivormist, samuti on mitteriiklikud organisatsioonid oodatud kaasa rääkima eesti kultuuri arengusuundades. Samas säilitab riik eeldatavalt alalhoidliku positsiooni, lubades riigi omanduses olevate institut-

⁶² Küsimus riigi rollist teatrite ülalpidamises oli aktuaalne juba 1990. aastate alguses, sest taasiseseisvunud vabariigil oli raha veelgi vähem kui Nõukogude Eestil. Nii arutati ka võimaluse üle anda maakonnateatrid hoopis kohalikele omavalitsustele, kes pidanuks siis ka teatrimajade remondi eest maksma. Kuna puudusid ka seadused, mis teatrivealdkonna riiklikku rahastamist reguleeriksid, tähendas see näiteks Rakvere Teatrile, mille maja kuulutati 1993. aastal kasutamiskõlbmatuks (vt Kuusma 1993a), pidevat ebakindlust maja renoveerimistöde alguse osas ning seadis piirid ka repertuaari koostamisele.

sioonide omandivormi muutust vaid juhul, kui on tõestatud selle muudatuse positiivne mõju organisatsiooni arengule. Tuleb siiski lisada, et teatrikunsti alapeatükis lubatakse „teatrisüsteemi”⁶³ korrastamist, omandivormi muutmist ja ümberstruktureerimist lähikümnele” (samas). Sõltumatust omandivormist rõhutatakse vabariigi valitsuse tegevuskava teatrikunsti puudutavas osas veelgi, lubades „riigipoolset teatrikunsti toetamist teatri omandivormist olenemata, eesmärgiga hoida teatrikülastajate arvu vähemalt 800 000 külastuse tasemel aastas ja keskmine piletihind mitte üle 1% riigi keskmisest palgast” (ERKP). Need kolm eesmärki ongi eesti teatripoliitika aluseks ning nende täitmise määra põhjal saab hinnata riigi tegevuse õnnestumist oma lubadustest kinnipidamisel.

„Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustes” seatud eesmärgi, saavutada iga-aastaselt vähemalt 800 000 teatrikülastust, täitmine ei ole olnud viimastel aastatel mingi probleem. Otse vastupidi, Kultuuriministeeriumi 2011.–2014. aasta strateegilises arengukava näeb ette selle numbri tõstmist 2011. aastaks ühe miljonini. Selleks optimismiks andis kindlasti alust 2007. aasta statistika, mis märkis teatrikülastuste koguarvuks taas ühe miljoni piiri ületanud 1 022 076 (Eesti Teatristatistika 2007: 27). Nagu näha Joonisel 5, on järgneval neljal aastal külastajate arv olnud taas alla miljoni piiri vahemikus 870–990 000 ning 2011. aastal jõudnud taas miljonini – seda küll osaliselt tänu statistikavalimikku lisandunud etendusasutustele (vt Sibrits 2012). Igal juhul on 800 000 külastust vajaliku konservatiivsusega eesmärk, mille täitmisega ei tohiks lähikümnele veel probleeme tekkida.



Joonis 5. Teatrikülastuste arv Eestis (tuhandetes) 1995–2011 (Eesti Statistika; Eesti teatristatistika 2010, Eesti teatristatistika 2011)⁶⁴.

⁶³ Siin töös püütakse vältida sõna „teatrisüsteem” kasutamist selle mitmetähenduslikkuse tõttu. Seadusandlus ja igapäevane kõnepruuk peab teatrisüsteemi all silmas kõigi eesti teatrite hulka ning nende jagunemist teatavatesse alagruppidesse. See definitsioon ei kata kõiki teatrivälja toimimise mehhanisme, mida kirjeldas antud töö teoreetiline peatükk. Samuti tekitab sõna „süsteem” segadust seoses Niklas Luhmani sotsiaalsete süsteemide teooriaga (vt Luhmann 2009).

⁶⁴ Pädeva statistika leidmine polegi nii kerge. Antud töös lähtutakse alates 2004. aastast kogumikest „Eesti Teatristatistika” (väljaandjad Teatriliiu Teabekeskus ja Eesti Teatri

Sellegipoolest on publikuarv alati olnud Eesti teatripoliitika peamiseks valuutaks, seda osalt juba nõukogudeaegse kunsti massidesse viimise kampaaniaga seoses. Nõukogude ajal hinnati teatrite tegevust kahekümne positsiooni põhjal, millest üheks oli publikuarv (Viller 2004: 29). Tuleb siiski nentida, et sageli oli suurema publikuarvu tagaajamine tingitud nõukogude plaanimajanduslikust mentaliteedist, mis vajas pidevat kasvu. Ilme Aule, kes on mõlema riigikorra ajal Kultuuriministeeriumis töötanud, on meenutanud, et üldjuhul püüti kõiki plaane (sh publiku-, uuslavastuste arvu jms) iga-aastaselt tõsta kuni piirini, mille saavutamine kuulus juba absurdi valdkonda, ning seejärel prognoose taas vähendati ning alustati uut astmelist tõstmist. (Kalju 1998) Villergi on 1970. aastate riigidotatsiooni ja teatrite külastajate arve võrreldes järeldanud, et esimene pole teise dünaamikast sõltuvuses (Viller 2004: 47) ehk kuigi 1980. aastate teisel poolel kasvasid publikuarvud Eestis 1,5 miljoni külastuseni aastas (Kalju 1998), ei tähendanud see automaatselt riiklike toetuste tõusu teatritele. On ka omaette küsimus, kui võrd usaldatav on nõukogudeaegne statistika. Teatrite manipuleerimist publikuarvuga on kirjeldanud Jaak Viller: 1980. aastate alguses laiendas riik teatrite omatulu kasutamise võimalusi näiteks töötasude tasumiseks ning see tõi endaga kaasa ohtra „asutuste ja ettevõtete poolt etenduste ja kontsertide tellimise sularahata arvelduse korras”, mille puhul küsis teater piletiraha täissaali ulatuses sõltumata tegelikult etendustel viibijate arvust. (Viller 2004: 38) Seega polnud nõukogude ajal publikuarv sugugi nii domineeriv teatripoliitika rakendamise vahend kui taasiseseisvumise järgsel esimesel kümnendil, mil riigi poolt tellitud publikuarvust – külastustest, mida teater ühe kalendriaasta jooksul koguma pidi – sai riikliku dotatsiooni määramise süsteemi alus.

2.1.2.2 Taasiseseisvunud Eesti teatripoliitika kujundamine etendusasutuse seadustega

Uue vabariigi esimeseks teatridotatsiooni reguleerivaks seaduseks saab pidada 1997. aastal vastu võetud „Etendusasutuse seadust”⁶⁵, milles publikuarvust siiski juttu pole, kuid võrd seadus sätestab, et „riikliku toetuse jaotamise kord kehtestatakse kultuuriministri määrusega” (EAS 1997 §13 lg 4). Seadusele

Aentuur) ning eelkõige kogumikust „Eesti teatristatistika 2010”, kus avaldati kontrollitud koondarvud aastate 2004–2010 kohta. Statistikkogumikud sünnivad teatrite, ministeeriumi ja agentuuri koostöös ning on kindlasti kõige täpsem andmekogu, mistõttu alates 2004. aastast kasutab ka Eesti Statistika neid kogumikke. Varasemate aastate arvandmed pärinevad Eesti Statistika andmebaasist (Eesti Statistika). Tabelis 1 toodud andmed moodustusid seega järgmiselt: 1995–1996 andmed „KU086 Riiklikku toetust saavad teatrid”, 1997–2003 sama ning „KU10 Väiketeatrid (1997–2004)” summa, 2004–2010 „Eesti Teatristatistika 2010” ning 2011 „Eesti Teatristatistika 2011”.

⁶⁵ Seaduse §2 sätestab, et „Rahvuskooper ja rahvusteater asutatakse nende kohta käivate seadustega.” „Rahvuskooperi seadus” sama aasta lõpul vastu võetigi (RTI 24.12.1997, 93, 1558), rahvusteater on siiani asutamata. Avalik-õigusliku rahvuskooperi spetsiifilised probleemid antud töö huviorbiiti ei kuulu.

järgneval aastal nime all „Etendusasutustele antava riikliku toetuse jaotamise kord” vastu võetud määruseni jõuan õige pea. Kõigepealt on oluline heita pilk mõistele, mis pärast antud seaduse vastuvõtmist tõsis uue vabariigi teatripoliitikas kesksele kohale – etendusasutus. Seaduste koostajate vajadus leida parem mõiste üldkasutatava sõna „teater” asemel on arusaadav, kuivõrd „teater” tähistab eesti keeles nii kunstiiki kui maja, rääkimata ülekantud tähendustest. Samuti kuuluvad seaduse reguleerimisalasse ka kontserdi-korraldajad, mistõttu vajati ühisnimetajat. Esimest „Etendusasutuse seadust” lugedes on mõistetav ka sõna „asutus” kasutamine, kuna seal on etendusasutus defineeritud kui „Kultuuriministeeriumi hallatav riigiasutus või kohaliku omavalitsuse asutus” (EAS 1997 §1 lg 1) ning seadusest väljapoole jäävate eraetendusasutuste kohta on öeldud vaid, et nad võivad Kultuuriministeeriumi kaudu saada riigieelarvelist toetust lähtuvalt oma „tegevuse rahvuskultuurilisest tähendusest” (EAS 1997 §13 lg 6), kui ta on eelnevat teavitanud ministeeriumi enda kui etendusasutuse loomisest (EAS 1997 §3 lg 4). 2003. aastal uuendatud etendusasutuse seaduses on ka eraetendusasutus mõistena defineeritud ning edaspidi eristatakse nelja liiki etendusasutusi: (a) riigietendusasutus, mis on Kultuuriministeeriumi hallatav riigiasutus; (b) munitsipaalendusasutus, mis on kohaliku omavalitsuse asutus; (c) eraõigusliku sihtasutusena tegutsev etendusasutus, mis on riigi asutatud või riigi osalemisel asutatud sihtasutus; (d) eraetendusasutus ehk kõik ülejäänud etendusi ja/või kontserte korraldavad eraõiguslikud juriidilised isikud. Viimase tegevust reguleerib „seadus niivõrd, kuivõrd see on seaduses nimetatud”. (EAS 2003 §2 lg 2–3)

Tingimuste osas, mille täitmisel asutusest saab etendusasutus, on kaks seadust siiski üsna ühel meelel: etendusasutus (1) korraldab regulaarselt autorite ja esitajate loomingu avalikke esituse etenduste ja kontsertide näol; (2) on töösuhetes loominguiliste töötajatega; (3) omab loominguilist juhti ja loomenõukogu; (4) teavitab avalikkust etenduse või kontserdi toimumisest. Erinevusi on nii palju, et 1997. aasta seaduses oli nimetatud avalikkuse teavitamise viis (afišiga), mis pidevalt meediume juurdeloovas maailmas oli 2003. aastaks piiravaks muutunud. Samuti kirjutas esimene seadus etendusasutustele ette etenduste ja kontsertide korraldamise hooaegade kaupa, mida võib taas pidada üleliigseks piiranguks, kuivõrd paljud etendusasutused tegutsevad aastaringiselt. Teatrite puhul on hooaja mõistet tugevalt muutnud suveteater, millest tuleb pikemalt juttu järgmises peatükis. Eraetendusasutused, kes tahtsid saada riigilt tegevustoetust, pidid 1997. aasta seaduse järgi täitma vaid esimest ja viimast tingimust, kuid 2003. aasta variandis laieneb neilegi kohustus omada loomenõukogu ning töösuhteid loominguiliste töötajatega. Usutavasti oli muudatuse põhjuseks lisaks vajadusele mitte eelistada üht liiki etendusasutust teisele (mis läheks vastuollu riikliku kultuuripoliitika põhialustega) vajadus vältida olukorda, kus etendusasutusena saab end registreerida organisatsioon, mis seda sisuliselt ei ole.

Siit jõuamegi teatripoliitika teise peaküsimuseni seadusandluse kõrval – rahani. Varemgi viidatud Tsooni vestlusringis küsib Kanuti Gildi SAALI juht Priit Raud: „Kas kultuuripoliitika tähendab ennekõike raha?” ning saab Peeter Jalakalt konkreetse vastuse: „Tavaliselt küll, jah. [---] Milles veel saakski küsimus

olla kui mitte rahas?" Raud vastab: „Prioriteetides. Eelistustes: mille peale riik kulutab raha ja mille peale mitte.” (Tsoon 2008) Nagu varemgi viidatud, esimeses „Etendusasutuse seaduses” rahast otse ei räägita, kuivõrd selle jaotamise viis sätestub eraldi määrusega. 8. jaanuaril 1998. aastal kinnitatud kultuuriminister Jaak Alliku määrus number 1 „Etendusasutustele antava riikliku toetuse jaotamise kord” toobki (taas)kasutusele mõiste „külastajate arvu riiklik tellimus”, millest saab järgmisteks aastateks Eesti teatrite riikliku toetuse põhivaluuta. Toetuste kujunemine toimus kahes osas. Kõigepealt määras ministeerium iga teatri külastajate arvu riikliku tellimuse ehk publikuarvu, mille teater ühel eelarveaastal saavutama pidi. Tellimus sõltus teatri „taotlusest, tegelikest töötulemustest eelmisel aastal ning teatri senise tegevuse ja kalendriaastaks planeeritava repertuaari rahvuskultuurilisest ja kunstilisest väärtusest”. Tellitav külastajate arv kinnitati Kultuuriministeeriumi „kunstide osakonna ettepanekul” (Etendusasutuste kord 1998: lg 9). Järgmise sammuna kinnitas minister dotatsiooni suuruse ühe külastaja kohta „igale teatrile stabiilselt viieks aastaks” ning see summa oli „indekseeritav vastavalt teatritele riigieelarvest eraldatud toetussumma muutusele”. Samuti jättis ministeerium endale õiguse „teatri tegevustingimuste olulise muutuse korral” dotatsioonimäära muuta. (samas: lg 8) Lisaks põhitoetusele võis ministeerium eelarveaasta jooksul jagada välja summasid, stimuleerimaks teatrite „tegevust maaelanike kultuurilisel teenindamisel”⁶⁶ ning teatrite ettepanekul väljapaistvate külalislavastajate ja -näitlejate rakendamisel kunstiliselt eriti kõrgväärtuslike lavastuste loomisel” (samas: lg 3).

Kirjeldatud teatrite riikliku toetamise korrast saab järeldada tugevat kaldu mist kultuuriministeeriumi mudeli poole, kuivõrd teatrite repertuaari rahvuskultuurilise ja kunstilise väärtuse hindamine on jäetud tervenisti ministeeriumi kunstide osakonna ametnike pädevusse. Tõsi, ministeerium tellis juba nõukogude ajal kriitikuilt ja praktikuilt teatriaasta ülevaateid, mis aeg-ajalt ka publitseeriti (vt Karusoo 1985), kuid „oma sisutu ja sageli formaalse iseloomu tõttu” (Viller 2004: 74) ei tekitanud need arutelusid ja huvi väljasiseselt ega –

⁶⁶ Ministeerium algataski esimese „Etendusasutuse seaduse” põhimõtteid järgides regionaalse programmi, mille eesmärgiks oli toetada teatrite väljasõite saartele ja Kagu-Eestisse; 2005. aastal programmi laiendati ning nime all „Teater maale” sai selle eesmärgiks „väljaspool statsionaari tehtavate kulutuste” hüvitamise kaudu „parandada professionaalse teatrikunsti kättesaadavust Eesti maaregioonide elanikkonnale”. (Teater maale) Lisaks väljasõitudega seotud kulutuste kompenseerimisele toetatakse „Teater maale” programmist ka kooliõpilaste sõite teatrietendustele. Viimased moodustavad programmi eelarvest enam kui kolmandiku. Programmi statuudis eristatakse teatrilinnade mõistet, mis tähendab linnu, kus on püsivalt tegutsev kutseline teater, s.o. Tallinn, Tartu, Pärnu, Viljandi, Rakvere ja Kuressaare – neisse linnadesse „Teater maale” ei laiene. Väljasõitudele ülejäänud Eesti kohtadesse võivad teatrid küsida hüvitist etenduste andmisega seotud sõidu-, ööbimis- ja päevarahakulude eest. 2006. aastal oli programmi eelarve 1 miljon Eesti krooni, mis moodustab kõigest 0,3% teatrite riigitoetuste kogusummast. Majandussurutise aastatel 2008–2009 kuivas rahastus üsna minimaalseks, hõlmates taas vaid saari, kuid 2010. aastal avati see uuesti eelarvega 2 miljonit Eesti krooni, mida on küll kaks korda enam kui neli aastat varem, kuid mis moodustab ikkagi vähem kui protsendi teatrite riigitoetuste kogusummast.

väliselt. Vabariigi ajal jätkati kriitikute kirjutatud analüüsidega: igal teatril oli oma kriitik, kes teatri tegevusel aasta jooksul silma peal hoidis ning järeldused kirjutas. Tuleb siiski tunnistada, et laiemaid arutelusid ei õnnestunud algatada neilgi. Raivo Trass, Endla teatri tollaegne peanäitejuht, arvas kohtumisel teatri, ministeeriumi ja Endla 1999. aasta tegevusest ülevaate kirjutanud kriitiku Kadi Herküliga, et teatrite tegevust ei peaks hindama „selle põhjal, kui palju oli Shakespeare'i või Tšehhovit, vaid sisust lähtudes”, ning et teatrit huvitab eelkõige „läbimõeldud analüüs näitlejate-lavastajate vormi ja arengu kohta” (Kultuuriministeeriumi kodulehekülj: Trass). Ülevaateid lugedes hakkabki silma kindel struktuur, mille põhjal kriitikud töötasid: üldnäitajad (küllastatavus, uuslavastuste arv jms), repertuaari žanriline jaotus, teatri kättesaadavus publikule. Viimati tellis ministeerium teatrite aastaülevaated 2003. aastal, kuid kuna autoreiks olid puuduliku väljasisese tunnustusega teatriteaduse üliõpilased, ei leidnud valminud kirjatööd mingit sisulist arutelu. Eelneva tõttu ning uue „Eten-dusasutuse seaduse” jõustumisega 2003. aastal loobuti ülevaadete tellimisest, kuivõrd uuendatud seadus nägi ette ministrile nõuandva komisjoni kokkukutsu-mise, aga sellest edaspidi.

Tegelikult polnud eelmainitud aastaülevaadetel mingit jõudu, kuivõrd nende tellimine polnud reguleeritud ministeeriumipoolne lubadus, vaid vana kombe jätkamine. Kindlasti sai ministeerium ülevaadetest mingit aimu teatrite olukor-rast, kuid selle mõju rahastamisotsustele oli väga väike kui mitte olematu. On samas arusaadav ministeeriumi pelgus anda kunstilisele hinnangule seaduslikku jõudu, kuivõrd okupatsiooniga kaasnenud ideoloogiakeskne lähenemine oli muutnud teatrivälja agendid väga tundlikuks igasuguste näiliselt kunstnike loomingulist vabadust piiravate suundumuste osas. Vältimaks olukorda, kus riiki saaks süüdistada tsensuuri jätkamises (iseegi, kui see oleks täiesti põhjenda-matu⁶⁷), vajas ministeerium igasugusest kunstilisest hinnangust puhastatud mõõdupuud, mis arvati küllastajate arvus leitud olevat. Kui Priit Raud arvas, et kultuuripoliitika sisuks peaksid olema „prioriteedid”, siis küllastajate arvu riiklik tellimus panigi need paika: olukorras, kus teatritel oli raskusi kohaneda turuma-janduse reeglite ning teatri muutunud positsiooniga ühiskonnas (küllastatavus vähenes pea poole võrra), otsustas tollane kultuuriministeerium kui „heapere-mehelik ja perspektiivitundega omanik” anda enda allasutustena tegutsevatele

⁶⁷ Hiion nimetab stalinlike repressioonide aegset nõukogude ühiskonda oluliselt kujun-davaks fenomeniks hirmu (vt Hiion 2002: 15–19). Mõttekäiku edasi arendades võib väita, et taasiseseisvuse järel muutus hirm (nt riigipoolse tsensuuri ees) põhejendamatuks, kuid päriselt see ei kadunud, kuivõrd riigi suhtes tekkinud usaldamatust anti põlvest põlve edasi. Lõpuks moonduis see paratamatult paranoiaks ja seda ka riigiasutuste töötajate puhul, mistõttu on uue vabariigi esimestes seadustes palju üldsõnalisust. Viimaste aastate liikumine resolootsemate seaduste suunas (nt töösuhte lõpetamise kergendamine, pensioniea tõstmine, käibemaksusoodustuste kaotamine) näitab, et riik on paranoiast vabanemas. Kindlasti on kultuur kui rahvuse vundament igasuguste selgelt formuleeritud ootuste suhtes kõige jäigem, seega on huvitav jälgida, kuidas võetakse vastu alates 2011. aastast Kultuuriministeeriumis ettevalmistamisel olev dokument „Eesti kultuuripoliitika arengusuunad aastani 2020”, mis peaks välja vahetama 1998. aastal Riigikogus vastu võetud „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused”.

teatritele üleminekuks aega. Sellega kaasnenud muutused teatrite repertuaari-poliitikas olid paratamatuks kõrvalmõjukuks – kõigepealt oli vaja publik teatrisse iga hinna eest tagasi saada. Tagantjärele külastajate arve vaadates mõjub ministeeriumi ja teatrite paanika liialdusena, kuivõrd juba 1990. aastate keskpaigaks oli ületatud 750 000 teatrikülastuse piir, mis võrreldes 1980. aastate 1,5 miljonit ületavate publikuarvudega on muidugi tagasihoidlik, kuid Eesti rahvaarvu arvestades normaalne tulemus – nagu arvab ka „Eesti riigi kultuuri-poliitika põhialused”, seades eesmärgiks 800 000 vaatajat aastas.

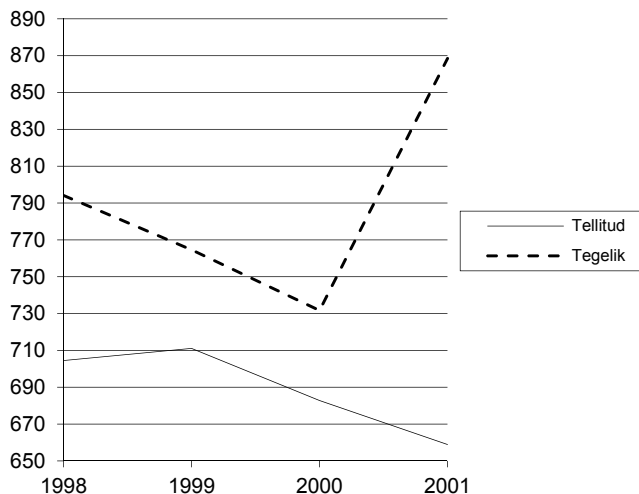
Märk sellest, et teatrid üsna kiiresti taas jalule said, on seegi, et vaid kuus aastat pärast esimest „Etendusasutuse seadust” võeti vastu järgmine, mis lisaks suuremale tähelepanu pööramise eri liiki etendusasutustele, sh eraetendus-asutused, kirjutas seadusesse ka teatrite riikliku rahastamise põhimõtted. Uut seadust oli vaja ka seetõttu, et normaliseerunud majandusolukord tõi endaga kaasa eraetendusasutuste arvu tõusu⁶⁸. Teatriväli vajab konkreetsemat seadust, eriti eraetendusasutuste riikliku toetamise võimaluste osas. Samas mõjutasid eraetendusasutused aina tugevamalt teatrivälja struktuuri⁶⁹ ning riik vajab läbi-paistvat doteerimissüsteemi, kui seda olid ministeeriumiametnike soovitusel.

Sarnasele järeltulele jõudis 2001. aastal ka Riigikontroll oma auditis „Kultuuriministeeriumi teatripoliitika planeerimine ja eelarvestamine”, mis heitis ministeeriumile ette: (a) pikemaajalise strateegiliste eesmärkidega teatri-poliitika puudumist ning (b) seadusega sätestatud teatrite rahastamissüsteemist mittekinnipidamist, kuivõrd külastajate arvu riikliku tellimuse määramisel ei võeta arvesse teatrite tegelike tulemusi ning kogu teatrite toetus on tegelikult suunatud koosseisuliste teatritöötajate palgakulude katteks ning maja hoolduseks; eelnev toob omakorda kaasa selle, et (c) toetuste eraldamise põhimõtted pole selgelt mõistetavad kõigi turul opereerivate osapoolte jaoks. Lisaks viitab audit sellele, et ministeeriumil sisuliselt puudub ülevaade väike- ja erateatrite arvust ja tegevusest ning riigitoetuste kasutamise aruandlus on auk-lik. (Riigikontroll 2001) Järgnevalt jooniselt on selgelt näha Riigikontrolli keskse etteheite põhjus: külastajate arvu riikliku tellimuse ja tegeliku

⁶⁸ Esimese „Etendusasutuse seaduse” ajaks tegutsesid mitteriiklikena VAT Teater (alustas 1987. aastal) ning temast lahku lõonud Von Krahli Teater (1992) ja Salong-Teater (1994), suurematest veel Theatrum (1994) ja Emajõe Suveteater (1996) ning mõned poolkutselised trupid nagu 1987. aastal alustanud Luuleteater Varius (alates 1999. aastast Teater Varius), Narva Stuudiotheater Ilmarine (1989), Teater Tuuleveski (loodi 1993. aastal viis aastat varem alustanud draamastuudio baasil), Nukuteater Lepatriinu (1996), kui nimetada neid, mis esindatud kogumikes Eesti teatristatistika. Uue aastatuhande algus tõi aga kaasa teise eraetendusasutuste loomise laine: R.A.A.A.M (2000), Kanuti Gildi SAAL (2002), Nargen Opera (2003), Pärimusteater Loomine (2004), Vana Baskini Teater. Viimane loodi pärast seda, kui Vanalinnastuudio juhiks sai Tiit Ojasoo, kes lõi sisuliselt uue teatri, Teater NO99, ning Vanalinnastuudio endine kollektiiv ja püsipublik teatrit jäid. Viimased paar aastat on olnud eraetendusasutuste sünni kolmandaks laine (nt PolygonTeater, Oma Lava, Tartu Uus Teater, Cabaret Rhizome).

⁶⁹ Nagu Emajõe Suveteatri panus suveteatri kui teatrivälja autonoomse allvälja kujunemisse (vt Rantanen 2010) või Kanuti Gildi SAALi töö nüüdistsantsu kui sõnateatriga võrdse etenduskunstiliigi propageerimisel.

teatrikülastuste arvu muutumine samas suunas on pelgalt kokkusattumuslik, omamata loogilist seost⁷⁰, nagu näha Joonisel 6:



Joonis 6. Riikliku tellimuse ja tegeliku teatrikülastuste koguarvu muutus aastatel 1998–2001 (Riigikontroll 2001, Eesti Statistika).

Ministeeriumi vastuses Riigikontrollile loomulikult ei nõustata rahastamis-süsteemi ebaselgusega, kuigi sisuliselt on auditi etteheiteid uues „Etendus-asutuse seaduses” arvestatud ning kasutusele võetakse selgitavad kriteeriumid. Vastuses pareeritakse ka etteheidet strateegilise teatripoliitika puudumise kohta, mille väljatöötamise aluseks on ministeeriumi sõnul „juba tegutsevate teatrite reaalsed ja majanduslikult tasakaalustatud arengukavad” (Riigikontroll 2001). Teatritel tõepoolest paluti samal aastal arengukavad koostada (vt Rakvere Teater 2001) ning edaspidi on ministeerium järjekindlalt arengukavadele esitatavaid nõudeid täpsustanud, kirjutades üha tihedamaks endagi omi, kuigi Riigikontrolli hinnang ministeeriumi arengukavadele kui „üldsõnaliste”, kus on küll toodud „üksikuid konkreetseid eesmärke, kuid puudub terviklik lähenemine teatri-süsteemi arengule” (Riigikontroll 2001), jääb siiski kehtima veel nii mõnekski järgnevaks aastaks.

⁷⁰ Ka 1996. aastal Rakvere Teatri direktoriks saanud Indrek Saar seadis koheselt eemärgiks kasvatada Rakvere Teatri publikuarvu. Oma esimese hooaja lõpul, mil pärast kaheksa-aastast pausi kogus Virumaine teater taas üle 50 000 külastuse, kuulutas noor juht optimistlikult: „[M]ul on, mida kultuuriministeeriumis oma nõudmistele kätteks esitada” (Mõttus 1997). Järgnevatel aastatel Rakvere Teatri riigitoetus tõesti ka kasvas samas tempos külastuste arvu kasvuga, kuid seda vaid 2003. aastani, mil ministeerium otsustas eelmise aasta toetussummasid mitte tõsta, kuigi näiteks Rakvere Teater kogus 2003. aastal taastatud vabariigi aja rekordilised 83 320 külastust ehk 13% enam kui aasta varem. (vt Lisa 4) Seetõttu sai Saarest, kes oli tollal ka Eesti Teatrijuhtide Liidu esimees, Kultuuriministeeriumi viidatud otsuse üks vihasemaid kriitikuid, kes avalikult kuulutas, et „tema majas tuleb riskialtimald lavastused välistada ning minna võimalikult kommertslike projektide peale, mis raha sisse toovad” (Viira 2003).

Osalt kindlasti Riigikontrolli auditi etteheidetest teatrite rahastamissüsteemi vähesest läbipaistvusest tõukunud uus „Etendusasetuse seadus” hakkas kehtima 2003. aastal. Uuenenud seadus näeb muuseas ette komisjoni loomist, mille ülesandeks on etendusasetustele riigieelarvest toetuste kavandamine ja jaotamine (EAS 2003 §17 lg 1) ning kuhu kuulub „kolm Kultuuriministeeriumi esindajat, üks Rahandusministeeriumi esindaja, üks etendusasetuse loominguks töötajaid esindava organisatsiooni esindaja, üks etendusasetuse juhte esindava organisatsiooni esindaja ning kuni kolm avalikkuse esindajat” (EAS 2003 §17 lg 3). Komisjoni pädevuses on muuseas hinnata riigitoetust küsivate organisatsioonide vastavust etendusasetuseks olemise nõuetele, samuti on seaduses kirjas, mille alusel komisjon riigitoetust määrama peaks. Neid kriteeriume on kolm:

- (1) Toetus määratakse külastaja toetusena ning „sellega hüvitatakse etendusasetusele külastaja teenindamise tegeliku kulu ja arvestusliku piletihinna vahe” (EAS 2003 §16 lg 1).

Sisuliselt tähendab see külastajate arvu riikliku tellimuse jätkamist, kuid lisamõõdupuuna mainib seadus uuslavastuste arvu, mis võimaldab riigil eelmise seadusega võrreldes veidi enam hoolitseda pakutava teatrikuultuuri kogumahu ning žanrilise eriomaduse eest, kuivõrd teatritele on võimalik ette kirjutada uuslavastuste arvu, mis on suurem kui riikliku tellimuse saavutamiseks vaid näiteks suure saali komöödiatega vaja oleks. Samas on see esimene samm dotatsiooni tõelisele alusele, Riigikontrolli poolt viidatud töötajate arvude kompenseerimisele seadusliku jõu andmisel. Selle protsessi järgmiseks etapiks on arvestusliku inimeste arvu ehk AITA kasutusele võtmine teatrite tegevustoetuste arvutamise valemiga, millest tuleb juttu edaspidi.

- (2) Eelmine punkt ei tähenda siiski, et etendusasetusele kompenseeritakse riikliku tellimuse saavutamiseks vajalike kulude (töötasud, varade haldamine) ja piletitulu vahe. Kasutusele võetakse mõiste „arvestuslik piletihind”, mille „arvutamisel lähtutakse etendusasetuse asukohast, Statistikaameti andmetest kohalike elanike keskmise sissetuleku kohta ning külastajate peamistest sihtrühmadest” (EAS 2003 §16 2).

See tähendab, et teoreetiliselt peaks madalama elatustasemega kohtades etendusi andva etendusasetuse ühe külastaja toetus olema kõrgem nt pealinnas resideeruva etendusasetuse omast.

- (3) Munitsipaal- ja eraetendusasetusele toetuse määramisel arvestatakse endiselt nende „tegevuse rahvuskultuurilist ning regionaalset tähendust” (EAS 2003 §16 lg 3).

Antud kriteerium mõjub tagauksena ministeeriumile, jättes viimasele võimaluse keelduda mõnele uuele etendusasetusele toetuse määramisest, kui riigieelarve seis peaks ootamatult halvenema. Mõeldes tagasi kultuuripoliitika põhialustele, mis lubab toetamist omandivormist sõltumata, on see kriteerium muidugi küsitav.

On vaieldav, kuivõrd need kriteeriumid on „selged ning mõõdetavad” (Riigikontroll 2001), kuid komisjoni kaasamine riigitoetuste määramisprotsessi on sellegipoolest arg samm kunstide nõukogu mudeli suunas, kuigi tegemist on vaid nõuandva komisjoniga ning lõpliku otsuse „teeb komisjoni ettepanekuid arvestades kultuuriminister” (EAS 2003 §19 lg 2). Nii kaua, kui pole olulisemaid teatrivälja agente kaasates selgeks vaieldud Eesti teatripoliitika eesmärgid ehk väärtused, ei saa üleminekut kunstide nõukogu mudelile toimuda. Võimalik, et seda pole vajagi, kuivõrd paralleelselt riigidotatsiooniga eraldatakse – nagu sätestavad kultuuripoliitika põhialusedki – teatrivälja agentidele toetusi läbi Hasartmängumaksu Nõukogu⁷¹ ja Kultuurkapitali⁷², mille eesmärk peaks just olema eri tüüpi teatritegemise julgustamine. Hasartmängumaksu Nõukogu panus teatrivälja on siiski üsna marginaalne: 2009. aastal toetati kahteist teatriga, sh harrastusteatriga seotud projekti veidi vähem kui 170 000 Eesti krooniga⁷³. 1994. aastal taasasutatud Kultuurkapitali roll teatritegevuse rahastamisel (2009. aastal eraldas näitekunsti sihtkapital 1157 stipendiumi kogusummas 15 707 632 Eesti krooni [Eesti Kultuurkapital 2009: 8]) ja teatripoliitiliste prioriteetide seadmisel Eestis on siiski märksa suurem, nagu näitavad ka näitekunsti sihtkapitali jaotuspõhimõtted, mis võib jagada kolmeks:

- (1) „Kultuurkapitali seadusega” püstitatud eesmärgid, millest lähtuvalt toetatakse loovisikute enesetäiendamist (ehk neidsamu kultuurireise) nii läbi erialaliitude kui õpingute finantseerimise ning premeeritakse silmapaistvaid loovisikuid läbi teatri aastaauhindade ja eri stipendiumite (nt „Ela ja sära”, noorte loominguline stipendium, juubelitoetused). Samuti toeta-

⁷¹ Vastavalt 2002. aastal jõustunud „Hasartmängumaksu seadusele” eraldatakse hasartmängumaksu kavandatavast laekumisest 37,4% Hasartmängumaksu Nõukogule. Lisaks hasartmängusõltuvusega seotud projektidele ja olümpiaettevalmistusprojektidele on 31,8% sellest summast planeeritud teadus-, haridus-, laste- ja noorteprojektidele ning 4% kultuuriprojektide toetuseks. 46% hasartmängumaksust eraldatakse aga Kultuurkapitalile (kapitali eraldisest 63% peab minema kultuuriehitistele). (HasMMS §7 lõige 1–2) Hasartmängumaksu Nõukogu kultuuriprojektide taotlused tuleb esitada Kultuuriministeeriumi ning teatri valdkonnas on eelkõige võimalik küsida toetusi seoses (rahvusvaheliste) festivalide, kultuurisündmuste ja õpitubadega.

⁷² Eesti Kultuurkapital ülesanneteks on: 1) toetada kunstide ja spordi edendamise, tutvustamise ja populariseerimise projekte, loomingulisi ühendusi, kultuuri- ja spordialaseid teadusuuringuid ning soodustada kunstide, rahvakultuuri ning kehakultuuri ja spordi arengut; 2) toetada silmapaistnud kunsti- ja sporditegelasi, kunsti- ja sporditegelaste surma puhul nende perekondi; 3) toetada mingil kultuuri- või spordialal andekaid ja arenguvõimelisi isikuid ning võimaldada neile enesetäiendamist; 4) toetada kunsti- ja sporditegelaste mälestuse jäädvustamist; 5) toetada riiklikult tähtsate kultuuriehitiste rajamist ja renoveerimist. (KultKS §2) Nende eesmärkide saavutamiseks tegutsevad kaheksa sihtkapitali, sealhulgas näitekunsti sihtkapital, ning maakonna ekspertgrupid. Igal sihtkapitalil on oma seitsmeliikmeline nõukogu, mis moodustub antud kultuuriala ühenduste poolt esitatud kandidaatidest. Lõpliku koosseisu kinnitab kultuuriminister.

⁷³ Hasartmängumaksu Nõukogu kultuuri- ja spordivaldkonda puudutavate koosolekute protokollid alates 2009. aastast on kättesaadavad Kultuuriministeeriumi kodulehel aadressil <http://www.kul.ee/index.php?path=0x7x1556#otsused> (vaadatud 24.03.2010).

takse valdkonda käsitlevate raamatute väljaandmist (eraldi on välja toodud Eesti Teatriliidu kirjastustegevus).

- (2) Muudest seadustest tulenevad eesmärgid nagu eesti näitekirjanduse arendamine („Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused”) ning teiste riikide loovisikute lavastusprotsessi kaasamise kaasrahastamine („Etendus- asutustele antava riikliku toetamise jaotamise kord”).
- (3) Sihtkapitali enda seatud eesmärgid, mis jagunevad kaheks: ühelt poolt toetatakse ühekordseid otsingulisi loomingulisi projekte (ka siin eelistatakse eesti dramaturgia lavaletoomist nagu kultuuripoliitika põhialusedki ette näevad), teisalt on näitekunsti sihtkapitali kanda terve eesti teatri välissuhtlus läbi (rahvusvaheliste) festivalide (Draama, Baltoscandal, Talveöö Unenägu ja Augusti Tantsufestivali) ja Eesti teatrite välis- festivalidel osalemise toetamine. (Kultuurkapitali kodulehekülg)

Need nn ühekordsed projektid, mida näitekunsti sihtkapital omaalgatuslikult toetab, peaksidki teenima ressursidele võrdse ligipääsu ideed, kuigi aastatel 2008–2010 üle elatud majanduskriis sundis ka paljusid riiklikku toetust saavaid teatreid Kultuurkapitali poole pöörduma. Nii on küsimus riigiasutuste ja kapitali suhtest endiselt üleval, kuigi lähtuvalt sihtkapitali põhimõtetest ning juriidilistest küsimustest makstakse enamik toetussummadest tänagi otse loovisikuile stipendiumitena välja, mis tähendab, et Kultuurkapital ei soovi toetada institutsioonide ülevalpidamist – see on Kultuuriministeeriumi ülesanne. Mis puutub festivalide toetamisse, siis siin on alust arvata, et see pole niivõrd sihtkapitali omaalgatuslik ettevõtmine sooviga täita auku teatripoliitikas, vaid Kultuuriministeeriumi poolt neile pandud kohustus. Hetkel jagunebki kultuuri- alase välissuhtluse finantseerimine nii, et Kultuurkapitali kanda on kultuuriim- port (Eestis toimuvad rahvusvahelised festivalid ning teiste riikide loovisikute töötamine eesti kunstnikega) ning ministeeriumi toetada kultuurieksporti. Viimast toetatakse ühelt poolt läbi kultuuriesindajate ametikohtade loomise⁷⁴ ning teisalt läbi programmi „Eesti kultuur maailmas”, mis toetab just eesti loovisiku- kute tööde näitamist välismaal. Eelnevast järeldub, et ministeeriumi arvates pole kultuuriimport rahvusliku kõrgkultuuri jätkumiseks tingimata vajalik, vastasel korral rahastatakse sedagi otse riigieelarvest. See on tugev kultuuripoliitiline seisukoht, mis samas väga pragmaatiline: pigem toetada olemasoleva viimist maailma ja selle kaudu kultuurikontakte kui finantseerida teiste riikide loovisiku- kute tegemisi Eestis, kus raha kultuuri jaoks niigi vähe. Siit jõuamegi tagasi „Etendus- asutuse seaduse” ja rahani.

⁷⁴ Eestil on kultuuriesindajad 6 Euroopa riigis: Belgias (ELi juures), Prantsusmaal (sh ka UNESCO juures), Suurbritannias, Saksamaal, Venemaal ja Soomes. Lisaks on MTÜ Eesti Instituudil kolm filiaali (Helsingis, Stockholmis ja Budapestis). „Kultuuriministeeriumi strateegiline arengukava 2011–2014” näeb ette kultuuriesinduste avamised Riias ja Roomas aastaks 2011 ning Viinis, Peterburis ja Madridis 2014. aastaks. (KM arengukava 2014)

2.1.3 Arvutuslik inimtööaasta (AITA) kui mitteformaalne teatrite riikliku rahastamise baasmõiste Eestis alates 2004. aastast

Mõlema „Etendusasutuse seaduse” peamiseks probleemiks on siiski toetussummade jagamine mitte teatrite tegelike vajadusi arvestades, vaid riigieelarvest Kultuuriministeriumile eraldatud summadest lähtudes. Seetõttu puudub ka igasugune loogika teatrite tegeliku publikuarvu ja külastajate arvu riikliku tellimuse vahel (vt Joonis 6), sest viimane on vaid abstraktne indekseerimisvahend, mis sõltub ainult riigieelarvelistest vahenditest ja mitte teatrite tegevusest. On arusaadav, et teatreid selline olukord ei rahuldanud ning seetõttu asuti koostöös Kultuuriministeriumiga välja töötama uut rahastamissüsteemi, mis arvestaks enam teatrite tegelike kulutustega. Uue süsteemi baasmõisteks sai arvutuslik inimtööaasta ehk lühendatult AITA⁷⁵. Ministeriumi partneriks on AITADE süsteemi arendamisel Eesti Etendusasutuste Liit (EETEAL)⁷⁶, mis on vaieldamatult Eesti teatrivälja kõige mõjukam valitsusväline agent Eesti Teatriliidu kõrval. EETEAL on püüdnud alati näida kõiki teatriväljal tegutsevaid etendusasutusi hõlmava organisatsioonina ja nii on asutajaliikmedki äärmuslikud: avalik-õiguslik Rahvusooper Estonia ning eraõiguslik Von Krahli Teater. Kuigi põhikiri näeb ette, et liikmeks võib olla iga etendusasutus, kelle tegevus „vastab liidu eesmärkidele ja kes tunnistavad liidu põhikirja” (samas), moodustavad enamiku liikmetest ja esindatud organisatsioonidest⁷⁷ suuremal või vähemal määral riigi osalusega etendusasutused.⁷⁸ Seetõttu on arusaadav, et ka uue riikliku toetussüsteemi AITADE väljatöötamisel lähtuti esialgu just riigi osalusega etendusasutustest, millest enamikke iseloomustavad: (a) alalise trupi olemasolu⁷⁹, (b) alalise mängupaiga olemasolu ehk teatrite kasutuses on tavaliselt mitmete eri suuruses saalidega teatrimajad, mis saadud päranduseks

⁷⁵ Kuigi lühendit AITA hääldatakse teises vältes, lubab kirjepilt seda lugeda ka käskivas kõneviisis ehk kolmandas vältes. Viimane kajastab ka päris hästi uue süsteemi sisulisi tekkepõhjuseid.

⁷⁶ Eesti Etendusasutuste Liidu (EETEAL) eelkäijaks oli 1991. aastal Eesti Teatriliidu alaliiduna asutatud Eesti Teatrijuhtide Liit (ETJL), mille eesmärgiks oli koondada eri teatrite juhtkonnad, et formuleerida ühised seisukohad teatripoliitikat puudutavates küsimustes. Seeläbi moodustus tugeva väljasisese tunnustusega organisatsioon, mis võis asuda Kultuuriministeriumiga vestlusesse võrdsema partnerina kui iga teater eraldi. ETJL oli tegev juba esimese „Etendusasutuse seaduse” ettevalmistamisel. 2006. aastal asutati Teatriliidust sõltumatu mittetulundusühing Eesti Etendusasutuste Liit, mille peamiseks eesmärgiks on „oma liikmete kui tööandjate huvide esindamine ning teatri kui kunstivaldkonna igakülgne arendamine” (EETEALI põhikiri). Asutuse staabiks oli aastaid Rakvere Teater ning juhiks Indrek Saar – see annab alust uskuda, et AITADE süsteemi kujunemist on paljuski mõjutanud Saare kogemused Rakvere Teatri juhina.

⁷⁷ Riigi- ja munitsipaalteadusasutused ei saa ilma omanike (vastavalt riigi või linnavalitsuse) vastava otsuseta ühenduste liikmeteks astuda, mistõttu eelistataksegi toetajaliikme staatust.

⁷⁸ Seisuga 2. juuni 2012 on EETEALis eraetendusasutustest lisaks Von Krahli Teatrile esindatud R.A.A.A.M, Emajõe Suveteatri Selts, VAT Teater, Kanuti Gildi SAAL, Vana Baskini Teater, SA Eesti Teatri Festival ning Tartu Uus Teater. (EETEALI koduleht).

⁷⁹ Alaline trupp puudub vaid Kuressaare Linnateatril.

nõukogude ajast⁸⁰; (c) toimimine repertuaariteatrina, mis tähendab repertuaari koostamisel arvestamist võimalikult laia vaatajaskonnaga⁸¹. Tuleb siiski rõhutada, et teatrimajade renoveerimiseks vajaminevad summad eraldatakse Kultuuriministeeriumi investeerimistoetustena eraldi taotluste alusel ning AITA arvutamisel need otseselt kaasa ei mängi.

AITA ehk arvutuslik inimtööaasta tähistab täistööajaga töötaja eeldatavat keskmist töömahtu ühes kalendriaastas ning võeti Kultuuriministeeriumi poolt etendusasutustele riigieelarvelise toetuse jaotamise alusena kasutusele 2004. aastal. AITA võtab lisaks külastajate arvule (mis oli toetuste määramise ainukriteeriumiks kuni 2003. aastani) arvesse ka uuslavastuste arvu (mida nõuab ka teine „Etendusasutuse seadus”) ning uuendusena uuslavastuste väljatoomiseks tõenäoliselt vajaliku töö hulga. Seega on AITA optimaalse koosseisu valem ning see lähtub järgmistest eeldustest (kõik arvulised suurused on kokkuleppelised ning põhinevad teatrijuhtide (!) kogemustel):

- (1) ühe uuslavastuse väljatoomiseks on vaja keskmiselt kümneliikmelist truppi (mida teatrijuhid omavahel kutsuvad nn Shakespeare'i trupiks, kuivõrd selle klassiku tekstid eeldavad tavaliselt üsna suurt koosseisu);
- (2) igale näitlejale vastab 2,5 muud teatri tehnilist ja administratiivtöötajat (süü ei kuulu maja teenindavad töötajad nagu koristajad, kohvikupersonal ja pileetöörid) ning liidetuna näitlejate arvuga moodustubki üks trupp (35 inimest);
- (3) iga uuslavastus kogub keskmiselt 7000 vaatajat;
- (4) iga näitleja teeb aastas keskmiselt kolm uut rolli;
- (5) üks trupp annab aastas keskmiselt 100 etendust.

On oluline meeles pidada, et AITA ei võrdu teatris töötavate inimeste arvuga, olles vaid valem vajamineva töömahu arvutamiseks. Seega võib ühes teatris olla mitu truppi, mis töötavad paralleelselt. Suur osa repertuaariteatritest on kolme trupi teatrid ehk nende AITA on 105. Süü kuulub ka Rakvere Teater.⁸² Sama

⁸⁰ Teater NO99 saal ehitati alles 2000. aastal ning Võru Linnateater tegutseb kultuurimaja „Kannel” allüskusena ja ruumes. Teisi teatrimaju (nagu Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater, Endla, Nukuteater, Rakvere Teater, Estonia) on uue vabariigi ajal pidevalt renoveeritud ja laiendatud.

⁸¹ Sihtrühma-spetsiifiliseks teatriks olemise luksust saavad endale lisaks Vene Teatrile ja Nukuteatrile lubada veel Võru Linnateater ning Teater NO99. Esimene tõukub oma tegevuses kultuuripoliitika põhialusteski mainitud kultuurilise eripära säilitamise vajadusest ning NO99 on Kultuuriministeeriumi seni ainus julge katse lubada riigietendusasutuse juhile valikuid vaid oma loomingulistest tõekspidamistest lähtudes (võrreldes samas majas varem tegutsenud Vanalinnastuudioga on NO99 külastatavus üle poole väiksem).

⁸² Teised 105 AITA teatrid on: Nukuteater, Endla, Vene Teater, Rakvere Teater, Ugala, Tallinna Linnateater. Eesti Draamateatri AITA oli etendusasutustele riigieelarvest toetuste jagamise komisjoni ettepanekul 2010. aastaks 180 ning NO99i 81. Eraetendusasutustest moodustavad omaette paari VAT ja Von Krahli Teater (mõlema AITA on 40), neile järgnevad Theatrum (21), R.A.A.A.M (11) ja Kanuti Gildi SAAL (10). Kanutiga sama suur on alalise trupita Kuressaare Linnateatri AITA 2010. aastaks. (Komisjon 2009)

hulk AITAsid ei tähenda siiski sama suurt riigitoetust, kuivõrd lisaks otseselt etendustegevusega seotud kuludele, mida mõõdabki AITA, toetab Kultuuriministeerium ka etendusasutuste hoonete haldamisega seotud kulusid (sh töödükulud, mida AITA ei arvesta).⁸³ Tegelikult pole sama suur ka kõigi 105 AITAgate teatri toetus etendusega otseselt seotud kulude osas, varieerudes nt 2008. aastal umbes ühe miljoni krooni piires Tallinna Linnateatrist (13 390 769) Vene Teatrini (14 389 982). See on eeldatavasti tingitud teatrite tegeliku koosseisu erinevustest.

Kui AITADE arvutamisel alustati riigietendusasutuste vajadusi silmas pidades, siis tänaseks on EETEALI ja Kultuuriministeeriumi koostöös lisaks välja töötatud eraldi optimaalse koosseisu arvutamise valemid ka muusika- ja staatsionaarse trupita projektiteatritele. Muusikateatri trupp koosneb 44 balletiartistist, 42 ooperikoori liikmest, 52 orkestrandist, 12 ooperisolistist, 2 dirigendist ning 15 muust loovisikust (nt lisakoor). Muid teatritöötajaid arvestatakse koefitsendiga 1 (vs sõnalavastustrupi 2,5), seega on ühe muusikateatri trupi suurus 334 (vs 35) inimest ning see trupp peaks tooma aastas välja 6 uuslavastust (vs 3) ning andma 250 etendust (vs 100), kusjuures ühe uuslavastuse eeldatav külastajate arv on 9000 (vs 7000). Muusikateatri optimaalse trupi arvnäitajad põhinevad eri Euroopa ooperimajade praktikatel ning vajavad veel tõenäoliselt järeleproovimist Eesti oludes. (EETEALI töödokument 2008) Tegelikult puudutab eelnev valem vaid Vanemuise teatrit, kuivõrd rahvusoperi rahastamine toimub eraldi seaduse alusel. Teise muusikateatri, Nargen Opera AITA arvutatakse aga projektiteatrite valemi järgi, mis näeb ette, et poole kuludest katab projektiteater ise ehk kui repertuaariteatritel on ühe uuslavastuse väljatoomiseks vaja ümmardatult 12 AITAt (üks 35-liikmeline trupp peab aastas välja tooma kolm uuslavastust), siis projektiteatritele eraldab riik ühe uuslavastuse eest 6 AITAt. EETEALI põhjendus sellele ebavõrdsusele on väide, et Kultuurkapital toetab ennekõike just ühekordseid projekte. See vastab küll tõele, kuid on kultuuridemokraatia seisukohast kaheldava väärtusega argument, kuivõrd Kultuurkapital ei peaks tundma kohustust ühtki projekti toetada ning teater, mis saab riigilt vaid poole uuslavastuseks vajaminevast summast, ei ole kuidagi võrdses seisus repertuaariteatritega, seega minnakse vastuollu „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustes” toodud põhimõttega toetuste sõltumatusest omandivormist.

Eraetendusasutuste ebavõrdsele seisule võrreldes riigietendusasutustega viitas juba varem käsitletud 2001. aasta Riigikontrolli audit. 2010. aasta alguses avaldas sama asutus uue auditi pealkirjaga „Kultuuriministeeriumi, Eesti Kultuurkapitali ja Hasartmängumaksu Nõukogu toetused kontsert- ja etendustegevusele”, mis kordas seda etteheidet, väites:

„Eraetendusasutused ning muusika- ja teatritööstuse loovisikud konkureerivad ebavõrdses tingimustes riigieelarveliste etendusasutustega olukorras, kus suur

⁸³ Nii on mõned aastad tagasi oma maja renoveerinud Rakvere Teatri toetus 2010. aasta riigieelarvest kokku 17 006 471 Eesti krooni, kuid renoveerimist ootaval Ugalal vaid 12 449 769 krooni. (Riigieelarve 2010)

osa otsustajatest peavad riigi esindajatena hea seisma riigietendusasutuste käekäigu eest. Selline korraldus läheb vastuollu kultuuripoliitiliste eesmärkidega, mille järgi tuleks ühtaegu tagada nii kultuuritegevuse järjepidevus ja stabiilsus kui ka uuendusvõimelisus ja mitmekesisus.” (Riigikontroll 2010)

Seega on Riigikontrolli etteheide kahetine: (a) Kultuurkapitali vahendeid kasutatakse riigietendusasutuste lisafinantseerimiseks ning (b) toetusi jagavate komisjonide liikmed ei esinda piisavalt paljusid huvigruppe. Samuti heidetakse Kultuurkapitali sihtkapitalidele ette seda, et nad oma otsuseid ei põhjenda isegi koosolekute protokollides ning see vähendab toetuste eraldamise süsteemi läbipaistvust. Kultuuriministeerium oodatavalt ei nõustu Riigikontrolli etteheidetega, kuigi tasub meenutada, et kaks aastat pärast eelmist auditit võeti vastu uus „Etendusasutuse seadus” ning järjekorras kolmas on hetkel kirjutamisel. Riigi soov omada tugevat kontrolli etendusasutustele riigieelarvest toetuse kavandamise komisjoni üle on arusaadav, kuigi hetkel on loovisikutele mõeldud kohad hõivatud Teatriliidu ja EETEALi poolt ning muusika valdkonna spetsialist on üks kolmest avalikkuse esindajatest.⁸⁴ See, et EETEALi kuulub ka eraetendusasutusi, pole siiski piisav, et toetuste jagamisel ei jääks uued ning liitu mitte kuuluvad trupid ebavõrdsesse seisu. Lahenduseks oleks nii kiirem koosseisu roteerumine kui komisjoni liikmete arvu tõstmine. Mis puutub näiteks Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapitali koosseisu, siis siin on küll viimastes koosseisudes alati olnud ka üks või isegi kaks sõltumatuid tantsuorganisatsioone esindavat liiget, kuid enamik liikmeid on ikkagi esitatud EETEALi ja/või Teatriliidu (või mõne tema alaliidu) poolt ning saavad oma peamise sissetuleku mõnest riigietendusasutusest. Kultuurkapitali nõukogu ministri juhtimisel võiks järgmiste koosseisude kinnitamisel mõelda võimalusele pilti laiendada. Algatus peaks tulema nõukogult seda enam, et projektitrupidel on pikka aega puudunud neid esindav organisatsioon.⁸⁵ See toobki meid tagasi Priit Raua varem-
tsiteeritud soovi juurde, et kultuuripoliitika võiks ennekõike tegeleda prioriteetidega.

2009. aasta näitaski nii AITA kui eelmistegi rahastamissüsteemide nõrkusi: kuna ministeeriumil puuduvad seaduse jõuga strateegilised teatripoliitilised eesmärgid, ei jäägi muud üle, kui raskes majanduslikus olukorras vähendada kõigi etendusasutuste toetusi samas mahu. Lühemate kriiside puhul on see üleelatatav (seades suuremasse raskusesse just väiksemad teatrid), kuid mitmeid aastaid kestva mõõna ajal tuleb ühel hetkel piir ette, kust edasi kärpida ei saa. Ja siis on vaja otsustada muudel alustel. Arvestades eesti teatripoliitika kolme

⁸⁴ Meenutame, et sellesse peavad kuuluma kolm Kultuuriministeeriumi esindajat, üks Rahandusministeeriumi esindaja, üks etendusasutuste loomingulisi töötajaid esindava organisatsiooni liige, üks etendusasutuse juhte esindava organisatsiooni liige ning kuni kolm avalikkuse esindajat. Kultuuriminister Rein Lang algatas 2012. aasta kevadel ka nimetatud komisjoni töökorra muutmise eesmärgiga asendada seal ministeeriume esindavad ametnikud valdkondlike ekspertidega, kuid selle tulemusi on veel vara hinnata.

⁸⁵ Seda on tajunud eraetendusasutused isegi ning 2010. aastal asutati sihtasutus Vaba Lava, mille juhatusele kuuluvad 2012. aasta juuni seisuga Märt Meos (R.A.A.A.M), Priit Raud (Kanuti Gildi SAAL) ja Liia Kanemägi (Oma Lava).

alussammast – sõltumatus omandivormist, 800 000 teatrikülastust aastas ning piletihind 1% keskmisest palgast, tulebki küsida, mis on nende saavutamiseks vajalik miinimumprogramm, et oleks tagatud eesti rahvuskultuuri traditsioonide kestmine, nagu seda nõuab „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused”.

Vastuses Riigikontrolli 2001. aasta auditile väitis Kultuuriministeerium, et strateegilise teatripoliitika väljatöötamise aluseks on teatrite arengukavad ehk eelistatakse alt üles poliitikat. Arengukavade koostamise kohustus tuleneb „Riigieelarve seadusest” ning nagu eelnevaltki mainitud, on need muutunud üha konkreetsemateks. Oma osa mängis siin 2005. aastal vastu võetud vabariigi valitsuse määrus „Strateegiliste arengukavade liigid ning nende koostamise, täiendamise, elluviimise, hindamise ja aruandluse kord”, mille eesmärk täielikult pealkirjas ära toodud. Kultuuriministeeriumi esimene strateegiline arengukava oli aastateks 2007–2010 ning vastavalt määrusele uuendatakse seda iga-aastaselt nii, et see kataks nelja järgnevat aastat. Võib öelda, et põhimõttelisi muutusi pole neis kavades 2007. aastast siiani toimunud, mõningaid eesmärke on ümber sõnastatud, kuid peamine jääb samaks. Nii on Kultuuriministeeriumi eesmärgid jagatud viie valdkonna vahel: kaunite kunstide ja välissuhtluse, kultuuripärandi, meedia, lõimumis- ja spordivaldkonna eesmärgid. Teater kuulub kaunite kunstide hulka ning selle valdkonna eesmärgid on sõnastatud järgnevalt: „Eesti kultuurielu on mitmekülgne ja kõrgetasemeline, pakkudes võimalusi loominguks tegevuseks ja kultuurist osasaamiseks ning Eesti tutvustamiseks maailmas kultuuri kaudu.” Iga strateegilisele eesmärgile vastab üks meede, milleks kunstide valdkonnas on: „Mitmekülgse kultuurielu tagamine kaunite kunstide toetamise ja Eesti kultuuri tutvustamise kaudu.” Meetme saavutamiseks on läbi arengukavade olnud samad põhitegevused: (a) riiklike institutsioonide (sh teatrid, kontsertorganisatsioonid) põhitegevuse ja kolmanda sektori organisatsioonide projektide toetamine, (b) kunstide programmide elluviimine, (c) eesti kultuuri tutvustamine maailmas, (d) Eesti Kultuurikapitali põhitegevuse toetamine kunstivaldkondade finantseerimisel, (e) uute kultuuriobjektide ehitamine ja olemasolevate renoveerimine. (KM arengukava 2014) Muidugi on eelnevas palju bürokraatlikku kõnepruuki ning üldsõnalisust, kuid teatrivälja jaoks saab siit siiski kaks olulist järeldust teha: Kultuuriministeerium (a) toetab teatriinstitutsioone kunstilisi nõudmisi seadmata ning (b) peab vajalikuks Kultuurikapitali tegevuse jätkamist kultuuridemokraatia tagamisel. Tegelikult mainib arengukava ka konkreetsemaid tegevusi nagu kultuuriesindajate võrgustiku laiendamine; jätkamine teatriprogrammidega (lisaks toimivatele programmidele „Teater maale” ja „Eesti kultuur maailmas” luuakse eraldi programm toetamiseks laste ja noorte teatriüritusi); investeringute jätkamine teatrihoonetesse „lähtuvalt eelarve võimalustest” (samas); loomeliitude tegevustoetuste süsteemi rakendamine ning riigietendusasutuste ümberkujundamine sihtasutusteks „parandamaks teatrite juhtimisstruktuure ning ühtlustamaks teatrite juriidilist vormi” (samas).

Ühtki kunstilist eesmärki arengukava siiski ei püstita, justkui poleks Kultuuriministeeriumile oluline, millist liiki teatrit Eestis teha tuleks ja nii on õigustatud küsida, millest siis ikkagi koosneb see riigi väärtuste süsteem, mis

Eesti teatrivälja mõjutab (vt Joonis 3 lk 34) ja kuivõrd ta seda mõjutab. Kuigi nii „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialustes”, „Etendusasutuse seaduses” kui Kultuuriministeeriumi arengukavades on sõnastatud samu põhimõtteid – nagu teatrikunsti toetamine omandivormist sõltumata või teatrikunstile võrdse ligipääsu tagamine kõigile Eesti elanikele –, pole praktikas, st kultuuripoliitilisi otsuseid tehes neid põhimõtteid selgelt järgitud, nagu on korduvalt viidanud ka Riigikontroll. Nii ongi teatrikunstis ainsaks kultuuripoliitiliseks vahendiks ja teatrite toimimise mõõdupuuks saanud publikuarv⁸⁶, mis omakorda tähendab, et kõige enam mõjutavad teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõtte teatriväljal just publiku maitse-eelistused. Ehk muudab seda olukorda kultuuriminister Rein Langi 2011. aastal algatatud dokument „Eesti kultuuripoliitika arengusuunad aastani 2020”, mis peaks välja vahetama seni kehtivad „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused” ning sünnib koostöös valdkondlike ekspertidega. Kuna uued arengusuunad hakkavad aga mõju avaldama alles mõne aasta pärast ning jäävad antud töö ajalisesest fookusest välja, analüüsitaksegi järgnevalt Rakvere Teatri publiku maitse-eelistusi teadmise, et nende mõju teatri repertuaarivalikutele on tänu riigi poolt ainsana selgelt sõnastatud ootusele – võimalikult suure publikuarvu kogumine teatrite poolt – väga suur.

2.2 Rakvere Teatri olemasoleva ja potentsiaalse publiku maitse-eelistuste mõju teatri repertuaarivalikutele

„Teater! Rakvere teater! Rahvas tuleb hulgana uksest sisse! Garderoobi. Tere õhtust, härra Leppik, tere õhtust, proua Olesk! Oo, härra Palgi, tervist, tervist! Jah, proua? Teie palitu, lubage, ma aitan! ... Jah, uhked valged sambad, ... jah. Nõnda suured? Peavadki, peavadki – kogu maja raskus nendel ju peal. Aga palun edasi, astuge edasi, trepist üles! Taevake kui avar, kui valge... Puhvetisse, olge head ... Mida teile? Champagnerit? Olge lahke. Ja üks sidrunisooda Liisikesele? Palun, palun! Jah, härra Rumm? Porterit? Olge lahke! Meie linnas, härrased, eks ole? Kes oleks võinud arvata ... Ja sellist saali pole Riial ka praegu välja pakkuda. Ei ole! Taevake, Sehlmannid on rõdu esimeses reas, näete! Ah rõdu ka. Jah, näete, esimeses reas terve vahmiiliga. Lehvivad... Linnapea tuleb! Viimase platsini välja müüdüd, mu härrad, viimase kohani välja müüdüd!” (Suuman 1996: 49)

Nii lasi Jakob Liival⁸⁷ Rakvere Teatri avamist endale ette kujutada Toomas Suuman lavastuses „Liivad” (1997). Tegelikult ei jõudnudki Jakob Liiv, kelle eestvedamisel teatrimaja ehitamist 1929. aastal alustati, hoone valmimist ära

⁸⁶ Teatrikülastuste arv aastas on olnud pikka aega ainsaks valdkonnale seatud eesmärkide saavutamist mõõtvaks näitajaks Kultuuriministeeriumi arengukavades. Täna on sellele lisatud ka muid etendustegevuse arvnäitajaid (nagu etenduste ja uuslavastuste koguarvud), mis aga samuti otseselt seotud külastuste hulgaga.

⁸⁷ Jakob Liiv (1859–1938) oli luuletaja ja näitekirjanik, kelle looming jäi siiski noorema venna Juhan Liivi varju. Töötas aastaid kooliõpetajana, olnud ka Rakvere linnapea (1919–1921).

oodata, sest juba aasta pärast nurgakivi panekut jäi töö pea kümneks aastaks seisma ning uue teatrimaja avanud aktuseni jõuti alles 24. veebruaril 1940. aastal – kaks aastat pärast Jakob Liiva surma. Maja avatendus, August Kitzbergi „Tuulte pöörises” anti järgmisel päeval ning selle lavastas Rakvere Näitlejate Ringi isetegevuslastega „Estonia” näitejuht Juhan Tõnopa.

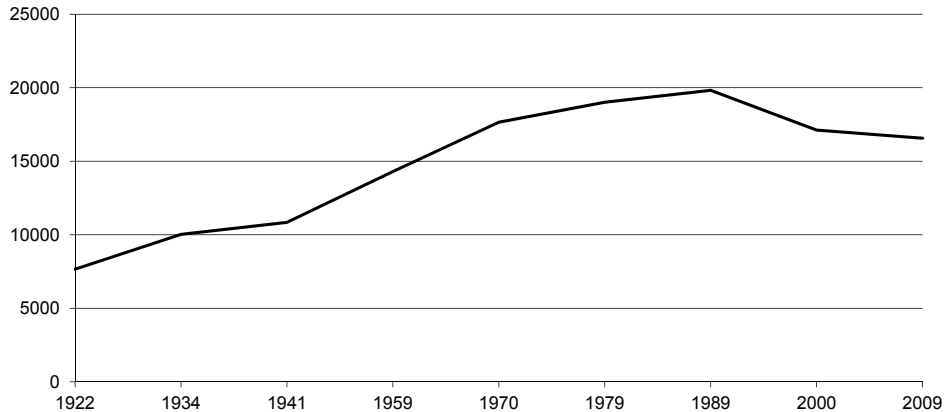
On väidetud, et avamisele järgnevatel kümnenditel sai noor kutseline teater kodumajas anda vaid iga kümnenda etenduse (Kask 1987: 286), mis on liiga üldistav, sest näiteks teatri esimesel täispikal hooajal 1940–41 anti kokku 50-st etendusest lausa 32 kodumajas (Rakvere Teater 1974). Populaarsuse põhjuseks oli arvatavasti traditsioonilise kultuurielu järsk katkestamine nõukogude võimu poolt, mis likvideeris esimesel okupatsiooniaastal kõik seltsid, ühingud ja klubid. (Kirss 2003: 191) Mõju ei olnud siiski vaid ühe hooaja pikkune ning 1947. aastal oli väljasõiduetendusi 48, kuigi etenduste koguarv oli paar aastat varem tõusnud juba üle 170 (Rakvere Teater 25). Järgnevatel aastatel kasvas etenduste koguarv jõuliselt edasi, ületades 300 etenduse piiri aastaks ning 1965. aastaks oli statsionaaris⁸⁸ antavate etenduste osakaal kõigest 12% (Vellerand 2008: Rakvere Teater). Järgnevatel aastakümnetel hakkas statsionaaris antavate etenduste osakaal siiski tõusma, ületades 1980. aastate alguseks 30% piiri (samas) ning jõudes taasiseseisvumise järel järgmisessegi kümnesse. Viimastel aastatel on osakaal olnud juba 60% ligi⁸⁹ (vt Lisa 2) ning seda on kindlasti mõjutanud nii renoveeritud teatrimaja avamine 2005. aasta sügisel kui teatri juhtkonna tegutsemine Rakvere Teatri linna kultuurikeskuseks arendamise suunas, millest oli juttu eelmises peatükis. Seega võib Rakvere Teatri ajalugu vaadelda kui püüdlemist võimalikult suure statsionaaris antavate etenduste osakaalu ning ringreiside vähendamise poole, nagu on intervjuudes siinkirjutajale tunnistanud ka Rakvere Teatri peanäitejuhid Peeter Jalakas ja Üllar Saaremäe (vt Jalakas 2011, Saaremäe 2011).

Oleks lihtne väita, et vähese statsionaaris mängimise põhjuseks on ainult Rakvere linna väiksus, kuigi see on vaieldamatult oluline mõjutaja. Nagu järgnev jooniski näitab, jäi Jakob Liiva teatrimaja ehitamise idee väljakäimise ajaks Rakvere linna elanike arv alla 10 000 piiri. Kutselise teatri avamiseks oli see number juba ületatud ning jätkas kasvu kuni 1980. aastate lõpuni, jõudes 1989. aastaks 19 822 elanikuni. Paarituhandeline elanike arvu vähenemine 1990. aastatel oli suuresti tingitud NSV Liidu sõjaväeosade lahkumisest, mis tõstis ühtlasi eestlaste osakaalu Rakvere elanikkonnast 75%-lt (1989) 85%-ni (2000). (Rakvere linna kodulehekülge) Uuel aastatuhandel on Rakvere elanike arv pidevalt langenud, vähenedes esimesel üheksal aastal ühtlaselt umbes saja elaniku võrra aastas. 2009. aastal elas Rakveres 16 569 inimest ning 2012.

⁸⁸ Siin ja edaspidi eristatakse kaht mõistet. Statsionaar tähendab Rakvere Teatri alalisi teatrisaale aadressil Kreutzwaldi 2a Rakveres; lavastuse statsionaar tähistab konkreetse lavastuse peamist mängukohta, mis ei pruugi asuda Rakveres.

⁸⁹ Kuigi ka 1995. aastal anti kodumajas lausa 60% kõigist etendustest, oli see tingitud pigem etenduste koguarvu väiksusest (126, samas kui aastate 1985–2009 keskmine näitaja on üle 260) kui kunstipoliitilise eesmärgi saavutamise vajadusest.

aastal üks inimene enam, seega on linna rahvaarv viimasel neljal aastal püsima jäänud. (Eesti Statistika a)



Joonis 7. Rakvere linna elanike arvu muutus alates 1922. aastast (Rakvere linna kodulehekül, Eesti Statistika a).

Väike elanike arv pole siiski ainus põhjus, miks Rakvere Teater on publikut otsides pidevalt ringi sõitma pidanud, oma mõju on avaldanud ka teatri hüplik kunstiline areng, nagu näitab antud töö kolmas osa.

2.2.1 Rakvere Teatri neli sihtrühma

Nagu Joonis 3 (vt lk 34) osundas, toimub teatri repertuaarivalikuteni jõudmine läbi kahe kompromissi: ühelt poolt teatrikollektiivi maitse-eelistuste kompromiss riigi väärtuste süsteemiga ning teisalt kompromiss olemasoleva publiku maitse-eelistuste ning potentsiaalse publiku eeldatud maitse-eelistuste vahel. Seega peab teater pidevalt arvestama esiteks sellega, milliste eelnevate positsioonivõtude (vt ptk 1.1.2) väljaväline tuntuse määr on olnud kõrge (lavastuste puhul väljendub see publikuarvus), ning teisalt püüdma uusi vaatajaid, kes võiksid teatri pakutavast huvitatud olla. Neid kaht poolust analüüsesid jõuamegi mõisteni sihtrühm: sihtrühm on kindlat tüüpi etendamispaiigaga seotud publikusegment, mille maitse-eelistused suurendavad või vähendavad teatri iga positsioonivõtu väljavälist tuntust (ehk mis tüüpi lavastusi saadab või ei saada selles sihtkohas publikumenu) ning mis samal ajal seab piiranguid teatri positsioonivõtude võimalikule mahule, kuivõrd sihtrühmade potentsiaalsed vaatajaarvud on erinevad. Teatri eesmärgiks, nagu viidatud esimeses peatükis, on saavutada samaaegselt nii võimalikult suur väljaväline tuntus kui väljasisene tunnustus (st konkurentide, sh kriitika heakskiit), samuti kaotada piirangud oma etenduste mahule. Väljavälist tuntust mõjutavadki oluliselt sihtrühmad, kes eelistavad alati neid teatri positsioonivõtte, mis vastaksid konkreetse sihtrühma maitse-eelistustele. Samal ajal tahab teater alati muuta tuntuse määra kõrgema tunnustuse saavutamise eesmärgil, püüdes sel eesmärgil mõjutada sihtrühma maitse-eelistusi.

Eelnevast lähtub, et sihtrühmadega on seotud järgmised aspektid:

- (1) Sihtrühmaga seotud etenduspaiga tüüp ning selle geograafiline paiknevus: iga sihtrühma peamised etenduspaigad seavad teatri positsioonivõttudele mingeid piiranguid (nt lava tehnilised võimalused, etendamispäiga ligipäätavus ning selle kasutamise ajalised piirangud), mis mõjutavad antud sihtrühma vaatajaarvu.
- (2) Sihtrühma maitse-eelistused ning sellest tulenev sihtrühma poolt aktsepteeritud teatri positsioonivõttude tuntuse ja tunnustuse suhe. Teater võib seda arvestada, ignoreerida või püüda muuta.
- (3) Teatriväljavälised tegurid, mis pole otseselt sihtrühma enda seotud piirangud, kuid mõjutavad sihtrühmi erinevalt (nt ilm, bensiinihind, kultuuri kättesaadavus).

Neid aspekte arvestades ja Rakvere Teatri ajalugu lugedes on kohe sealt eristatavad kaks sihtrühma: Rakvere linna kohalik publik ning maapublik. 1990. aastate teisel poolel lisandus neile suveteatripublik. Neljas Rakvere Teatri sihtrühm, mis küll kohe silma ei hakka, on teatrilinnade publik⁹⁰, mida siiani on uurijate poolt vaadeldud maapubliku osana, kuid mis omab mitmeid ainuomaseid iseloomujooni, nagu järgnevalt selgub. Etenduste, külastuste ja piletitulu jagunemist Rakvere Teatri nelja sihtrühma vahel kujutab Lisa 2.

2.2.1.1 Rakvere kohalik publik

Juhan Tõnopa lootis Rakvere Teatri avamisel, et viimane suudab ühendada „maamehe Virumaalt ja Rakvere elaniku, kaevuri tööstusrajoonist ja kaluri põhjarannikult” (RRHS näitering), viidates eesmärgile teha eelkõige teatrit Rakvere linna ja seda ümbritseva maakonna inimestele ehk siis virumaalastele. Tegelikuses jäi kohalikust vaatajast väheks, et pidada üleval üle 400-kohalise saaliga teatrimaja ning 1985. aastal anti kodus vaid 21% etendustest, mis kogusid 20 500 vaatajat. Rakvere Teatri esimese sihtrühma – kohaliku publiku – moodustavad seega Rakveres antud Rakvere Teatri etenduste külastused. Kuigi siia kuuluvad nii Rakvere linna elanike kui mujal elavate inimeste poolt tehtud teatrikülastused, mõjutab sihtrühma potentsiaalset vaatajaarvu eelkõige ikkagi Rakvere linna elanike arv. Kahjuks puuduvad kultuuritarbimise uuringud, mis käsitleks nõukogude ning vabariigi taastamisele järgnenud aega, seetõttu keskendun siinkohal 2006. aasta uuringule, mille järgi käis viimase aasta jooksul vähemalt kord aastas teatris 53% Eesti elanikkonnast (küsitleti inimesi vanuses 15–74, seega lapsed jäid uuringust välja). Neist 37% külastasid teatrit 1–2 korda aastas, 15% käisid etendustel 3–10 korda aastas ning vaid 1% enam kui kümme korda aastas. Samuti selgus, et vaid 20% vastanuist külastas viimase aasta jooksul teatrietendusi väljaspool oma linna või maakonda (neist 16% 1–2 ja 4% enam kordi aastas) ning Rakvere Teatris oli viimase aasta jooksul

⁹⁰ Kultuuriministeerium käsitleb teatrilinnadena Tallinna, Tartut, Pärnut, Viljandit, Rakvere ja Kuressaaret ehk linnu, kus tegutseb repertuaariteater. Antud töös vaadeldakse Rakvere publikut eraldi sihtrühmana ning Kuressaaret maapubliku sihtrühma osana.

vähemalt korra käinud 7,3% vastanuist. (Kultuuritarbimise uuring 2006) Võttes eelneva aluseks, saame arvutada välja potentsiaalse Rakvere kohaliku publiku külastuste hulga. 2006. aastal, mil uuring avalikustati, oli Rakvere linna elanike arv 16 698, seega:

$$(16\ 698 \times 0,37 \times 1,5) + (16\ 698 \times 0,15 \times 6,5) + (16\ 698 \times 0,01 \times 10) + (1\ 049\ 065 \times 0,53 \times 0,2 \times 0,073 \times 0,23^{91}) = 29\ 085$$

Rakvere Teatri kodulinnas antud etendused kogusid 2006. aastal 28 519 külastust, neist 6952 vaatas lasteetendusi. Eeldades, et ka lasteetenduste publikust vähemalt kolmandiku moodustavad täiskasvanud, näeme, et Rakvere Teatri koduetendusi külastas 2006. aastal kultuuritarbimise uuringu kriteeriume arvestades 23 931 vaatajat ehk veidi üle 5000 vaataja vähem, kui on eelnevas valemis välja arvatud potentsiaalne maksimum. Viimastel aastatel on see arv aina kasvanud ning 2009. aastal oli see juba 29 980⁹², mis viitab ühelt poolt sellele, et teatripilet on üha rohkematele inimestele kättesaadav⁹³ ning teisalt sellele, et on kasvanud väljaspool Rakveret elavate inimeste teatrikülastuste osakaal antud sihtrühmas, kuivõrd Rakvere enda elanike arv on aina vähenenud (vt Joonis 7). See ei tähenda siiski, et Rakvere kohalik publik kui sihtrühm oleks kaotamas oma ainuomaseid tunnuseid, sest tõenäoliselt võtab sõidu Rakverre ette pigem väga tihe teatrikülastaja, kes teeb oma vaatajaotsused muuseas teatrist lähtudes (enamjaolt otsustatakse näitlejate või žanri järgi⁹⁴). Kuigi

⁹¹ See number näitab inimesi, kes sõidavad Rakverre etendustele mujalt, kuid nende väljaarvutamine on keeruline. 2006. aastal elas Eestis vanuses 15–74 aastat 1 049 065 inimest, kellest uuringu järgi käis vähemalt kord aastas teatris 53% ehk 556 004 inimest. Neist omakorda 20% ehk 111 201 inimest külastas teatrit väljaspool kodulinna või -maakonda. Rakvere Teatri külastas aasta jooksul 7,3% teatriskäijatest ehk 8118 inimest. Seda küll eeldusel, et 7,3%-line osakaal on sama suur nii oma kodulinnas või -maakonnas nähtud külalissetenduste kui väljaspool kodu vaadatud etenduste osas, mis on kaheldav, arvestades Rakvere Teatri suvelavastusi ning aktiivset külalissetenduste andmist üle Eesti. Seega on see arv kindlasti väiksem, kuivõrd Rakveres antud etenduste publik moodustab vaid 23% teatri külastajate koguarvust ning annab alust eeldada, et sama osakaal kehtib ka nende Rakvere Teatri külastuste osas, mis ei ole tehtud Rakveres. Eelnevat arvestades ongi Rakvere linna Rakvere Teatrit vaatama sõitnud külastajate arvuks 1867.

⁹² Sii pole arvestatud Astrid Lindgreni „Vendi Lõvisüdameid” (lav Üllar Saaremäe) etendusi Rakvere rahvapargis, sest see lavastus kuulub suveteatri sihtrühma.

⁹³ Rakvere Teatri kodulinnas antud etenduste keskmine piletihind on aastatel 2006–2009 olnud umbes 1,15% Lääne-Virumaa keskmisest palgast ehk enam kui Kultuuriministeeriumi poolt seatud eesmärk hoida keskmist piletihinda 1% juures keskmisest palgast. Viimane näitab küll pigem seatud eesmärgi ebapädevust, sest ka kõigi Eesti teatrite keskmine piletihind moodustab riigi keskmisest palgast üle 1,1%. (Eesti Teatristatistika 2010: 83, Eesti Statistika b)

⁹⁴ 1990. aastal tehtud sotsioloogiline küsitlus Rakvere Teatrist näitas, et just näitlejad on kõige olulisem märksõna, mille alusel vaatajad teatrikülastuse kasuks otsustavad. Sellele järgnesid lavastaja ja kirjanduslik algmaterjal. (Parijõgi 1990: 3) Kultuuritarbimise uuringu järgi pakub žanritest enim huvi komöödia (86% vastanuist), sellele järgnevad kaasaegne ja klassikaline näidend mõlemad 84%-ga. (Kultuuritarbimise uuring 2006)

Rakvere Teater püüdleb pidevalt võimalikult suure statsionaaris antavate etenduste osakaalu poole, sest väljasõiduetenduste andmine tähendab teatrile lisakulutusi (transport, majutus) ning piirab uuslavastuste ettevalmistamist (on keeruline ühildada proovi- ja väljasõidugraafikuid, kuna näiteks lasteetendusi mängitakse kõigjal päeval ajal, mil tavaliselt on teatris proovid), ei julge siiski ennustada sissesõitnud vaatajate osakaalu jätkuvat suurt kasvu.

Nüüd jõuame Rakvere Teatri esimese sihtrühma maitse-eelistusteni, mis avalduvad nende lavastuste kaudu, mida on mängitud keskmisest enam just Rakveres. Aastatel 1985–2009 Rakvere Teatris välja toodud lavastuste (va suvelavastused) etendused jagunevad sihtrühmade vahel järgmiselt: keskmiselt 47% etendustest antakse Rakveres, 32% maal ning 20% teatrilinnades. Seega pakuvad siinkohal kohaliku publiku kui sihtrühma puhul huvi teosed, mille ekspluateerimine on keskmisest erinev ehk mida on mängitud Rakveres üle poole kõigist nende esituskordadest. Esimesena hakkavad silma lavastused, mille etenduste koguarv jääb kümne piirimaile ehk märgatavalt madalamaks keskmisest (milleks on 30 etendust⁹⁵). Need on kas kunstilised ebaõnnestumised või lavastused, mis ei leidnud tasakaalu tuntuse ja tunnustuse vahel (kaldudes liialt viimase poole) ning ei kommunikeerunud seetõttu oma vaatajaga.⁹⁶ Selliseid lavastusi ei võeta siiski tavaliselt koheselt repertuaaris maha, kuigi saalide täituvus on alla 50%. Iseloomulik on seegi, et kui nende lavastustega väljasõidule minnakse, siis eelistatult teatrilinnadesse. See näitab, et teater eeldab teatrilinnade publiku sihtrühmalt kunstiliselt avatumat *habitust* kui kodulinna- või maapublikult. See, et väikese etenduste koguarvuga lavastusi ei võetud koheselt repertuaarist maha, lubab lisaks teha järelduse Rakvere kohaliku publiku kohta: Rakvere Teatri külastajatest on see sihtrühm kõige vastuvõtlikum ja andestavam ebaõnnestumise osas. Juba teatri avamisel 1940. aastal arvas Osvald Tooming: „Et kümne aasta jooksul teatrimaja müüridesse valatud vaev ja majanduslik kulu ei jääks s u r n u d k a p i t a l i k s, selleks peavad nüüd ühinema Rakvere näiteseltskond ja teatripublik ühiseks tööks, et aidata omateater e l u j õ u l i s e k s j a k u n s t i - k ü p s e k s kultuuriteguriks.” (RRHS näitering). Seega saab teater kodulinnas endale ebaõnnestumisi märksa enam lubada, sest konkurents on väiksem. Ebaõnnestunud lavastuse mängimine

⁹⁵ Peeter Jalaka peanäitejuhiks oelmise ajal aastatel 1994–1996 ületasid 30 etenduse piiri vaid kaks lavastust neljateistkümnest, kuid selle põhjustest tuleb pikemalt juttu edaspidi.

⁹⁶ Huvitaval kombel on nende lavastuste hulgas mitu Raivo Trassi algupärandi lavaversiooni: Arne Biini „Selles kindlas kivimajas” (1988), Valev Uibopuu „Keegi ei kuule meid” (1990), A. H. Tammsaare - Andres Särevi „Abielu ja õnn” (1992). Sel perioodil töötas Trass põhikohaga Draamateatris. Rakvere Teatri peanäitejuhina (1977–1985) tõstis ta just eesti algupärandi repertuaari keskmisse. Trass, kes varem tabas väga hästi ära Rakvere Teatri publiku ootused, ei suutnud oma aega ilmselt kahe teatri vahel jagada ning Rakveres tehtud lavastused ei leidnud seetõttu üldjuhul kriitika ega vaatajate poolehoidu. Erandiks oli vaid kriitikutelt mõõdukalt kiita saanud „Abielu ja õnn” (vt lk 111). Kaks neist lavastustest jäävad ka perioodi, mil teatril sisuliselt puudus kunstiline juht ning eeldatavasti on lavastused tehtud pigem tahtest vana koduteatrit aidata kui isiklike kunstilisi ambitsioone täita. 1992. aastal asus Trass tööle Rakvere Teatri lavastajana ning järgmise kahe aasta jooksul tehtud lavastused leidsid taas ka kontakti vaatajaga.

mõnes väikese maakoha rahvamajas võib tähendada, et järgmisel korral loobub kohalik kultuuritöötaja Rakvere Teatri kutsumisest. Kohaliku vaataja jaoks on samuti olulised lavastusevälised tegurid, nagu lemmiknäitleja lavalolek või sotsiaalne lävimine teiste publikuliikmetega. Teatrilinnades, aga ka maakohades need aspektid nii suurt rolli ei mängi, sest seal on Rakvere Teater vaid üks paljudest, mitte kodukandi kultuuri lipulaev. Viimast positsiooni on aidanud teatril kinnistada ka Rakvere kohalik ajaleht Punane Täht/Virumaa Teataja, mille jaoks on Rakvere Teatris toimuv olnud alati oluline: teatritöötajatest kirjutatakse sageli portreelugusid ning arvustused ei jää pea ükski uuslavastus.

Teise grupi väikese etenduste koguarvuga lavastustest moodustavad need, mida (tavaliselt) tehnilistel põhjustel ei saa ringreisile viia või on transport liialt kulukas.⁹⁷ Vellerand nendib juba Kulno Süvalepa perioodi kirjeldades, et lavastused, milles rakendati kogu truppi, olid teatril „omamoodi luksuseks” (Vellerand 2008) ja seda just seetõttu, et teater ei saanud siis anda etendusi paralleelkoosseisudega. Kolmas grupp väikese etenduste koguarvuga lavastustest on lastelavastused, mida mängitakse peamiselt detsembrikuus ning millega ringreisile minek on pigem erand.⁹⁸ (vt Lisa 7) Seega on kohalik vaataja alati ka privileegerituim sihtrühm, sest näeb lisakulutusi tegemata pea kõiki Rakvere Teatri lavastusi (va osa suvelavastustest) kogu juurdekuulva programmiga. Ehk tasub teater nii selle sihtrühma leplikkuse eest ebaõnnestumiste osas.

Rakvere kohalik publik ei näe siiski vaid ebaõnnestumisi ja eriprojekte, sest vaadeldavast perioodist leiab mitmeid mängukordade mõttes edukaid lavastusi (etenduste koguarv vähemalt 50), mille puhul Rakveres antud etendused moodustavad üle poole. Alustades suurima koduetenduste osakaaluga lavastusest (väljendatud protsendina), moodustub järgnev nimekiri:

- 76% Hans Christian Andersen „Väike Merineitsi” (1989),
- 62% Kalju Saaber „Koduvõõrad” (1987),
- 59% Éric-Emmanuel Schmitt „Oscar ja Roosamamma” (2006)*⁹⁹,
- 58% Urmas Lennuk „Boob teab” (2004),

⁹⁷ Sii gruppi kuuluvad näiteks suurte koosseisudega Jevgeni Švartsi „Don Quijote” (1985), William Shakespeare’i „Kaheteistkümnnes öö” (1991), Christopher Hamptoni „Ohtlikud suhted” (1998) ning keerulise lavakujundusega Tennessee Williamsi „Tramm nimega „Iha”” (1996), Anton Tšehhovi „Kajakas” (2001), Aino Perviku „Arabella ja Taaniel” (2002). Lisaks lavastused, mis loodi konkreetse ruumi teatrihoones, nagu rõdu fuajees mängitud August Strindbergi „Preili Julie” (1995) või Hans Nordbergi „aaron:juuni” (2006), kus publik paigutati lavatorni tehnilistele rõdudele.

⁹⁸ Aastat lõpetav lastelavastus sai traditsiooniks juba Raivo Trassi peanäitejuhiks olemise ajal ning sellest kasvasid pärast Indrek Saare ja Üllar Saaremäe Rakverre tulekut välja igaaastased jõulumaad. Lisaks tavaliselt lühikesele (ühevaatuselisele, kuni poolteist tundi kestvale) teatrietendusele on kohal jõuluvana, kes annab igale lapsele luuletuse vastu kingituse (selleks on mõni Rakvere Teatri logoga meene nagu sall, mobiilitasku vms) ning teatri fuajeest on kujundatud mängumaa, kus lapsi juhendavad kostümeeritud tegelased. Isegi kui lavastusega hiljem ringreisile minnakse, saab mängumaast osa vaid Rakveres.

⁹⁹ Tärniga märgitud lavastused on endiselt repertuaaris ning nende esituskordade osakaalud võivad muutuda, kuid siin ja edaspidi on osakaalud arvatud 2009. aasta lõpu seisuga.

- 58% Kati Murutar „Mina, naine” (2007)*,
- 57% Éric-Emmanuel Schmitt „Kahe maailma hotell” (2001),
- 55% Jess Borgeson - Adam Long - Daniel Singer „Shakespeare'i kogutud teosed” (1996),
- 54% Arthur Laurents „West Side'i lugu” (1986),
- 54% grupidöö „Reedel ja alati” (2003),
- 50% Martin McDonagh „Connemara. Üksildane lää” (1999).

Tuleb siiski nentida, et siingi on mitmeid lavastusi, mida mängiti kodus pigem tehnilistel põhjustel: „Väikest Merineitsit” etendati nii, et publik istus koos näitlejatega laval; „Kahe maailma hotelli” lavakujunduses kasutati lifti, mida oli keeruline transportida; „West Side'i lugu” oli muusikalile omaselt suurekoosseisuline lavastus; „Reedel ja alati” publik istus pidulikult kaetud laudade taga ning söök-jook kuulus hinna sisse. Ülejäänud lavastustest kolme puhul võib kohaliku vaataja suurt huvi põhjendada sooviga näha oma teatri armastatud näitlejaid: „Oscaris ja Roosamammas” on laval teatri karismaatiline kunstiline juht Üllar Saaremäe, „Mina, naine” on teatri primadonna Ülle Lichtfeldti monolavastus ning kultuslavastuses „Shakespeare'i kogutud teosed” sai näha värskelt teatrikoolist tulnud näitlejaid. Nii jäävadki nimekirjas järele fosforiidisõja-aegne „Koduvõõrad” (vt lk 110), „Boob teab”, mille kirjutas Rakvere Teatri oma autor Urmas Lennuk (vt lk 185), ning McDonagh' buumi ajal lavale jõudnud „Connemara. Üksildane lää”.

„Koduvõõrad” on selles nimekirjas ka ainus lavastus, mis tegeleb Virumaa probleemidega. Tegelikult leiab otseselt Rakveret või rakverelaste teemat puudutavaid lavastusi vaadeldavast perioodist väga vähe: lisaks eelmainitule Toomas Suumani „Liivad” (1997) ning trupi ühistööna valminud „Kaduviku riik” (2005) – igal kümnendil üks.¹⁰⁰ Kalju Saaberi kirjutatud ja Madis Kalmeti lavastatud „Koduvõõrad”, „ohudraama Viru põuest”, nagu sedastab alapealkiri, esietendus fosforiidisõja kõrghetkel ning oli üks esimesi perestroikaga kaasnenud vabadusest sündinud ühiskonnakriitilisi lavastusi. Ei enne ega pärast pole Rakvere Teater niivõrd aktiivselt oma piirkonna probleemidega tegelema. „Liivad” kandis paljuski didaktilist eesmärki, tahet oma publikule tutvustada teatri sünni juures olulist rolli mänginud Jakob Liiva. Lavastaja Toomas Suuman arvas esietenduse eel, et kuigi peamiselt on „Liivad” mõeldud rakverlastele ja virumaalastele, on see samas „suunatud kõigile, kes on veendunud, et Eesti on natuke suurem kui Tallinn ja Tartu” (Pihlal 1997). Kriitika, mis ilmus pärast „Liivade” külalissetendust Tallinnas, heitis lavastusele ette raskepärasust, faktidega ülekoormatust, nentides samas, et osa lavaltoimuvast jääb arusaamatuks: „Võib muidugi olla, et tegemist on mingite Rakverele ainuomaste ja võõrastele tabamatute seostega.” (Seppel 1997). Ilmselt oli kriitikul õigus, sest

¹⁰⁰ 2009. aastal mängiti kahel korral Toomas Suumani kirjutatud „Saksad sõitsid saaniga ehk Kohtumisõhtu ühes vaatuses pisarate, kisa ja vaikimisega”, mille peategelaseks oli samuti Jakob Liiv, kelle sünniaastapäeva lavastusega tähistatigi. Teatrist mitteolenevatel põhjustel lavastus repertuaari ei jäänud.

lavastusega anti vaid üheksa etendust, mis näitab, et laiemale vaatajaskonnale jäi teema ebahuvitavaks, kuigi vestlustes teatri püsiküllastajatega ning teatri kauaaegsete töötajatega mainitakse seda sageli oluliste lavastuse seas.

Renoveeritud teatrimaja avalavastuseks olnud „Kaduviku riik” näitas oma publikule nende armastatud teatri lavatagust ning näitlejate sisekaemusi. Pille-Riin Purje nentis, et Tallinna külalisetendusel „ei tekkinud lava ja saali vahel dialoogi. Publiku umbusk võimutses, ilmselt peeti lavaelu kaootiliseks siseringimänguks. [---] Rakvere teatri repertuaari hea tundmine on publikule eelis, sest palju mängitakse tsitaatidega.” (Purje 2005b) Lavastus oligi eelkõige suunatud püsipublikule, üleskutsena ühiseks mõtiskluseks ja lootuste sõnastamiseks uueks ajajärguks viimaks ometi renoveeritud majas. Eelnevat arvestades pole lavastuse väike mängukordade arv (17) üllatuseks, kuigi nendegagi koguti 4447 vaatajat, neist 3833 Rakveres. Kui palju oli vaatajate seas uue maja huvilisi ja palju teatri andunud austajaid, on raske öelda. Igal juhul pole Rakvere Teater repertuaari kujundades kuigi sageli oma piirkonna ja selle probleemidega tegelenud ja ehk kohalik publik seda ei ootagi. Külalisetendustel ei saavutata kohalikku temaatikat käsitlevad lavastused vaatajatega kontakti niikuinii, nagu eelviidatud kriitikagi osundas. Seega ei kuulu kultuurilise eripära hoidmine ja tutvustamine Rakvere Teatri eesmärkide hulka. Seda ei oota kohalik publikgi, kes tundub hindavat võimalikult mitmekülget repertuaari ning tuleb teatrisse pigem mõne näitleja pärast või sotsiaalse lävimise eesmärgil. Samas on kohalik publik omateatrile truu ning andestab ka ebaõnnestumised, kuna tegemist on teatri kõige privilegeerituma sihtrühmaga, omades parimat ligipääsu kõigile Rakvere Teatri lavastustele (va suvelavastused).

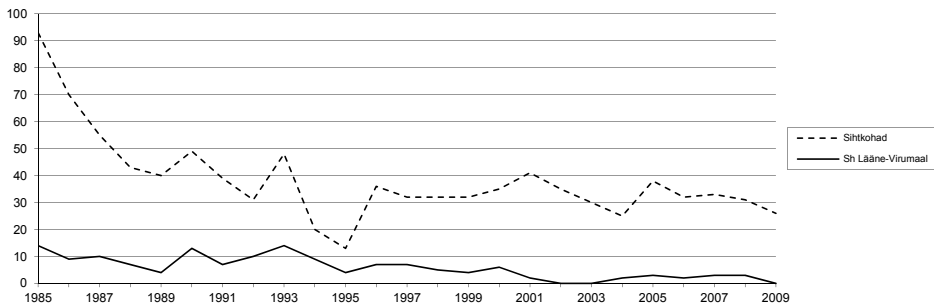
2.2.1.2 Maapublik

Suhteliselt hea ligipääsetavus on Rakvere Teatri etendustele ka maapiirkondade elanikel. Alates 1985. aastast on Rakvere Teater andnud etendusi ligi kahesajas linnas-alevis-külas ehk sihtkohas ning enam kui 250-s erinevas etenduspaigas¹⁰¹ (vt Lisa 5). Peamiselt mängitakse kohalikes rahva- ja kultuurimajades (linnades kannavad need sageli kultuurikeskuste nime), millest mitmedki on saadud päranduseks nõukogude ajast, mil nad kuulusid eri sovhoosidele ja kolhoosidele¹⁰², täites näiteks ametiühingute klubi funktsiooni. Väiksemaid lavastusi on mängitud ka korraliku rahvamajata külade koolides ja erinevates muuseu-

¹⁰¹ Andmed pärinevad Rakvere Teatri arhiivist administraatorite koostatud müügiaruannetest. Nagu varemgi viidatud, on nõukogude aegne statistika sageli auklik ja kaheldav. Nii pole administraatorite käsitsi koostatud müügiaruannetes sugugi andmeid kõigi teatri poolt antud etenduste kohta (nõukogude perioodil võib kirjapanemata etenduste arv ulatuda isegi viiekümneni aastas, samas pärast taasiseseisvumist on lahknevus mõne etenduse ulatuses, mis tingitud erinevast metoodikast (eelkõige teatrilinnade eristamisest siinses uurimuses).

¹⁰² Näiteks Sommerlingi sovhoos Jüris, Sõpruse kolhoos Käinas, Erra sovhoos Tammikul, Lembitu kolhoos Voorel, Öitsengu kolhoos Haljalas, Ed. Vilde nim kolhoos Pajustus, Säde sovhoos Jõesus, Endla kolhoos Libatses, M. Härma nim kolhoos Aoveres.

mides, kuid ära pole põlatud ka näiteks Järva maakonna kultuuriosakonna ja Kärdda parteikomitee ruume. Samuti oli teatril 1980. aastatel tavaks teha suviti ringreise mööda erinevaid laulu- ja vabaõhulavasid.¹⁰³ See oli ka peamine põhjus, miks sel perioodil ületas Rakvere Teatri sihtkohtade arv kõigi aegade rekordi: 1985. aastal külastati 93 eri paika, samas kui taasiseseisvumise järel on aasta jooksul jõutud keskmiselt 32 kohta, nagu näitab ka järgnev Joonis 8.



Joonis 8. Rakvere Teatri maapiirkonna külalisedenduste sihtkohtade arvu muutumine aastatel 1985–2009 (autori arvutused Rakvere Teatri arhiivimaterjalide põhjal, vt Lisa 5)¹⁰⁴.

Jooniselt 8 on näha, et kuigi 1990. aastate alguses – mil Rakvere Teatril puudus stabiilne juhtkond ning teater alles otsis oma positsiooni muutunud ühiskonnas – kasvas külalisedenduste sihtkohtade arv Lääne-Virumaaal, on tänaseks väljasõidud kodumaakonda märgatavalt vähenenud.¹⁰⁵ Seega eelistab Rakvere Teater, et läänenvirumaalased liituksid kohaliku publiku sihtrühmaga ning vaataksid etendusi Rakveres. Soov on õigustatud, sest teatril on majanduslikult kasulikum teha väljasõite sihtkohtadesse, mille etenduspaigad mahutavad rohkem vaatajaid kui Rakvere ümbruse asulate rahvamajad.

¹⁰³ Tegemist polnud siiski suvelavastustega eraldi sihtrühma mõttes, nagu edaspidi selgitan.

¹⁰⁴ Rakvere linn nagu ka kõik järgmises alapeatükis käsitletavat teatrilinnad (Tallinn, Tartu, Viljandi, Pärnu) maapublikut puudutavates tabelites ei kajastu, kuivõrd need kuuluvad teistesse sihtrühmadesse. Küll on aga arvestatud väljasõite Kuressaarde, mis kuulub alates 1998. aastast samuti teatrilinnade hulka, sest antud etenduspaiga peamise kasutaja juriidilise vormi muutus pole kaasa toonud muudatusi Rakvere Teatri poolt Kuressaares antavate külalisedenduste hulgas ega sageduses. Võrus tegutseva poolkutselise linnateatri etendus-tegevuse aktiivsus pole võrreldav nende teatritega, mida käsitletakse teatrilinnade sihtrühmas, ning seetõttu ei mõjuta ta Rakvere Teatri tegevust Võrumaal sarnaselt näiteks Ugala või Endlaga nende maakondades.

¹⁰⁵ Kui aastatel 1985–2000 sõitis Rakvere Teater etendusi andma keskmiselt kümnesse eri Lääne-Virumaa sihtkohta aastas, siis uuel aastatuhandel on see kahanenud kahe sihtkohani aastas ehk siis järgemööda, kuid siiski regulaarselt, külastatakse vaid Haljalat, Laekveret, Tamsalu ja Tapat. Terve perioodi jooksul on etendusi antud lausa 32 Lääne-Virumaa sihtkohas.

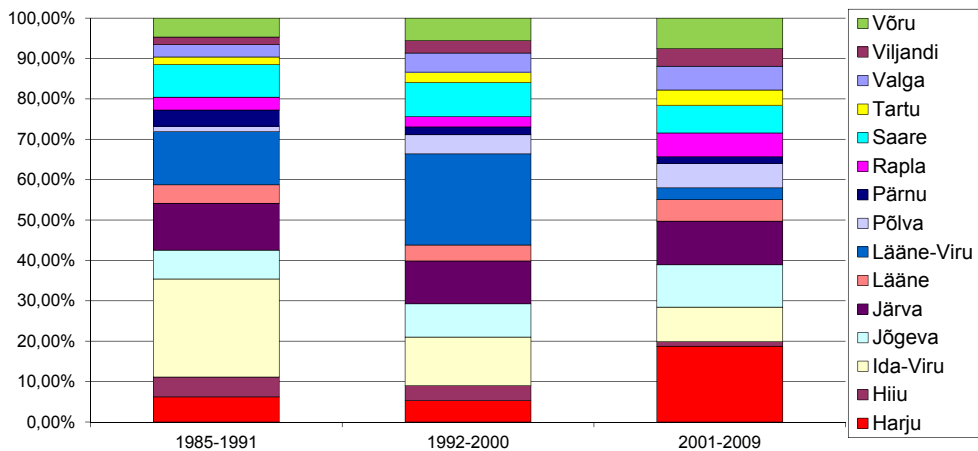
Otsides sihtkohti, mida Rakvere Teater on külastanud regulaarselt terve uuri-tava perioodi jooksul, hakkavadki eelkõige silma maakonnakeskused, mis pole teatrilinnad. Neist enamikku külastab Rakvere Teater kuni kolm korda aastas. Siia kuuluvad Jõhvi, Jõgeva, Haapsalu, Põlva ja Rapla. Kärdlas käiakse tavali-selt korra aasta jooksul. Ülejäänud keskustes ehk Paides, Kuressaares, Valgas ja Võrus juba enam kui kolm korda aastas, kuivõrd neis linnades on elanike arv suurem. Kokku antakse maakonnakeskustes veidi üle veerandi kõigist maapiir-konna etendustest. Lisaks keskustele on pea igas maakonnas veel paar siht-kohta, mida eri regulaarsusega külastatakse.¹⁰⁶ Tuleb siiski nentida, et vaeslapse rolli kipuvad jääma need maakonnad, mille keskusteks on teatrilinnad: Pärnu, Tartu ja Viljandi. Nagu ka järgnev Joonis 9 näitab, antakse just eelnimetatuis protsentuaalselt kõige vähem maapiirkonna väljasõiduetendustest (pea igas teatrilinnaga maakonnas jääb see alla 4%). Lisaks sellele, et eeldatavasti käib arvestatav hulk antud maakondade publikust Rakvere külalisetendusi vaatamas teatrilinnades, on neile piirkondadele iseloomulik korralike etenduspaikade vähesus või siis lausa puudumine. Pärnu maakonnas on Rakvere Teater uuel aastatuhandel andnud etendusi vaid Vändras (seda küll regulaarselt), kuid ei Tartu ega Viljandi maakonnal pole sama regulaarsusega külastatavat sihtkohta vastu panna. Igal juhul võib eelnevast järeldada, et järgmisena kõne alla tulevat sihtrühma ja -kohti ehk teatrilinnu iseloomustab muuhulgas suhteline mono-poolsus etenduspaigana oma maakonnas. Ülejäänud maakondade keskused üldiselt nii monopoolses seisus ei ole, võimaldades teatril anda regulaarselt etendusi veel vähemalt ühes sihtkohas samas maakonnas.¹⁰⁷

Kui teatrilinnadega maakondade osakaal väljasõitude koguarvus on terve vaadeldava perioodi vältel olnud üsna stabiilselt väike, siis teiste piirkondade puhul on tulnud ette märgatavaid muutusi. Tegelikult võibki uuritava aja-vahemiku jagada kolmeks: nõukogude aeg (1985–1991), väljasõidusihtkohtade korrigeerimise aeg (1992–2000) ja stabiliseerumise aeg (alates 2001. aastast). Neist esimest iseloomustab ülejäänud perioodidest suurem eri sihtkohtade ja etenduspaikade arv, samuti anti nõukogude ajal kõige enam külalisetendusi Ida-Virumaal (24%), mille külastamine on tänaseks vähenenud 8%-le. Välja-sõiduetenduste arvult teine maakond oli aastatel 1985–1991 Lääne-Viru ning teisel, majandusliku ebaluse perioodil kasvas selles piirkonnas antavate eten-duste osakaal lausa 23%-ni, kukkudes samas viimasel perioodil 3%-ni. See lubab järeldada, et enamik läänevirumaalastest teatrihuvilisi ongi tänaseks

¹⁰⁶ Keskmiselt sõidab Rakvere Teater vähemalt kahel korral aastal Arukülla (Harju mk) ning Põltsamaale (Jõgeva mk). Ülejäänud püsihtkohad, mida külastatakse üle aasta või kord aastas, on: Keila, Kuusalu (Harju mk), Iisaku (Ida-Viru mk), Palamuse (Jõgeva mk), Järva-Jaani, Koeru, Türi (Järva mk), Lihula (Lääne mk), Haljala, Laekvere, Tamsalu, Tapa (Lääne-Viru mk), Räpina (Põlva mk), Vändra (Pärnu mk), ja Otepää (Valga mk).

¹⁰⁷ Erandiks on väike Hiiu maakond, kus alates 2000. aastast on antud etendusi ainult Kärdlas. Varem mängis Rakvere Teater regulaarselt ka Käinas, kuid ilmselt sovhoosi sulge-mise järel ning regionaalpoliitilise sotsiaal-majandusliku võrgustiku maakonnakeskustesse koondamise tulemusena kaotas see sihtkoht külalisetendusteks vajalikud ressursid nii potentsiaalse publiku kui etenduspaiga ülalpidamiskulude osas.

liitunud kohaliku publiku sihtrühmaga. Aastaid 1991–2000 iseloomustavad ka suured muutused sihtkohtades, kuivõrd just sel perioodil katkes Rakvere Teatri koostöö enam kui 20 etenduspaigaga. Osalt oli see tingitud väljasõiduetenduste kogumahu vähenemisest, kuid samas ka etenduspaikade tehnilisest seisukorrast: taasiseseisvumise järel sai enamiku endiste sovhooside ja kolhooside omanikuks riik või kohalik omavalitsus, kellel aga puudusid ressursid nende kui etenduspaikade arendamiseks turumajanduse tingimustes. Uuel aastatuhandel on nii mõnestki neist etenduspaikadest saanud (taas) teatri püsisihtkoht (nt Väandra, Palamuse, Iisaku).



Joonis 9. Rakvere Teatri maapiirkondade etenduste jaotumine maakonniti kolmel perioodil: 1985–1991, 1992–2000 ja 2001–2009 (autori arvutused Rakvere Teatri arhiivmaterjalide põhjal, vt Lisa 5).

See, et püsisihtkohtade nimistu pole kunagi lõplik, muutudes pidevalt seoses eri etenduspaikade tehniliste võimaluste halvenemise või paranemisega või sihtkoha sotsiaal-majandusliku olukorra teisenemise tõttu, on loomulik areng.¹⁰⁸ Taastatud vabariigi ajal on sihtkohti ka lisandunud¹⁰⁹, mis näitab, et teater teeb pidevalt tööd uute võimalike etenduspaikade leidmiseks, olles kohalike omavalitsustega kontaktis. Siin on oluline roll kohalikel kultuuritöötajatel, kes teatrit vastvalminud või renoveeritud etenduspaikadest teavitavad.¹¹⁰ Alates

¹⁰⁸ Nii oli 1980. aastatel üks enimmajandatavaid sihtkohti Narva-Jõesuu sanatooriumi klubi, kus aastatel 1985–1992 anti keskmiselt 14 etendust aastas, kuid pärast riigikorra muutumist ning populaarse puhkekeskuse sulgemist ei olnud Rakvere Teatril sinna enam asja. Sama saatus tabas taasiseseisvumise järel ka tehaselinnu Kehrat (siin oli peamiseks etenduspaigaks tselluloosi- ja paberitehase klubi) ja Aserit ning 1999. aastal ka Kiviõli.

¹⁰⁹ Saue, Avinurme, Mäetaguse, Oisu, Järvakandi, Rannu, Karksi, Suure-Jaani, Vastemõisa.

¹¹⁰ Samas pole harvad juhud, kus mõne etenduspaiga külastamises on enam kui kümne aasta pikkune paus, mis tingitud ilmselt just sellest, et teatri vajadused on kasvanud suuremaks, kui etenduspaiga tehnilised tingimused võimaldavad.

1996. aastast ehk pärast noore juhtkonna – teatridirektor Indrek Saare ja peanäitejuht Üllar Saaremäe – tööleasumist on Rakvere Teater andnud külalis-etendusi keskmiselt 33-s maapiirkonna sihtkohas. Kui ajavahemikul 1985–2000 kadus sellest nimekirjast keskmiselt kolm kohta aastas, siis uuel aastatuhandel on koostöö katkenud vaid mõne üksikuga. See näitab, et teater on teinud endale selgeks minimaalsed tehnilised vajadused, mida ta igalt etenduspaigalt ootab. Seetõttu viitangi eelnimetatud teisele perioodile (1991–2000) kui korrektiivide tegemise ajale Rakvere Teatri sihtkohtade osas, sest alates 2001. aastast on koostöö lõpetamine seniste etenduspaikadega pigem erandiks. Sama võib mõõnustega öelda ka uute sihtkohtade lisandumise kohta.¹¹¹

Viimast perioodi alates 2001. aastast iseloomustab ka väljasõitude arvu ühtlustumine eri maakondadesse: pisut enam kui 10% etendustest antakse nii Järva kui Jõgeva maakonnas ning pidevalt kasvab Harjumaal antavate etenduste osakaal, mis on tõusnud juba 18%-ni ning mis ilmselt on võimalik tänu sellele, et paljud Tallinnas töötavad inimesed on loonud endale kodud pealinna ümbrusesse, nautides samaaegselt nii suurlinna elatustaset kui maakoha vaikust. Rakvere Teater on regulaarselt mänginud Arukülas, Keilas, Kuusalus, Sael – kõik asuvad vähem kui 50 kilomeetri raadiuses Tallinnast. Nii Harju, Järva kui Jõgeva maakondi iseloomustab mitme pidevalt külastatava etenduspaiga olemasolu (enim on neid just Järvamaal). Jooniselt 9 nähtub seegi, et oluliselt vähenevad väljasõiduetendused Lääne- ja Ida-Virumaale, kuigi viimases antakse endiselt üle 8% külalisetendustest. Sellest mõnevõrra vähem käiakse Saare ja Võru maakondades. Teatrilinnadega maakondade osas on viimasel paaril aastal märgatav väike tõus Tartu ja Viljandi maakonnas, kuigi 5%-ni ei küündi ühegi osakaal. Ülejäänud maakondade osatähtsused kasvavad eelnevate arvel väga ühtlaselt (mitte üle paari protsendi), mis lubab väita, et tänaseks on Rakvere Teater leidnud stabiilsuse oma maapiirkonna sihtkohtades, külastades pigem regulaarselt samu etenduspaiku, kui püüdes jõuda võimalikult paljudesse kohtadesse. Kui esimese sihtrühma ehk Rakvere kohaliku publiku peamiseks iseloomustajaks oli potentsiaalse publikuarvu piiratus, siis maapublikut piiravad eelkõige potentsiaalsete etenduspaikade tehnilised võimalused. Kuigi möödas on ajad, mil mängiti küünlavalgel jääkülma ruumides, nagu on eravestlustes meenutanud vanemad näitlejad, palutakse siiani igal kunstnikul, kes hakkab Rakvere Teatris lavakujundust tegema, kinni pidada reeglist, et lava suurus ei tohiks ületada mõõtmeid 6m x 6m x 6m.¹¹² Suuremad lavakujundused eeldavad

¹¹¹ Peale pikemat pausi on alates 2007. aastast taas märgatav uute paikade katsetamine eelkõige Harjumaal (Muuga, Rae, Saku, Veskitammi). Kas neist kasvavad välja teatri püsi-sihtkohad või mitte, on hetkel võimatu öelda, kuigi eeldatavasti mitte, sest enamikku viimasel paaril aastal lisandunud etenduspaikadest on senini külastatud vaid ühel korral.

¹¹² Rakvere Teatri tehnilise meeskonna staažikate töötajate sõnul on see kirjutamata reegel kehtinud juba vähemalt 1980. aastatest. Tavaline oli seegi, et lavastusele tehti kaks lavakujundust: kunstniku algne nägemus ja väiksem, nn maavariant. Viimasel kümnendil on püüdnud siiski ühe variandi poole, mis mahuks kõikidesse etenduspaikadesse ehk vastaks nimetatud mõõtudele, kuid ei moonda kunstniku nägemust. Sestap julgeb Rakvere Teater 2005. aasta arengukavas nentida: „Pikaajaline praktika on andnud kogemuse lavastuse

juhtkonna otsust loobuda väljasõitudest maapiirkondadesse (teatrilinnades antakse etendusi teatrimajades, mille tehnilised tingimused on vähemalt sama head kui Rakveres), mis tähendab ka loobumist kolmandikust lavastuse potentsiaalsest külastatavusest. Meenutades, et külastajate arv on alati olnud teatrite riikliku toetamise peamiseks aluseks, on arusaadav, et selliseid erandeid kerge südamega ei tehta, kuigi viimastel aastatel on neid enam ette tulnud just seetõttu, et sihtkohtade arvu on piiratud, eelistades maakonnakeskuste saale, mille tehnilised tingimused on üsna lähedal kutselise teatri vajadustele. Uuel aastatuhandel on Rakvere Teater andnud 47% kõigist maapiirkonna väljasõiduetendustest maakonnakeskustes, mis pole teatrilinnad.

Püsisihtkohad tähendavad sedagi, et maapubliku puhul on olulisteks agentideks etenduspaikades ametis olevad kultuuritöötajad, kes otsustavad, milliseid Rakvere Teatri lavastusi tellitakse. Tavaliselt jõutakse väljasõiduetenduse andmise otsuseni teatri müügiosakonna ja kohaliku etenduspaiga töötajate vaheliste läbirääkimiste teel: teatri eesmärgiks on näidata võimalikult paljusid oma lavastustest (mille ringreisi ei piira tehnilised tingimused), kultuuritöötajad eelistavad lavastusi, mis garanteerivad täissaalid, sest ei taha oma hinna- ja ajatundlikku publikut minema peletada.¹¹³ Seega oodatakse eelkõige lavastusi, mis sarnanevad žanri, koosseisu, dramaturgia vms poolest varem just selles piirkonnas kõrge tuntuse määra saavutanud lavastustele. See aastast aastasse toimuv kordamine mõjutab paratamatult Rakvere Teatri kunstilisi valikuid, nõudes teatrisisest kompromissi loomingulise ja administratiivse juhtkonna vahel. Järgnevas loetelus on vähemalt 50 mängukorranne jõudnud lavastused, mille etendustest enamik (väljendatud järnevas loetelus protsendina) on antud just maapiirkondades:

- 76% Charles Laurence „Minu armas paksuke” (1998),
- 71% Ákos Kertész „Lesed” (1998),
- 70% Lydia Koidula „Kosjaviinad” (1989),
- 65% Vladimir Arro „Viis romanssi vanas majas” (1985),
- 65% Ilmar Mõttus „Kaarnakivi ehk Barbie ja kollid” (1992),
- 59% Hans Luik „Poiss põleval laevalael” (1985),
- 55% Jaroslav Hašek „Vahva sõdur Švejek” (1998),
- 55% Genrihh Rjabkin „Öö kupees” (1986),
- 54% Jan de Hartog „Baldahhiinvoodi” (1987),
- 53% Peter Ustinov „Poolel teel puu otsa” (1986).

Sellest nimekirjast suurema osa moodustavad lastelavastused ja komöödiad, mille esietendused jäävad vastavalt detsembrisse (näärdeks või jõuludeks valminud lastelavastused) või juunikuusse (1980. aastatel esietendunud

ettevalmistamisprotsessis arvestada väljasõidutingimustega nii, et kunstiline tase ei lange” (Rakvere Teater 2005).

¹¹³ Taasiseseisvumise järel, mil teatripiletite hinnad hakkasid kujunema turumajanduslikel põhimõtetel, on maaetenduste piletihind olnud keskmiselt kümme krooni madalam kui Rakveres antud etendustel. Teatrilinnades on keskmine pilet ligi viis krooni kallim kui Rakveres.

komöödiad, millega anti etendusi suviti erinevatel vabaõhulavadel ja muul ajal siseruumides). Kolm neist lavastustest kannavad daatumit 1998, mis oli tõesti erakordselt õnnestunud aasta publikut meelitava repertuaari osas, sest lisaks eelnimetatutele esietendus siis ka Rakvere Teatri läbi ajaloo publikumenukaim, ligi 83 000 külastust kogunud Astrid Lindgreni „Pipi Pikksukk”. Seda võib pidada kaks aastat varem Rakveres tööd alustanud noore juhtkonna publiku jõulise tagasimeelitamise tulemuseks: 1996. aastaks oli teatri külastatavus langenud pea 25 000 vaatajani, kuid juba järgmisel aastal oli külastajaid 46 300 ja aasta hiljem 52 884. Kaasa aitasid nii noored lavastajad Ain Prosa ja Peeter Raudsepp kui mõned õnnestunud omaalgatuslikud ettevõtmised – näiteks „Lesed” valmis lavastaja Eili Neuhausi ja trupi initsiatiivil ning võeti repertuaari alles pärast veendumist, et tulemus on sobilik. Uuel aastatuhandel on peamiselt maal etendatavad teosed repertuaarist kadunud ning üha süvenev on tendents, et paljude lavastustega antakse väljasõiduetendusi vaid teatrilinnades. On ilmne, et teater pigem ei lähe vastuolulist kriitikat teeninud lavastusega maale etendusi andma, sest sihtrühmadest mõjutab maapublikut kõige enam see, mida mõne lavastuse kohta meedias räägitakse ja kas üldse räägitakse. Kuna elatustase on maal madalam ning seelsel vaatajal puudub Rakvere Teatriga piirkondliku ühtekuuluvuse tunne, eelistab maapublik garanteeritud elamusega ehk sihtrühma maitse-eelistustele võimalikult täpselt vastavaid lavastusi.

Sarnaselt kohaliku publiku sihtrühmaga on siingi oluline koostöö kohalike ajalehtedega, mis on maapiirkonna potentsiaalsetele vaatajatele sageli esmaseks infokanaliks. Tavaliselt ilmub nädal või paar enne külalisetendust kohalikus lehes Rakvere Teatri töötaja kirjutatud paari tuhande tähemärgi pikkune lavastust tutvustav tekst.¹¹⁴ Nende artiklite stiil on sageli oma potentsiaalset vaatajat otseselt kõnetav (nt Armas järvalaanel!) ning neile on teatri nimi alla kirjutatud (sageli kujul „Rakvere Teatri kirjandustuba”, mis vähendab teksti anonüümsust). Seega on sisuliselt tegemist reklaamtekstiga (artikli avaldamise eest tellib teater tavaliselt ka paar reklaampinda selles väljaandes), mida teater ega ajaleht ei varjagi, kuid need pöördumised mõjuvad teatri siira kutsena oma vaatajale, edastades samal ajal vajalikku informatsiooni (millest lavastus räägib ja kes mängivad). Kuna ühte lavastust mängitakse maakonna eri sihtkohtades eri ajal, ilmub sageli samas lehes mitu artiklit ühe lavastuse kohta. Teksti kordamine oleks viga, sest kohaliku lehe lugeja on väga tähelepanelik ja mäletab varem kirjutatud, oodates samas märki, et ta on teatri jaoks oluline vaataja. Läbi mõeldud, kohaliku eripäraga arvestavad, lugejat alahindamata lihtsas stiilis kirjutatud nn maakonnaartiklid peavadki selliseks märgiks olema. Sel põhjusel on neid Rakvere Teatris tavaliselt kirjutanud kirjandusala juhatajad või dramaturgid ja mitte reklaamijuhid või pressiesindajad.

¹¹⁴ Üldjuhul on artiklid lavastuste peamise reklaamteksti (trükitakse ära lavastust reklaamival lendlehel ning riputatakse üles teatri kodulehele) läbikirjutused, mis on puhastatud pretensioonikana näida võivatest lausungitest ning kus peatatakse põhjalikumalt teose sisul. Artiklite õnnestumiseks on vaja oskust kirjutada need võimalikult mitereklaamtekstideks, mis tähendab, et ei tohi alahinnata lugeja võimet aru saada, et tegemist on vaid lendleheteksti kopeerimisega.

2.2.1.3 Teatrilinnade publik

Teatrilinnades eelkirjeldatud võimalus otsepöörumiseks oma potentsiaalse vaataja poole Rakvere Teatril puudub, sest infokanaleid on märksa rohkem.¹¹⁵ Sestap peab teater sarnaselt sadade teiste üritustepakkujatega lootma, et vaataja leiab vajaliku info üles. Erinevalt kahest eelnevast sihtrühmast, on teatrilinnades eri tüüpi kultuuri kättesaadavus märksa parem. Nii on see olnud läbi terve vaadeldava perioodi, lubades teatrilinnu vaadelda eraldi sihtrühmana ka nõukogude aja lõpul ja mitte vaid vabariigi taastamise järel, mil selle mõiste võttis kasutusele Kultuuriministeerium.¹¹⁶ Kuna Rakveret käsitletakse antud töös eraldi sihtrühmana ning Kuressaare pole sarnaselt teiste teatrilinnadega saavutanud monopoolset etenduspaiga positsiooni oma maakonnas, kuuluvad Rakvere Teatri kolmandasse sihtrühma neli teatrilinna: Tallinn, Tartu, Pärnu ja Viljandi.

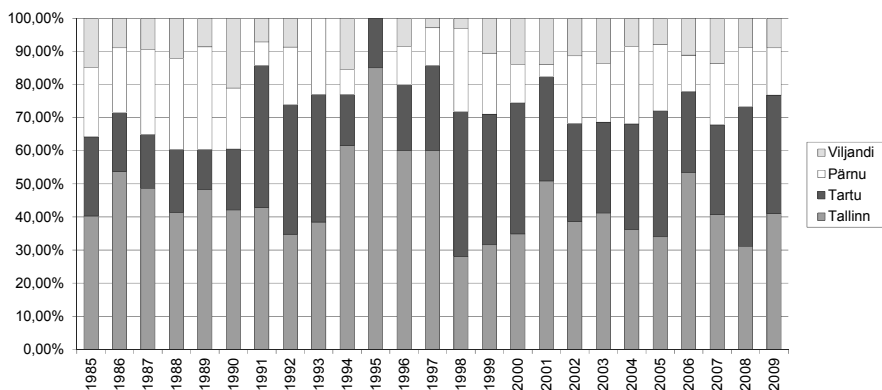
Väiksemates linnades kasutab Rakvere Teater peamiselt üht etenduspaika: Pärnus Endlat ja Viljandis Ugalat. Tartus mängiti 1988. aastani paralleelselt Vanemuise teatris ja kontserdimajas, sealt edasi on etendusi antud peamiselt ühes kolmest Vanemuise saalist (suur maja, väike maja, Sadamateater).¹¹⁷ Tallinnas on etenduspaiku olnud rohkem (20), kuid neistki on tänaseks kasutusse jäänud vaid kutseliste teatrite saalid ning Salme kultuurikeskus. Pea pooled pealinna etendustest antakse Eesti Draamateatris. Kuigi teatrilinnades ei ole probleeme majade tehniliste tingimustega, on siin sarnaselt Rakvere kohaliku vaatajaga potentsiaalse publiku hulk piiratud, sest enamjaolt on teatrite saalid vabad külalisetendusteks vaid esmaspäeviti ning huvi nende kasutamise vastu on teistelgi Eesti teatritel. Seetõttu ongi Rakvere Teater vaadeldaval perioodil andnud keskmiselt 19 etendust aastas Tallinnas, 12 Tartus, 8 Pärnus ja 4 Viljandis. Arvestades, et tavaliselt mängitakse ühel väljasõidul lisaks õhtusele etendusele ka päevane lasteetendus, sooviks Rakvere Teater kindlasti teatrilinnades rohkem esineda, sest siin on võimalik küsida kõrgemat piletihinda, millest tuleb pikemalt juttu edaspidi. Nagu näitab järgnev Joonis 10, on vaadeldaval perioodil olnud ka olulisi nihkeid eri teatrilinnades antavate etenduste osakaalus. Nii oli 1980. aastatel Rakverel ja Endlal tavaks kord aastas nõ majad ära vahetada ehk siis mängida teises teatris nädala jooksul võimalikult

¹¹⁵ 1990. aastate keskel, mil kogu eesti kultuuriajakirjandus oli Rakvere Teatri noore juhtkonna tegemiste suhtes toetavalt meelestatud, ilmusid siiski enne mõnda Tallinna etendust Eesti Päevalehes Toomas Suumani kirjutatud „Kirjad provintsist”, mis olid sisuliselt nagu maakonnaartiklid.

¹¹⁶ Vajadus sihtrühmade eristuse järele tõukus programmist „Teater maale”, mis loodi 2005. aastal teatrikunsti kättesaadavuse tõstmiseks maapiirkondade elanikele. Programm, mis kompenseerib väljasõiduetendustega seotud otsesed kulud ehk transpordi- ja majutuskulud, laieneb kõigile Eesti sihtkohtadele, kus ei asu oma kutselist teatrit. Seega programmi ei kuulu nn teatrilinnad: Tallinn, Tartu, Pärnu, Viljandi, Kuressaare ja Rakvere. Neile ei laiene programm eeldusel, et seal on teatrikunsti kättesaadavus juba piisavalt hea.

¹¹⁷ Kuigi alates 1985. aastast on antud etendusi ka mujal, näiteks Pärnus sanatooriumi „Tervis” klubis ja Vallikäärus, Viljandis noortemajas ning Tartus raudteelaste klubis, „Otto” teatris ja Lutsu tänava teatrimajas, on need olnud ühekordsed või harvad juhtumid.

paljusid oma lavastustest. Taasiseseisvumise järel see traditsioon katkes ning alles päris viimastel aastatel on Rakvere Teatri Pärnus antavate külalisetenduste arv hakanud kunagisele lähenema. Kõige suuremad muutused on toimunud siiski Tallinnas antavate etenduste osas. Vahepeal – aastatel 1995–1997 – mängiti lausa 65% teatrilinnade etendustest Tallinnas. Viimast tingis nii oluline etenduste arvu vähenemine teistes teatrilinnades kui tõsiasi, et osaliselt jääb sellesse perioodi Peeter Jalaka Rakvere-aeg, mil vähenes etenduste andmine kõigile sihtrühmadele. Samuti oli sel perioodil oluliseks etenduspaigaks teine Jalaka juhitud institutsioon ehk Von Krahlite Teater, kus mängiti pea kõiki Rakvere Teatri uuslavastusi, sest sealne publik oli Jalaka teatristiiliga harjunud.



Joonis 10. Rakvere Teatri väljasõiduetenduste osakaal teatrilinnadesse aastatel 1985–2009 (autori arvutused Rakvere Teatri arhiivimaterjalide põhjal, vt Lisa 5).

Reastades lavastused, mille etendustest vähemalt kolmandik ehk märgatavalt enam kui varemmainitud keskmine 20% on antud teatrilinnades, hakkab silma kaks asja. Esiteks on selles nimekirjas mitu lastelavastust ning teiseks puuduvad siit komöödiad¹¹⁸, mis troonisid maapubliku sihtrühma edetabelis. Keskmisest kõrgema teatrilinnades antud etenduste osakaaluga on järgmised lavastused:

- 47% Eno Raud „Naksitrallid” (1995),
- 44% Astrid Lindgren „Pipi Pikksukk” (1998),
- 44% Eduard Uspenski „Krokodill Gena ja Potsataja” (2002),
- 42% Christopher Hampton „Ohtlikud suhted” (1998),
- 42% Astrid Lindgren „Vahtramäe Emil” (2002),
- 41% Aleksis Kivi „Seitse venda” (1994),
- 41% Tennessee Williams „Tramm nimega „Iha”” (1996),
- 40% Aidi Vallik - Sven Heiberg „Kuidas elad? ... Ann?!” (2006),
- 37% Valeri Brjussov „Üks lugu armastusest” (1988),

¹¹⁸ Erandiks on „Täismäng”, mida on mängitud enam-vähem võrdselt nii Rakveres, maal kui teatrilinnades (33%).

- 35% Max Frisch „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” (1997),
- 35% Heljo Mänd - Kaarel Kilvet „Mõmmi ja aabits” (2004),
- 34% August Kitzberg „Libahunt” (1986),
- 34% Urmas Lennuk „Ellumõistetud” (2003),
- 32% Olga Muhhina „Tanja, Tanja” (2000),
- 31% Arthur Laurents „West Side’i lugu” (1986),
- 31% Fr. R. Kreutzwald „Välejalgne kuningatütar” (1990),
- 31% Boguslaw Schaeffer „Kvartett neljale näitlejale” (1999).

Lastelavastuste¹¹⁹ rohkus on ootuspärane, sest tavaliselt püüab teater niigi harva vaba saali maksimaalselt ära kasutada ehk siis anda mitu etendust päevas. Komöödiate osakaal teatrilinnades jääb keskmisele 20% tasemele just seetõttu, et enamik komöödiaetendusi antakse maapiirkondades, kuhu kunstiliselt keerukama materjaliga tihti sõita ei saa. Samuti on nimekirjas mitu noortelavastust („Kuidas elad?... Ann?!” „Ellumõistetud” ning ka „West Side’i lugu”), mille potentsiaalne vaatajaskond on piiratud nii Rakveres kui maapiirkondades.

Selle loetelu põhjal võib väita, et teater teeb teatrilinnade publiku sihtrühma puhul sageli valikuid muudel alustel kui kindla peale väljamüüdnud saalid. Samuti püütakse laiendada nende lavastuste vaatajaskonda, mis maapiirkondades piisavalt tuntuks ei kogu, kuid mille potentsiaalne publik Rakvere kohalikus sihtrühmas on ammendatud. Teisisõnu on need lavastused, mis eeldavad oma vaatajalt mõnevõrra suuremat kultuuripagasit, mis lubab huvi tunda ka oodatust erinevate teoste vastu. Mitmeid neist etendati maal vaid loetud kordadel: „Tanja, Tanjat” kahel ja „Tramm nimega „Iha”” vaid ühe korra. „Ohtlikke suhteid” maal ei mängitudki. Neid kolme lavastust mängiti seetõttu kõiki alla 20 korra, kuigi kriitika on eeltoodud nimekirja lavastustesse suhtunud pigem positiivselt. Enamik neist lavastustest jõudis lavale Indrek Saare ja Üllar Saaremäe esimestel Rakvere-aastatel, mil kriitika suhtumine teatrisse oli lootusrikas ja kaasamõtlev.¹²⁰ Nii kiideti „Tramm nimega „Iha”” tõlgendust, „mida iseloomustab uudne lähenemine ja kaasaegsus” (Käsper 1997), teatri tahet võtta repertuaari Eestis vähelavastatud autoreid nagu Olga Muhhina (vt Kapstas 2000) ja Boguslaw Schaeffer (vt Visnap 1999) ning püüet oma publikut kasvatada. Lavastuse „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” puhul arvati, et „mõni koht on lavastatud juba nagu vana kunst ise”, kuigi „üldiselt ikka veel nii osavalt ära peidetud, et publik neelab alla ega tee teist nägugi” (Kasterpalu 1997). Tsiteeritud arvamus on ilmselt kirja pandud julgustava muigega, kuid mõjub tagantjärele lugedes üleolevana. Rakvere kohaliku publiku eelistuste küsimust puudutatakse ka mitme teise eelnimetatud lavastuse kriitikas, näiteks:

¹¹⁹ Need lastelavastused on „Naksitrallid” (47%), „Pipi Pikksukk” ning „Krokodill Gena ja Potsataja” (mõlemal 44%), „Vahttramäe Emil” (42%), „Mõmmi ja aabits” (35%), „Välejalgne kuningatütar” (31%)

¹²⁰ Teatergi oli sellest teadlik: nii esietendus „Kvartett neljale näitlejale” Eesti Draamateatri väikeses saalis Rakvere Teatri nädala raames, mil pealinlastele pakuti vaadata pea kõiki oma lavastusi, nagu 1980. aastatel oli kombeks teha Pärnus.

„*Rakvere-spetsiifilist* publikumaitset arvestades on Williamsi kunstiväärtuslik melodraama iseenesest hinnatav kui *optimaalne* valik (kui see ei lähe, mis siis veel üldse!?). Peresüzeeline klassika peaks olema ka seriaalide küttes publiku teatriga harjutamise hakatuseks allaneelata, kergestiseeditav pala.” (Kapstas 1997.)

Meelis Kapstase arvamus näitab väga selgelt, kuid võrd erineb sihtrühmiti see, mida tavapäraseks peetakse: Rakvere Teater ise mõistis küll, et alkoholismiga võitleva ülisensuaalse naise hingepiinad mõjuvad nii maa- kui kohalikule publikule liialt raskemeelse teemana, et neid teatrisse meelitada. Ehk just lavalise kõrge seksuaalse pingestatuse tõttu on teatrilinnade edetabelis ka „Üks lugu armastusest”, mida kriitik iseloomustas sõnadega „sümboliterikas, avalikult teatraalne ja erootiline” (Sikk 1988). Samas on Kapstasel õigus selles osas, et kunstiliselt nõudlikuma ja harjumuspärasest erineva teatri vastuvõtmisel jääb Rakvere publik (kriitik pidas ilmselt silmas nii kohalikku kui maakohtade vaatajaid) häтта ning vajab samm sammu haaval juhutamist, nagu osundas kohaliku ajalehe kriitik „Seitsme venna” esietenduse järel:

„Peeter Jalakas, kellelt varasemate tööde põhjal võis oodata just kaldumist radikalismi, publiku ärritamisse ja efektide küllusesse, on sedapuhku leidnud kuldse kesktee, lavastades rohkem traditsioonilise teatri vahendeid kasutades kui tavaliselt. Ehk on see tingitud ka publikust, kellele mängitakse – eks ole ju provintsi-publik, s.h. ka Rakvere oma tunduvalt konservatiivsemate tõekestpidamiste ja arusaamadega kui Tallinna teatrihuvilised, kes juba jõudnud uute värskete tuultega harjuda.” (Lainvoo 1994)

Seega toimivad maa- ja teatrilinnade publik omamoodi vastandlike poolustena, ilmutades sageli lavastuste vastu pöördvõrdelist huvi. See, mis teatrilinnades kogub nii täissaalid kui kriitika poolehoiu, jätab maapubliku tihti üksikõikseks ja vastupidi: maapiirkondades majanduslikult edukate lavastuste puhul jääb madalaks nii väljasisene tunnustuse määr kui tundus teatrilinnades. Rakvere kohaliku publiku ootused jäävad üldjuhul nende pooluste vahele. On siiski lavastusi, mis leiavad tasakaalu kõigi sihtrühmade *habitus*’te ja tunnustuse vahel, nagu näiteks Fr. Ehrenbusch „Täismäng” (2003), mille etendused jagunevad järgmiselt: 40% kohalikele vaatajatele, 33% teatrilinnade publikule ning 27% maapublikule. „Täismängust” tuleb pikemalt juttu peatükis 7.2. Ülejäänud lavastuste puhul peab teater endalt pidevalt küsima, mis tingimustel ja mille nimel ta on nõus järele andma tuntuse määras mõne sihtrühma hulgas. Näiteks eeltoodud nimekirjas figureeriva Mikk Mikiveri lavastatud „Libahundi” puhul oli selleks kindlasti soov pakkuda trupile koostöövõimalust hinnatud külalislavastajaga ning tihendada repertuaari kunstinõudlikuma materjaliga. Seda, et maal mängiti lavastust vaid neljal korral, kompenseeris ehk gastroll Moskvasse.

2.2.1.4 Suveteatripublik

Pelgalt kõrge tunnustuse määraga ei ole võimalik oma maja ja alalise trupiga teatril end siiski ära majandada¹²¹, selleks on vaja raha. Riiklike toetuste jaotamise kord on Eestis pidevalt olnud seotud publikuarvuga: nõukogude ajal ja vabariigi algusaastail nn tellitud vaatajate arvuga ning alates 2004. aastast AITAg, mis arvestab samuti külastatavust. Seega oleks teatril majanduslikult kõige parem anda võimalikult vähe etendusi võimalikult suurele vaatajaskonnale, et saavutada riigi poolt eeldatud publikuarv, teenides samas võimalikult suurt piletitulu. Viimane on ühelt poolt vajalik teatri igapäevaseks majandamiseks, kuivõrd riiklik toetus moodustab Rakvere Teatri eelarvest keskmiselt kaks kolmandikku, teisalt väljavälise agentide veenmiseks, et teater pingutab toimetuleku nimel sama palju kui maksumaksjad, kes tasuvad teatri riikliku toetuse. Kui eelmiste sihtrühmade peamised tunnused olid potentsiaalsete vaatajate hulga piiratus (Rakvere kohalik publik), etenduspaikade tehniliste võimaluste piiratus (maapublik) ning kunstiliselt nõudlikumale materjalile avatud *habitus* (teatrilinnade publik), siis Rakvere Teatri viimast sihtrühma iseloomustab peamiselt just majanduslik kapital, st võimalus koguda keskmisest kõrgema piletihinna ning väiksema etenduste arvuga märksa enam vaatajaid ja piletitulu kui teistes sihtrühmades.

Suveteatri publik on eesti teatri jaoks võrdlemisi uus sihtrühm ning suveteater teatrivälja autonoomse osana on Eestis arenenud suuresti konkreetsete lavastuste eeskujul ja seda juba alates Elmo Nüganeni „Kolmest musketärist” (1995, Tallinna Linnateatri Lavaauk), mida üheks suveteatri esimeseks lavastuseks peetaksegi (vt Selge 2009)¹²². Kuigi Rakvere Teater mängis suviti varemgi¹²³, sai suvelavastusest regulaarne sisehooaja pikendus alates hooajast 1996/97, mil Rakvere Vallimäel esietendus Peeter Raudsepa kirjutatud ja

¹²¹ Erandiks võib pidada teatrit NO99, mille külastajate arv vähenes võrreldes oma eelkäijaga märksa enam kui riiklik toetus. Samuti võimaldab nende kõrge tunnustuse määr leida lisafinantseeringuid erinevatest fondidest ja programmide ning arvatavasti ka sponsoritelt.

¹²² Pikemalt käsitleb suveteatri kujunemist ja ajalugu Kadri Rantanen oma magistritöös (vt Rantanen 2010), mistõttu keskendun vaid Rakvere Teatri suvelavastustele.

¹²³ 1980. aastatel oli Rakvere Teatril kombeks anda suvel etendusi Eesti vabaõhulavadel ja kultuurimajades mõne rahvaliku komöödiaga nagu Lydia Koidula „Saaremaa onupoeg” (1983), Molière’i „Scapini kelmused” (1983) või Juhan Kunderi „Kroonu onu” (1987), kuid need lavastused olid repertuaaris ka muul ajal ja suvelavastuse hulka ei kuulu. Vaid ühel suvel mängiti Rakvere linnuse hoovil Robert ja Artur Kopi komöödiat „Kell on vaja stopperit ehk Artur ja Anna” (1990), projektina etendati ka Mihkel Muti „Türgi hobuse muna” (1992), kuid neilgi polnud veel uue sihtrühma loomise jõudu. Suvelavastuse eelkäijate hulka kuuluvad ka Raivo Trassi Tammsaare-ainelised lavastused Vargamäel – „Vanad ja noored” (1978), „Mäetaguse vanad” (1980), „Jumalaga, Vargamäe” (1991) –, mis mängisid selle koha etenduspaigana sisse, aidades nii kaasa Vargamäe kujunemisele suveteatri peamiseks etenduskohaks ning seda mitte ainult Rakvere Teatril. „Inimesed tulid muuseumi ja etendustele ja suureks hämmastuseks kujunesid need nagu palverännakuteks,” on esimesi Vargamäe-suvesid meenutanud lavastustes kaasa teinud Helgi Annast (Sova 2006).

lavastatud „Dracula. Öö valitseja”, mida sarnaselt „Kolme musketäri” mängiti väljaspool kodumaja ning kus pöörati kõrgendatud tähelepanu teatri turustamise uuenduslike viiside leidmisele¹²⁴. Lisaks leitud paikade eelistamisele ning lavastuste erilisele turustamisele iseloomustavad suveteatrit sageli ka uused näitlejakoosseisud ning külalishäälsete või -lavastajate kasutamine. Samuti antakse suveteatris etendusi üldjuhul tsükliliselt ehk siis konkreetne arv piiratud ajaperioodi jooksul, kuid lavastuse majandusliku tasuvuse korral võidakse seda järgmisel suvel korrata. Kõik see võimaldab kujundada suvelavastusest sündmuse, millest lavastus on vaid üks osa. See tähendab, et teater saab küsida kõrgemat piletihinda kui sisehooajal, sest nii lavastusevälised lisaatraksioonid kui külalishäälsetad tõstavad ettevõtmise erakordsust. Samuti on tõenäoline, et harva teatrisse sattuvad inimesed teevad seda pigem suvel, puhkuste ajal, mil pakutav repertuaar on vaatamängulisem. Kuna suvelavastused on Eestis üldjuhul olnud majanduslikult edukad, on mõistetav ka teatrite soov antud sihtrühmale etendusi anda ning sellega kaasneb paratamatult tihe konkurents, mis omakorda sunnib teatreid leidma veelgi ootamatuid etenduspaiku, nuputama välja veelgi suurejoonelisemaid lisaatraksioone ning võitlema kõige armastatumate näitlejate kaasamise nimel.

Vaadeldes kõiki Rakvere Teatri suvelavastusi eelnimetatud suveteatri omaduste taustal, hakkab esimesena silma suur leitud paikade osakaal. Tõsi, algus oli üsna kompav ning uute etenduspaikade katsetamist alustati Rakveres ja selle ümbruses. Enim on suveteatrit tehtud Rakvere linnuses ja vallimäel¹²⁵, kahel korral on Mati Undi eestvedamisel avastatud Pikka tänavat Rakveres¹²⁶, korra mängitud linna keskväljaku äärses pangahoones, teatritaguses pargis ja Spordikirikus ning ühel korral on viidud teater Rakverest kümnekonna kilomeetri kaugusel asuvasse Rägavere mõisa¹²⁷ ning kaugematest kohtadest on Rakvere Teatri oma etenduspaigaks olnud Vargamäe¹²⁸. Paiku on leitud teisigi, neist seni majanduslikult tasuvaim on olnud Neeruti, kus mängiti Andrus Kivirähki „Kalevipoega” (2003, Ain Prosa). Seda lavastust käis kahel suvel vaatamas üle 12 000 inimese, tuues teatrile üle 1,2 miljoni krooni piletitulu. Rakvere Teatri suvelavastustest on enim vaatajaid ja piletitulu teeninud vaid kaks Tammisaare-tõlgendust: „Kõrboja peremees” kogus 14 500 vaatajat ja üle 1,3 miljoni

¹²⁴ Linnateatri lavastuse kõrvaltootena sündisid kaks veini ja etenduse vaheajal pakuti hernesuppi, „Dracula” ajal koguti publikult doonorverd

¹²⁵ „Kellel on vaja stopperit ehk Artur ja Anna” (1990), „Dracula. Öö valitseja” (1997), Shakespeare’i „MacBeth” (1999)

¹²⁶ „Majahoidja” (2001), „Kaunis vaade” (2004)

¹²⁷ Vastavalt: „Toatüdrukud” (2009), „Vennad Lõvisüdamed” (2009), „Kadunud tsirkus” (2009), „Pidusök” (2004). Tasub ka mainida, et Rakvere Teater on siin kord varemgi mänginud, kuigi tegemist polnud suvelavastusega. 24. oktoobril 1985. aastal esietendus mõisas Henrik Visnapuu – Hendrik Lindepuu „Süda kaheks” (lavastaja Imbi Herm).

¹²⁸ Lisaks varem mainitud Raivo Trassi lavastustele on Vargamäel esietendunud veel „Kõrboja peremees” (2001) ja „Vargamäe kuningriik” (2006).

krooni piletitulu ning „Vargamäe kuningriik” tõi Rakvere Teatri kontole¹²⁹ 14 380 vaatajat ja üle 2,3 miljoni piletitulu.

Etenduspaiga osas erandlikem ettevõtmine on senini olnud Anne Tärnu lavastus „Põdernaine” (2002), mis meelitas Araste sohu üle 2500 vaataja. „Põdernaine”, mille etendused algasid päikesetõusul rabamatkaga, on hea näide, et sageli võibki mängupaik ise lisaatraksioon olla¹³⁰, kuigi harvad pole ka korrad, kus vaatajaile pakutakse enne etendust ja vaheajal temaatilist tegevust. Meelis Kapstas meenutab „Kalevipoja” etendust: „Enne mäe otsa tammede alla ehitatud pöördlavani (!) tõusmist tuleb läbida pooltunnine „rahvusretk”. Julged eesti mehed saavad pruutide silma all mõõtu võtta puulõhkumises ja saarepiiga musi eest heinakuhja hüpata.” (Kapstas 2003.) „Dracula. Öö valitseja” etenduste ajal koguti aga publikult „kaheksa ämbritäit verd” (Sikk 1997) – seda küll õnneks doonorluse eesmärgil oma ala spetsialistide poolt. Kuigi uuel aastatuhandel on suur osa teatreid lisaatraksioonide pakkumisest loobunud, näitasid Rakvere Teatri lavastuse „Vennad Lõvisüdamed” juures tegutsenud keskaegsed töötoad, et see lisapingutus teenib end tagasi nii vaatajate elevuse kui publikunumbrite kaudu (14 etendust kogusid 5765 vaatajat).

Samuti iseloomustavad Rakvere suvelavastusi uued loomingulised kooslused. Kõige pikaajalisem on olnud koostöö lavastaja Hendrik Toompere jr-ga: 2010. aasta juunis esietendus Rakvere Teatris juba tema neljas suvelavastus, Shakespeare'i „Torm”. Senine koostöö on olnud eriti edukas nii lavastajale kui teatrile just väljasisese tunnustuse saavutamisel: Toompere jr on olnud lavastaja aastapremia nominent nii „Pidusöögi” (2004) kui „Toatüdrukute” (2009) eest, lisaks oli nomineeritud ka „Pidusöögi” trupp; „Toatüdrukute” eest pärjati Ülle Lichtfeldt¹³¹ aasta parimaks naisnäitlejaks ja Ervin Õnapuu parimaks kunstnikuks. Nagu ka siinkirjutaja „Toatüdruid” arvustades nentis (vt Karulin 2009a), on Toompere jr ja Rakvere Teatri koostöö õnnestumisprotsent märkimisväärne ning need lavastused tõestavad taas, et külalislavastaja suudab teinekord leida trupist ühtsust ning näitlejaist sära, milleni juba tuttavate lavastajatega sageli ei jõuta. Viimane kehtib ka kolme Mati Undi Rakveres tehtud lavastuse kohta. Eriti sai kriitikult kiita „Majahoidja” näitlejate „tundlik koosmäng” (Epner 2009: 21), Üllar Saaremäe osatäitmist Vaino Vahingu „Suvekoolis” (2004) nimetati „artistlikuks saavutusrolliks” (Purje 2004). Sven Karja võtab „Kaunist vaadet” arvustades Undi mõju näitlejaile kokku järgmiselt:

„Ilmselt mängib siin kaasa asjaolu, et kõigile neist on see olnud esimeseks kokupuuteks Undiga. Tema teatri näitlejatöödele ikka tunnuslik lahenduskäik: spontaanne mängulisus ja „vabad valentsid” pluss kõige rangem distsiplineeritus, töötab seegi kord laitmatult. Mistõttu vaatad mõndagi Rakvere näitlejat nagu esimest korda.” (Karja 2004.)

¹²⁹ Rakvere Teater ja Endla jagasid „Vargamäe kuningriigi” puhul nii küllastajate arvu kui teenitud piletitulu vastavalt tehtud kulutustele, mille järgi Rakvere Teatri osaks oli 63%.

¹³⁰ Lisaks on Rakvere Teater mänginud Altja kõrtsis, R. Sagritsa talumuuseumis Karepal ning Padise kloostri.

¹³¹ Ülle Lichtfeldt sai preemia kahe rolli eest, lisaks „Toatüdrukute” Katerina Izmailova kehastamise eest lavastuses „Mtsenski maakonna leedi Macbeth” (2009, lavastaja Eili Neuhaus).

Külalishäitlejaidki on Rakvere Teater suviti regulaarselt kasutanud juba alates 1999. aastast, mil Ain Prosa lavastuses mängis leedi Macbeth'i Anu Lamp külalisen Tallinna Linnateatrist, „Kalevipojas” olid peaosades Anti Reinthal ja Andrus Vaarik, „Suvekoolis” tegid kaasa Kais Adlas ja Tõnu Tepandi, lavastuses „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud” (2005, lavastaja Hendrik Toompere jr) kehastas üht nimiosalist Marko Matvere. Tunnustuse osas edukaim on koostöö Rakvere Teatriga olnud Mait Malmstenile, kes pälvis Katku Villu osatäitmise eest lavastuses „Kõrboja peremees” meeshäitleja aastapremia. Häitlejaampluaasid avardav oli ka Jaanus Rohumaa lavastajakäe all ning koostöös Endla trupiga valminud „Vargamäe kuningriik”, mis tõi aastapremia nominatsioonid nii lavastajale kui Tiina (Karin Tammaru, Endla) ja Eedi (Velvo Väli, Rakvere Teater) osatäitjatele. Tavaliselt mainitakse külalishäitleja kasutamise fakti ka lavastuste kriitikas.

Eelnev näitab selgelt, et suvelavastused võimaldavad oma „meelelahutuskesksele nišile” vaatamata sageli teatril pälvida väljasisest tunnustust – tihedast konkurentsist tingitud vajadus leida uudseid koosseise loob baasi õnnestunud häitleja- ja lavastajatöödeks, mis omakorda suurendavad lavastuste erakordsust ning võimaldavad seda keskmisest kõrgema pileti hinnaga müüa. Rakvere Teatri näitel võib väita, et just suveteatri puhul on tõenäosus saavutada korraga nii tuntuse kui tunnustuse kõrge määr väga suur. Lisaks toob see kaasa teiste sihtrühmadega võrreldes suurema majandusliku tasuvuse, nagu järgnev alapeatükk näitab.

2.2.2 Sihtrühmades antavate etenduste majandusliku tasuvuse võrdlus

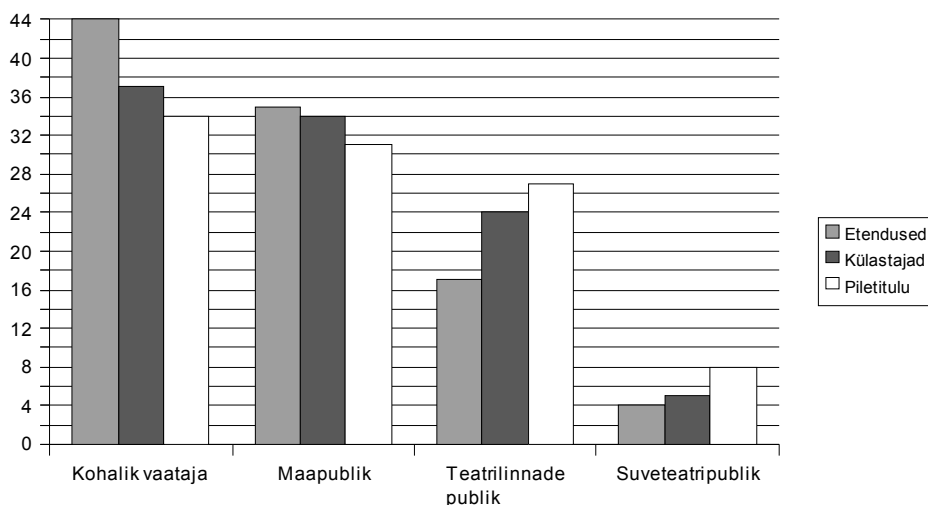
Eelnevalt kirjeldasin nelja Rakvere Teatri sihtrühma, mida iseloomustasid erinevad teatritele seatavad piirangud ja pakutavad võimalused, mis on võrdlvalt ära toodud järgmises tabelis:

Tabel 1. Rakvere Teatri nelja sihtrühma võrdlus.

	Kohalik publik	Maapublik	Teatrilinnade publik	Suveteatri-publik
Etenduspaikade tehniliste piirangute määr	Madal	Kõrge	Madal	Keskmine
Etenduspaikade kasutamise ajalise piirangu määr	Madal	Madal	Kõrge	Kõrge
Maakonnakeskuse etenduspaiga monopoolsus	Kõrge	Keskmine	Kõrge	Madal
Lavastusväliste lisaatraktsioonide ootus	Keskmine	Madal	Madal	Kõrge
Piletiostuotsuse sõltuvus retseptioonist	Kõrge	Kõrge	Keskmine	Keskmine

	Kohalik publik	Maapublik	Teatrilinnade publik	Suveteatri-publik
Otsepöördumise võimalus	Kõrge	Kõrge	Madal	Keskmine
Lojaalsus Rakvere Teatrile	Kõrge	Keskmine	Madal	Keskmine
Kunstiliste ebaõnnestumiste andestamise tahe	Kõrge	Madal	Keskmine	Keskmine
Avatus maitse-eelistustest erinevate lavastuste suhtes	Keskmine	Madal	Kõrge	Keskmine
Võimalus koguda tunnustust	Keskmine	Madal	Kõrge	Kõrge

Kõik Tabelis 1 nimetatud omadused mõjutavad sihtrühmadele antavate etenduste majanduslikku tasuvust ehk seda, kui palju õnnestub teatril ühe etendusega koguda külastajaid ja teenida piletitulu. Etenduste, külastajate arvu ja piletitulu protsentuaalset jaotumist sihtrühmade ja aastate kaupa kajastab Lisa 6. Kõigi kolme näitaja puhul on ilmne maapubliku osatähtsuse pidev vähenemine ülejäänud sihtrühmade arvel. Kui maasetenduste suurt osakaalu 1980. aastate teisel poolel mõjutas peamiselt nõukogude võim oma kunsti massidesse viimise poliitikaga, siis 1990. aastate keskpaiga kohaliku publiku külastatavuse ja teatrilinnades antud etenduste eest saadud piletitulu järsk kasv on pigem tingitud uue kunstilise juhi Peeter Jalaka muudatustest repertuaaripoliitikas. Järgneval Joonisel 11 on ära toodu terve uuritava perioodi üldistus kolme näitaja lõikes.



Joonis 11. Rakvere Teatri etenduste, külastajate arvu ja piletitulu jagunemine nelja sihtrühma vahel aastatel 1985–2009 (autori arvutused Rakvere Teatri arhiivimaterjalide põhjal).

Jooniselt 11 on näha, et vaid kahes – teatrilinnade ja suveteatripubliku – sihtrühmas on etenduste andmine on Rakvere Teatrile majanduslikult kasulik, kogudes protsentuaalselt vähemalt sama palju või enam külastajaid ja piletitulu kui on etenduste osakaal etenduste koguarvust. Kui vaadelda eraldi perioodi alates 1997. aastast, mil Rakvere Teatri sihtrühmad täienesid suveteatripublikuga, on viimase tasuvus veelgi suurem, kogudes 8% etendustega 9% külastajatest ning teenides 16% piletitulust. Ülejäänud kahe sihtrühma – kohaliku ja maapubliku – teenindamisel peab Rakvere Teater alati andma enam etendusi, et saavutada sama külastajate arvu ja piletitulu, kui teatrilinnades või suvel mängides. Ühe etenduse keskmine külastatavus on vaadeldaval perioodil sihtrühmiti järgmine:

Kohalik publik	191
Maapublik	206
Teatrilinnade publik	349
Suveteatripublik	337

Eeldades, et Rakvere Teatri peamiseks sihtrühmaks peaks olema kodulinna-publik, ja võttes arvutusaluselt just kohalike vaatajate sihtrühma, saame välja arvutada esimese osa etenduse majandusliku tasuvuse koefitsendist (vt ka Karulin 2009). Kohaliku publiku koefitsendiks on 1, millest tulenevad ülejäänud sihtrühmade omad¹³²: maapublikul 1,1; teatrilinnade publikul 1,8 ning suveteatripublikul 1,8. Arvestades, et riikliku toetuse eraldamise peamiseks aluseks on Eestis publikuarv, on ilmne Rakvere Teatri soov kasutada võimalikult maksimaalselt ära suveteatri ja teatrilinnade publikut. Sama võiks väita ka maapubliku kohta, kuid lisaks külastajate arvule on iga etenduse puhul oluline teenitav piletitulu, mida küll riik otseselt enda toetatavatelt teatritelt ei nõua (ei ole ühtki dokumenti, mis sätestaks, kui suur peab olema teatri omatulu), kuid mis näitab teatri juhtkonna majanduslikku võimekust nii toetuste eraldajatele kui avalikkusele.

Nõukogude ajal olid teatrite piletihinnad jäigalt fikseeritud ning sihtrühmiti oluliselt erineva ei saanud, sest teatril oli õigus hinda tõsta kuni neljandiku võrra vaid uuslavastuste ja peaosaliste dublantide esietendustel, samuti külalis-etendustel (Viller 2004: 33). 1987. aasta teatrieksperiment andis teatritele küll veidi vabamad käed. Rakvere Teatrile tähendas see, et kui seni oli keskmine piletihind ühe rubla ringis, siis nüüd tõusis see kahe rublani. Sel põhjusel võtan etenduste majandusliku tasuvuse koefitsendi teise poole¹³³ arvutamisel arvesse perioodi alates 1992. aastast ehk rahareformist. Suveteatripubliku puhul algab arvestusperiood aastaga 1997 – arvestades Eesti krooni inflatsiooni, on viis

¹³² Sihtrühma x etenduse keskmine täituvus : kohaliku vaataja sihtrühma etenduse keskmine täituvus = sihtrühma x majandusliku tasuvuse koefitsendi esimene pool.

¹³³ Tunnistan, et kahe näitaja – keskmise külastatavuse ja keskmise piletihinna – võrdne arvestamine etenduse majandusliku tasuvuse koefitsendi arvutamisel on hinnanguline, kuivõrd puuduvad dokumendid, mis viitaks, kui suures osas arvestab riik teatrite toetust määrates omatuluga.

aastat lühemal ajajärgul teatud mõju ka keskmisele pileti hinnale. Sihtrühmiti on Rakvere Teatri keskmised pileti hinnad (Eesti kroonides) vaadeldaval perioodil järgmised:

Kohalik publik	48
Maapublik	39
Teatrilinnade publik	56
Suveteatri publik	118

Järgides sarnast arvutuskäiku nagu keskmise külastatavusegi puhul, on etenduse majandusliku tasuvuse koefitsendi teine osa ehk keskmise pileti hinna koefitsient sihtrühmiti järgmine: kohalik publik 1; maapublik 0,8; teatrilinnade publik 1,2 ning suveteatri publik 2,5. Võtame etenduse majandusliku tasuvuse arvutamise aluseks järgmise valemi. Keskmise külastatavuse koefitsient + keskmise pileti hinna koefitsient : 2. Rakvere Teatri ühe etenduse majandusliku tasuvuse koefitsendid sihtrühmiti on niisiis järgmised: kohalik publik 1, maapublik peaaegu 1, teatrilinnade publik 1,5 ning suveteatri publik 2,2. Seega toob üks etendus maapubliku sihtrühmas Rakvere Teatrile küll veidi enam külastajaid kui kodus, kuid teenib vähem piletitulu. Siia tuleb juurde arvestada ka väljasõitudega kaasnevad lisakulud ning piirangud teatri tööplaanis, millest esimesi on võimalik läbi Kultuuriministeeriumi programmi „Teater maale” siiski kompenseerida. Igal juhul peaks Rakvere Teater majanduslikku tasuvust arvesse võttes väljasõitude sihtkohtadena alati eelistama teatrilinnu ning suvelavastusest loobumine eeldaks kaalutletud otsust külastajate arvust ja omatulus järele anda.

Väiksema tasuvusega on just etendused nendele kahele sihtrühmale – kohalikele ja maapublikule –, millele kriitikagi on viidanud kui Rakvere omapublikule (Kapstas 1997), kuid vaid neile mängides ei suudaks Rakvere Teater end kuidagi ära majandada. See tõstatab küsimuse, kuivõrd peaks teatri loominguline juhtkond repertuaari koostamisel arvestama just kohalike ja maapiirkonna vaatajate eeldatavate maitse-eelistustega. Ma ei taha siinkohal väita, et materjalide valimine vaid teatrilinnade ja suveteatri publikut arvestades oleks mingil moel õigem, sest teatri kuvandit mõjutavad tugevalt nii asumine Rakveres, väikseimas kutselise teatriga linnas, kui ka Eestis pea ainsa ringreisiteatri staatus. Ka need omadused on väljasisese tunnustuse saavutamiseks hädavajalikud, eristades Rakvere Teatrit teistest. Küll aga väidan, et Rakvere Teater ei ole järjepidevalt tegelenud maapubliku maitse-eelistuste laiendamisega ning seetõttu ongi eri sihtrühmades enim etendatud lavastused niivõrd erinevad. Sel viisil on aga raske saavutada seda, mida Toomas Suuman oma näidendis Jakob Liival pajatada laseb: „Üks Tallinna mees küsinud: On ju äike tulekul, et Virust kostab ikka kõmm! Ja kõmm! Ei, Rakveres tehakse kultuuri, vastanud teine!” (Suuman 1996: 52). Kuidas Rakvere Teater on eri kunstiliste juhtide ajal püüdnud end „pealinna meeste” kuuldavaks teha, on järgmiste peatükkide teema. Kaduviku aja kirjeldamine – alaku!

KOLMAS OSA:

Rakvere Teatri repertuaar aastatel 1985–2009

Antud töö teises osas näidati, kuidas Rakvere Teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõtte teatrivaljal mõjutavad ühelt poolt riigi väärtuste süsteem, mis avaldub eelkõige seadusandluses ja muudes formaalsetes ja mitteformaalsetes teatripoliitilistes otsustes, ning teisalt teatri olemasoleva ja eeldatava publiku maitse-eelistused, mille kohta saab järeldusi teha Rakvere Teatri lavastuste külastusstatistika põhjal. Järgnev, kolmas osa käsitleb kompromisse, mida Rakvere Teater on pidanud aastatel 1985–2009 tegema, et saavutada teatri kui institutsionaalse agendi kunstiliste väärtuste süsteemile võimalikult lähedasi positsioonivõtte teatrivaljal. Meenutame, et iga institutsionaalne agent peab pidevalt tegema kaht tüüpi kompromisse: ühelt poolt teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ning olemasoleva ja eeldatava publiku maitse-eelistuste vahel ning teisalt teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel (vt Joonis 3 lk 34). Samuti on varasemalt osundatud, et Eesti teatrivaljal mõjutavad ühe teatri kui institutsionaalse agendi kunstilist väärtuste süsteemi kõige enam teatrite kunstilised juhid (vt lk 30). Seetõttu on järgnev töö kolmas osa periodiseeritud Rakvere Teatri kunstiliste juhtide Rakveres töötamise aegade järgi. Kuigi antud töö keskendub Rakvere Teatri repertuaarile aastatel 1985–2009, antakse kolmanda osa sissejuhatusena ka lühiülevaade Rakvere Teatri ajaloost aastatel 1940–1985, et iga vaadeldava perioodi kunstilise juhi valikud ning Rakvere Teatri publiku maitse-eelistuste kujunemine oleksid paremini mõistetavad pikemas ajaloolises kontekstis. Seejärel analüüsitakse juba iga vaadeldava perioodi Rakvere Teatri kunstilise juhi repertuaaripoliitikat ning perioodil esietendunud lavastuste retseptiooni, et näidata, kuidas Rakvere Teater kui institutsionaalne agent on alati püüelnud positsioonivõttude poole, kus on saavutatud parimad võimalikud kompromissid ühelt poolt teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning teisalt teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel ehk kus Rakvere Teater suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tunde väljasiseseks tunnustuseks. Antud töös nimetatakse selliseid positsioonivõtte täismängudeks (vt lk 36) ning nende otsimisel kasutatakse aktori-võrgustiku teooria poolt eelistatud meetodit – kirjeldamist.

3.1 Ülevaade Rakvere Teatri ajaloost enne vaadeldavat perioodi ehk Rakvere Teater aastatel 1940–1985: publiku ja kunstilise juhi otsinguil

Nagu teistelgi eesti kutselistel teatritel, on Rakvere Teatrigi eelkäijaks harrastuslik teatritrupp. Rakvere Näitlejate Ring loodi 1921. aastal, seega jõuti oma laulu- ja mänguseltsini mõnevõrra hiljem kui mujal Eesti linnades.¹³⁴ 18 tegevusaasta jooksul tõi selts lavale 120 näidendit, pidevalt tegeleti enesetäiendamisega, selleks kutsuti lavastama suurnimesid nagu Ants Lauter ja Eduard Türk. (Kirss 2003: 180–181) Kutseliseks saamiseni tuli rakverlastel siiski võrreldes teiste linnade seltsidega käia läbi ajalisel märksa pikem tee ning kui mujal rahva annetuste toel juba teatrimaju püstitati, ei võetud Rakveres seda veel jutukski. 1920. lõpuks oli näiteseltsi ruumiprobleem muutunud siiski niivõrd suureks – kõik linna seltsid ja ringid jagasid vana mõisahoonet¹³⁵ –, et Jakob Liiva, endise Rakvere linnapea ning nüüdse Rakvere Rahvamaja ja Hariduse Seltsi esimehe eestvedamisel jõuti plaanini mõisahoonetele teatrimaja juurde ehitada. Liiv arvas maja ehitamise küsimuse lausa hamletliku dilemma olevat, väites, et kui Rakvere tahab edaspidigi olla, tuleb teatrimaja püstitada, vastasel korral annab Rakvere linn

„enesest haletsemisväärilise kehvuse tunnustuse niihästi kultuuriliselt kui ka majanduslikult ja peab veel kaua [---] sellega leppima, et Rakveret, kui suuremat maakonna linna, õigusega kõige mahajäänumaks linnaks peetakse, isegi alevitega, kihelkondadega ja valdadega võrreldes, kuhu, nende vajadustundes, enamvähem ajakohased seltsimajad on ehitatud, milleta rahvas enam elada ei oska.” (Rakvere Uus Teater)

¹³⁴ Esimene eestikeelne etendus anti Rakvere linnas siiski juba 28. septembril 1882. aastal eesti kooliseltsi „Kalevipoeg” poolt. Esitati seltsi eestvedaja Juhan Kunderi näidendit „Mulgi mõistus ja tartlase tarkus”. Järgnevatel aastatel tegutses kõrvuti laulu- ja pasunakooridega näitering veel mitme muu seltsi juures ning etendusi anti üsna regulaarselt, kuid esimese eraldiseisva ja ainult näitekunsti arendamisele pühendunud seltsini jõuti alles 1921. aastal. (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit)

¹³⁵ Kohta, mida praegu tuntakse Teatrimäena ja kus asub teatrimajagi, peetakse Rakvere vanimaks asustatud alaks, sest sealt on leitud tõestusi inimasustuse kohta, mis on dateeritud 3.–5. sajandisse. 1508. aastal hakati Teatrimäele rajama frantsisklaste kloostrit (selle müüre tähistavad tänase Rakvere Teatri hoovi sillutisel tumedad tellised, hoovi keskel olev muruklomp märgib eeldatavat kiriku sissepääsu). Klooster hävines Vene-Liivi sõjas (1558–61). 1618. aastal läänistati Rakvere linnuse alad von Brederodelitele, kes mõni aeg hiljem ehisid endale mõisa härrastemaja frantsisklaste kloostri varemetele. Põhjasõjas sai Rakvere taas tugevalt kannatada ning tänaseni säilinud mõisa peahoone pärineb 19. sajandi keskpaigast. Mõis vahetas ka korduvalt omanikke, kuni see 1919. aastal Eesti Vabariigi poolt võõrandati. Seejärel ehitati mõisahoonete kahekorruseliseks ning sellest sai Rakvere rahvamaja, mis tegutseb seal siiani. (Rakvere linna koduleheküljel, Eesti mõisad) Just tolleaegse Rakvere linnapea Jakob Liiva pealekäimisel liideti mõisamaad 1920. aastal linnaga, kuigi esialgse plaani järgi pidid need minema ühele Vabandussõjas osalenud ohvitserile. Mõisamaade hulka kuulusid lisaks mõisasüdamele nüüdsel Teatrimäel ka Vallimägi, tammik ja raudteeäärsed alad. (Kirss 2003: 147)

Suuremate linnade seltsidelt eeskuju võttes kuulutati Rakvereski välja annetuste kogumine, korraldati loteriisid ja peoõhtuid, mille tulu teatrimaja fondi läks. Ehitamise esimese sammuna kutsuti ümberkaudseid hobuseomanikke „Kiva kandma!": nimelt ostis selts Kunda-Aru paemurrust paasi, mis rongiga Näpile toimetati ning sealt hobuvankritega edasi ehitusplatsile viia tuli. Oli 27. jaanuar 1929. aastal. (Viiskümmend aastat Rakvere Reatrit) Vaid kuus kuud ja üks päev hiljem pandi paika nurgakivi ning järgmise aasta kevadeks saadi Johann Ostrati projekteeritud maja katuse alla. Siis lõppesid rahad otsa ning ehitamine jäi pea kümneks aastaks seisma, jätkudes alles 1938. aastal nüüd juba linnavalitsuse eestvedamisel.

1930. aastail Rakveret juhtinud Heinrich Aaviksool õnnestus linnale elu sisse puhuda pea kõigis valdkondades: kinnitati linnaarengu generaalplaan, parandati linna heakorda, jõuti esimeste liikluskorraldusteni, ehitati mitmeid uusi hooneid, sh kaks gümnaasiumi, kirik, pangahoone ning teatrimaja. (Kirss 2003: 151–9) Viimane avati 1940. aasta veebruaris ning avalavastuseks oli varem mainitud August Kitzbergi „Tuulte pöörises". Uues teatrisaalis oli kokku 562 kohta (neist 418 parteris ja 144 rõdul)¹³⁶. Linnapea pidi avamisel nentima ebakindlat tulevikku:

„Teatrimaja on saadud, kuid linna võlakoores on tugevasti kasvanud. Seda saab maksta aastaid, samuti selle laenuga seoses olevaid protsente. Ja teatrimaja enese ülevõlvdamise eelarve ei paku sugugi roosilisi väljavaateid. [---] Rõõm ja mure on jällegi kaksikvennad. Seda muret ei vähenda seegi teadmine, et Rakvere on esimene ja ainuke Eesti linn, mille linnaomavalitsus omab teatrimaja." (RRHS näitering)

Sellegipoolest püüdis linn maja omanikuna näiteseltsile igati soodsaid tingimusi luua, andes neile näiteks eelisõiguse saali kasutamiseks pühapäeviti ning lubades teistel teatritel kohaliku näiteringi repertuaaris olevate tekstide lavastusteks saali üürida alles siis, kui omateater – nii hakati Rakvere näitetruppi kutsuma – oli sama tekstiga juba kolm etendust andnud ja siiski mitte kunagi omateatri etendusele eelneval päeval. (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit) Seega sündis Rakvere Teater munitsipaalteatrina ning mitte kunagi hiljem pole linn nii jõuliselt oma teatrile soodsamate tingimuste loomise nimel vaeva näinud (tänapäeval oleks see õiglase konkurentsi tavade vastanegi). Linna tollane käitumine on arusaadav, sest omateatrit oli kaua oodatud ning huvi tema vastu suur, seda enam, et kestmas oli Teine maailmasõda, mis tekitas ebakindlust rakverlasteski. Seetõttu omandasid maja avamiseks kirjutatud sõnavõttud lausa patriootilised mõtmed. Juhan Tõnopa sõnadega: „Eesti rahvuslik kultuur kõigis oma avaldusis olgu selleks sillaks, mis selle maja katuse all ühendab tervikuks – ühises idees: maamehe Virumaalt ja Rakvere elaniku, kaevuri tööstusrajoonist ja kaluri põhjarannikult." (RRHS näitering). Rakvere Teatrist pidi niisiis saama eelkõige oma maakonna inimestele enese kultuurilise harimise koht ning selle saavutamise järgmise sammuna plaaniti

¹³⁶ Täna on Rakvere Teatri suures saalis 429 kohta.

palgata alaline peanäitejuht. Eesti riigi kutselise teatrina uues majas tegutseda aga ei jõutudki, sest sõda tuli peale ning Eesti okupeeriti Nõukogude Liidu poolt. Viimane natsionaliseeris ka Rakvere Teatri, mis taasalustas, nüüd juba ENSV kutselise teatrina, 1940. aasta novembris¹³⁷.

Kõigepealt pakuti kunstilise juhi kohta Juhan Tõnopale, kes sellest loobus. Seejärel korraldati konkurss, mille võitis „Ugala” näitejuht Karl Söödor, kes aga sai parema pakkumise Riigi Ringhäälingus. Järgmisena tehti pakkumine samuti konkursil osalenud Kaarel Irdile, kes koha vastu võttis, kuid tööle ei jõudnudki, sest läks hoopis „Vanemuist” juhtima. Lõpuks palgati põline rakverlane, Eesti Draamastuudio lõpetanud Jullo Talpsepp. (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit) Algus ei olnud kõige libedam ning tegelikult on Rakvere Teater 70-aastase tegevuse jooksul üle elanud kaheksateist kunstilise juhi vahetust¹³⁸, kuid mitte alati pole uus juht toonud kaasa muutusi repertuaaris ja töökorralduses. Teatri esimest perioodi ajavahemikul 1940–48 iseloomustasid küll tihedad kunstiliste juhtide vahetumised (sel perioodil oli teatri loomingulise tüüri juures seitse erinevat inimest¹³⁹), kuid repertuaari koostamisel oli terve perioodi vältel eelistatuim eesti kirjandus, moodustades repertuaarist 55%¹⁴⁰ (vt Lisa 3). Enimlavastatud autoriks oli äsja surnud A. H. Tammsaare (seitse lavastust, neist viis Andres Särevi dramatiseeringud), talle järgnesid Eduard Vilde viie ning August Kitzberg ja August Mälk kolme lavastusega. Kokku esitati sel perioodil neljateist eri eesti autorit. Eesti algupärandite rohkusele sel perioodil viitab ka Karin Kask (Kask 1987: 285–6), kuigi arusaadavatel põhjustel ei käsitle tema kogumik „Eesti nõukogude teater 1940–1965” teatri tegevust Saksa okupatsiooni ajal (1941. aasta septembrist 1944. aasta oktoobrini), mis ei toonud endaga sugugi kaasa teatritegevuse peatumist, mida nõukogude võimu ajal avaldatud kogumik näitama pidi. Tegelikult põhjustas võimuvahetus Rakvere Teatri tegevuses vaid pooleaastase pausi ning 1942. aastal jätkati regulaarset teatritegevust.¹⁴¹ Saksa okupatsiooni ajal esietendus Rakveres 18 uuslavastust,

¹³⁷ Avalavastuseks oli A. H. Tammsaare - Andres Särevi „Põrgupõhja uus Vanapagan” (lav Jullo Talpsepp), mis esietendus 3. novembril 1940. aastal.

¹³⁸ Rakvere Teatrit on kunstiliselt juhtinud kuusteist inimest, kuid nii Jullo Talpsepp (1940 ja 1944–1947) kui Mai Mering (1964–68 ja 1971–77) on teinud seda kahel korral. Söödor ja Ird antud nimekirja kaasatud pole, kuivõrd nad Rakverre tööle ei jõudnudki.

¹³⁹ 1940 ja 1944–47 Jullo Talpsepp, 1941 Aliis Puss-Tamm, 1942–43 Karl Merits, 1947–48 Ermu Verme, 1949–52 Maria Merjanskaja, 1952 Enn Parve, 1953–54 Paul Varandi.

¹⁴⁰ Võib kahelda, kas Jullo Talpsepa 1940. aasta lavastused, Rakvere Teatri avalavastuseks olnud A.H. Tammsaare - A. Särevi „Põrgupõhja uus vanapagan” ning „Andres ja Pearu” (esietendus 1.12.1940) ning samade tekstide uusversioonid esietendustega vastavalt 6.10.1946 ja 23.09.1945 olid erinevad lavastused, kuigi kunstnikud on eri versioonidel erinevad ning sama teksti juurde tagasipöördumine tavaline. Igal juhul ei mõjuta eelnev oluliselt eesti kirjanduse osakaalu Rakvere Teatri repertuaaris neil aastatel.

¹⁴¹ Nagu viitas Eesti Teatri Agentuuri jagatud mõtete sarja kohtumisel „teater | paus” (toimus 23. aprillil 2009. aastal Patarei vanglamuuseumis Tallinnas) Luule Epnergi, sattus saksa okupatsioon ajale, mil teatrid olid juba hooajad lõpetanud ning suvepuhkusele läinud. Sügisel jätkati plaanitul taas tegevust, aga nüüd juba uue võimu all.

millest 11 põhinesid eesti autorite tekstidel. Vähemalt Rakvere Teatri repertuaarivalikuid ei tundunud Saksa okupatsioon mõjutavat.

1944. aasta detsembris, kümnekuuse pausi järel jätkas teater taastatud nõukogude okupatsiooni tingimustes. Võõrvõim asus aga koheselt eesti dramaturgia positsiooni murdma ja nii moodustasid aastatel 1944–48 eesti autorite tekstid vaid 47% repertuaarist. (vt Lisa 3) Otsustav pööre toimus koos Maria Merjanskaja määramisega Rakvere Teatri kunstiliseks juhiks 1949. aastal. Kuna tema kolmeaastase perioodi järel vahetus taas lühikese aja jooksul kaks kunstilist juhti, kes ei jõudnudki teatri repertuaaripoliitikas midagi muutma hakata, näeme, et ajavahemikul 1949. aasta algusest 1954. aasta suveni esietendus 46 uuslavastust, millest 32 ehk ligi 70% olid vene autorite tekstid, neist kuus Aleksandr Ostrovski omad. Kindlasti mõjutas repertuaarivalikut seegi, et 1951. aastal loodi Rakvere Teatri juurde venekeelne draamatrupp. See muutus kaasnes nõukogude võimu põlevkivienergeetika arendamise programmiga, mille eesmärgiks oli seda Eestis rikkalikult leiduvat maavara kasutada Venemaa keemia- ja elektritööstuse vajaduste rahuldamiseks.¹⁴² Kuna piisaval hulgal kvalifitseeritud tööjõudu Eestis ei olnud, toodi töölisi mujalt NSV Liidust, mis tähendas ka Ida-Virumaa elanikkonna rahvusliku koosseisu muutumist. Nõukogude võim, kelle üheks loosungiks oli „Kunst massidesse!”, tabas koheselt ära vajaduse pakkuda töölistele emakeelset kultuuri ning seetõttu loodigi juba tegutseva Rakvere Teatri juurde venekeelne draamatrupp. Sama aasta lõpul reorganiseeriti Kuressaare Linnateater Rakvere Vene Draamateatriks ning aasta hiljem ühendati sellega ka Rakvere Teatri venekeelne trupp ning nüüd alustati tegevust juba otse sihtrühma südames Kohtla- Järve Vene Draamateatri nime all.

Tihedad kunstiliste juhtide vahetamised polnud siiani Rakvere Teatrile edu toonud, kuigi nii Talpsepp kui Merjanskaja tegid harrastusliku truppi arendamiseks stuudiotööd. Trupp koosnes endistest Rakvere Näitemängu Ringi liikmetest (nt Sulev Saarup, Edgar Valge, Ellen Grünfeldt) ja teistest teatritest tulnud näitlejatest (nt endisest Narva teatrist üle tulnud August Lääne ja Fausti Turban) Kokku oli trupis napilt kahe paralleeltrupi jagu 19 näitlejat (1954. aastal), kelle keskmine vanus oli ligi 40 aastat ning noori, alla 30-aastaseid oli vaid üks. (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit) See „ebauhtlane, erisuguste mängulaadidega koosseis” (Kask 1987: 456) ei suutnud kriitikagi arvates jõuda terviklike lavastusteni; teatrile heideti ette ebarahuldavat kunstilist taset ning loomingulise õhkkonna puudmist (samas). Viimane on kiirete juhivahetustega truppi puhul ka ootuspärane, seda enam, et ühelgi kunstilisel juhil ei jäänud piisavalt aega, et oma teatri publikut tundma õppida. Oht minna „naeru-naljaga publikule meeldidatamise joonele” (Kask 1987: 287) oli pidev ning sageli ei suudetud sellest hoiduda. Tekkinud olukorda saadeti järgmisena päästma Kulno Süvalep, 1951. aastal ENSV Riikliku Teatriinstituudi lõpetanud 25-aastane noor näitleja

¹⁴² 1948–53 avati Ida-Virumaal viis uut kaevandust, laiendati Ahtme ja Kohtla-Järve elektrijaamade tegevust, avati torujuhe Kohtla-Järvelt tollaegsesse Leningradi. Kõik see oli eelsammuks Narva Balti Soojuselektrijaama avamisele 1959. aastal. (Gavrilova jt 2005)

ja lavastaja, kes jäi Rakverre lausa seitsmeks aastaks (1954–61). Oma teise hooaja lõpul võttis Süvalep Rakvere Teatri olukorra kokku järgmiselt:

„Publikule Rakvere linnas on ta üks, nagu öeldakse, „vaba aja kultuuriselt veetmise koht”, kus sügisest kevadeni enam-vähem kaks korda nädalas võib näha etendusi – lõbusamaid ja tõsisemaid, huvitavamaid ja igavamaid; maapublikule on ta „rändav näiteseltskond”, kes enamjaolt kevadest sügiseni sõidab ringi ja annab külalisetendusi meie vabariigi kultuuri- ja rahvamajades. Kultuuriministeeriumi jaoks on ta alluv asutus, kellel on oma koosseis, 21 näitlejat ja plaanilised näitajad – seitse uut lavastust, 320 etendust, 69 tuhat külastajat ja 543 tuhat rubla aastas. Kui need on täidetud, on hästi, kui mõni lavastus, mõni etendus, mõni külastaja või mõni rubla puudu jääb, saab pähe; arvustajatele on ta mitte eriti tähtis objekt, mille kallal võib suurt vaeva nägemata demonstreerida oma vaimuteravust; ja lõpuks, kollektiivi liikmeile on ta ennekõike töö – igapäevane visa, vaevarikas loominguine töö. Kuigi mitte võib-olla nii suur ja silmapaistev kui meie „dekaaditeatrites”, ent ikkagi oma probleemide ja raskuste, saavutuste ja nurjumiste, rõõmude ja muredega – töö, mis kahtlematult väärrib sügavat ja sisukat analüüsi, kui seda on seni tehtud.” (Rakvere Draamateater. Hooaeg 1956/57 a.)

Nagu näha, polnud noor kunstiline juht rahul kriitikutega, kes ei püüdnud Rakvere Teatri olukorda mõista: kuigi Süvalepa ajal liitusid trupiga kutselised näitlejad Eva Novek, Galina Süvalep ning mitmed väga kogenud lavajõud nagu Mare Voog ja Jaan Sammul ning Draamateatri õppestuudiost tuli Ants Ander, oli enamik trupist harrastusteatri taustaga. Olukorra parandamiseks alustas Süvalepki oma stuudioga, kus muuseas õppisid Eldor Valter, Rudolf Allabert ja Kaarin Raid. Tõenäoliselt oli Süvalepa valuline reaktsioon tingitud sellestki, et kunstiliseks juhiks olemise ajal esietendunud 44 lavastusest 35 olid tema lavastatud¹⁴³. Kui esimestel aastatel pidas kriitika seda positiivseks märgiks noore peanäitejuhi entusiasmist, siis 1959. aastal arutati küsimust juba probleemina ENSV Kultuuriministeeriumi kolleegiumis ning aasta hiljem ENSV Teatriühingu Kriitikasektsioonis. (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit) Sellegipoolest õnnestus Süvalepal esimese nelja hooajaga saavutada trupi mängus ühtsus, mis ei jäänud kriitikalegi märkamata. Oodati hüpset uuele loometasemele, kuid seda ei tulnud.

Ühe põhjusena võib siin näha Süvalepa endagi viidatud väljasõite. Kuigi üldiselt sõideti ringi kevadest sügiseni, tuli seda teha ka muul ajal. Galina Süvalep on meenutanud just talviste väljasõitude raskusi: „Rahvamajad, kus etendusi tuli anda, olid sageli kütmata. Harvad polnud ka juhtumid, kui saali- või lavanurgast vaatas vastu lausjää! [---] Koju jõudes olime läbikülmunud, kuum tee või pits konjakit kulus marjaks ära. Aga olud paranesid pikkamööda.

¹⁴³ Kogumikus „Eesti nõukogude teater 1940–65” on selleks arvuks ekslikult 38 (Kask 1987: 457) ning see viga kordub ka järgnevatel Rakvere Teatri ajalugu käsitlevates materjalides. Samast allikast on käibele läinud väide, et Süvalep muuseas ise näidendeid kirjutas. Tegelikult jõudis lavale vaid üks tema enda tekst, 4. septembril 1956 esietendus loomulikult Süvalepa enda lavastuses tema „Armastus ja vale”.

Hakkasime ka ise omapoolseid nõudmisi esitama.” (Mälgand 2002). Plaanitaitmist tuli kunstilisel juhil silmas pidada ka repertuaari koostamisel. Süvalep kasvataski Rakvere Teatri repertuaaris Merjanskaja ajal kahanenud eesti dramaturgia osakaalu pisut üle lubatud piirigi (32%), kuid põhiautoriks oli Oskar Luts, sest „vaatajate enamus eelistas olustikulis-humoristlikke näidendeid” (Kask 1987: 459). Samuti pöördui maailmadramaturgias pigem hästituntud tekstide nagu Mark Twaini „Tom Sawyeri seiklused” või Victor Hugo „Kameeliadaam” (mõlemad 1956) poole ning repertuaris leidis ka palju „kergeid, naiivsevõitu süžeeaga komöödiaid ja vodeville” (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit), mis enamikus pärinesid just vennasvabariikide autoreilt. Süvalepa-aegse Rakvere Teatri repertuaar jagunes eesti, maailma ja vennasrahvaste dramaturgia vahel vastavalt 32-21-47% (vt Lisa 3). Nii suur vennasrahvaste dramaturgia osakaal on pisut üllatav, seda enam, et tegemist on Stalini surmale järgnenud sula perioodiga. Seega on valikupõhjused pigem mittepoliitilised: tahe tuua repertuaari uusi autoreid, mida tuligi vennasrahvaste dramaturgiast otsida, sest lääne autorite tekste ei liikunud nii palju (samuti on siin oma osa kunstilise juhi keeleoskusel) ning Süvalepa kunstilised veendumused, mille järgi „[o]lgu klassika nii hea kui tahes, ta ei suuda kunagi asendada meie vajadusi lahendada tänapäeva probleeme.” (Kask 1987: 456) 1961. aasta kevadeks said Süvalepal siiski ideed otsa ning ta andis lahkumisavalduse, asudes tööle „Vanemuisesse”. Sellega lõppes ka Rakvere Teatri kolmas periood, mis andis trupile esmakordselt võimaluse pikema aja vältel töötada kunstilise juhiga, kes pidas oluliseks oma näitlejate arengut, tehes teinekord valikuid just viimast silmas pidades, hoolimata võimalikust ebaõnnestumisest kriitika silmis. Tasakaalu maapubliku maitse ning teatri kunstiliste eesmärkide vahel ei õnnestunud leida Süvalepalgi.

Järgmist stabiilset loomeperioodi tuli Rakvere Teatril oodata üle viieteistkümmne aasta, mil teatri juhtimise võttis enda peale Raivo Trass. Aastatel 1961–71 tegutses Rakveres kolm juhti: 1961–64 Heino Kulvere, 1964–68 ja 1971–77 Mai Mering ning 1968–71 Rein Olmaru. Seda perioodi iseloomustavad kas läbivate kunstiliste eesmärkide puudumine või siis otsustavad pöörded neis. Kulvere pöördus peaaegu täielikult vennasvabariikide dramaturgia poole ning lavale jõudis vaid kolm eesti algupärandit, kuid tema perioodi olulisimaks panuseks Rakvere Teatri arengusse oli trupi täienemine kutseliste näitlejatega. 1961. aastal lõpetanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri I lennust tulid Rakverre tööle Siina ja Aarne Üksküla, Olev Eek ja Sulev Tamm, mõni aeg hiljem Ines Parker (Aru) ning Henno Kalmet. See tõstis kutseliste näitlejate osakaalu Rakvere trupis kolmandikuni ning alla 35-aastaste näitlejate osakaalu pooleni (Vellerand 2008: Rakvere Teater), kuid tõi samas kaasa Süvalepa ajal saavutatud ansambliühitsuse kadumise, kuivõrd näitlejate taustad olid nii erinevad.

1964. aastal teatrit juhtima asunud Mai Mering oskas noore trupi potentsiaali Kulverest paremini ära kasutada, võttes repertuaari mitmeid maailmadramaturgia suurnimesid nagu Bertolt Brecht, Augustin de Saint-Exupéry ja Tennessee

Williams.¹⁴⁴ See tähendas, et noortel näitlejatel oli võimalus kohe suuri peaosi mängida ning seeläbi õppida. Rakvere Teatri 25. juubelil avaldas Mering siiski, et kavatseb edaspidi valida repertuaari „printsiiibil, mis vastaks komöödia- ja satiiriteatri profiilile” põhimõttel, „et meie repertuaaris seisaksid aukohal nõukogude ja Lääne parimate dramaturgide teosed” (Rakvere Teater 25). Seega otsustas Mering, olles näinud eelmiste kunstiliste juhtide pingutusi publiku maitse tabamisel, muuta Rakvere Teater sihtrühma-spetsiifiliseks teatriks. Ideel oli jumet, sest spetsiaalne komöödiateater Eestis puudus¹⁴⁵ ning Meringu esimese kunstiliseks juhiks olemise perioodi repertuarivalikuid vaadates on ilmne tema püüe avardada komöödiažanri piire (nii jõudis värske komöödiateatri lavale ka näiteks Bertolt Brechti „Hea inimene Sezuanist” [1965]). Kahjuks oli Meringu lavastuste sotsiaal-kriitiline mõõde „aja nõudele vastavalt mustvalge, alltekstide- ja assotsiatsioonidevaene, otseütlev, piirduv mõne ametlikult aktsepteeritud „igandliku pahe” nagu ahnus, karjerism, alkoholism, egoism, esile tõstmisega” (Vellerand 2008: Rakvere Teater). Pärast pagendamist Tallinna Draamateatrist, oma teisel kunstilise juhi perioodil aastatel 1971–77 oli Meringu repertuarivalikutest kadunud tahe truppi ja publikut arendada: eesti dramaturgia osakaal küll kasvas taas kolmandikuni, kuid põhiliselt lastelavastuste ning Ardi Liivese ja Hugo Raudsepa komöödiate arvel; lääne dramaturgiast kadusid klassikalised autorid sootuks.

Tagantjärele võib vaid kahju tunda, et kahe Meringu perioodi vahel Rakvere Teatrit juhtinud Rein Olmarule rohkem võimalust ei antud.¹⁴⁶ Olmaru oli samuti lõpetanud lavakunstikateedri I lennu, kuid õppinud edasi lavastajaks Moskvas A. V. Lunatšarski nimelises Riiklikus Teatrikunstiinstituudis. Seega oli tema valimine Rakvere Teatri juhiks, kus juba ootas ees kuus kursusekaaslast, loogiline samm ning lõi kõik võimalused ühiselt hingava teatri sünniks. Olmaru asumisega Rakvere Teatri kunstiliseks juhiks tuli repertuaari regulaarsena tagasi eesti dramaturgia (Kulvere ajal lavastati kolm, Meringu esimesel perioodil neli ja Olmaru ajal üheksa algupärandit [vt Lisa 3]), lavale jõudis mitu luulelavastust ning algas koostöö Natalja Petrovaga, kes õppis Olmaruga samas Moskva koolis ning kes taastutvustas Rakvere truppile Anton Tšehhovit¹⁴⁷. Kunstivälised asjaolud polnud aga Olmaru poolt: teatrimaja läks kaheks aastaks kapitaalremonti, sundides teatri tegutsema „allüürilisena rajooni kultuurimaja niigi kitsastes ruumides” (Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit), lisaks sattus Mai Meringu elukaaslase Ilmar Tammuri juhitud Draamateater kriisi ning nii Mering kui Tammur tulid tööle Rakverre, kus nad jätkasid „Tallinna Draamateatris allakäi-

¹⁴⁴ Bertolt Brechti „Hea inimene Sezuanist”, Augustin de Saint-Exupéry’ „Väike prints” (mõlemad 1965), Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaed” (1966).

¹⁴⁵ Komöödiateater sündis alles 1980. aastal, kui loodi Vanalinnastuudio.

¹⁴⁶ Rein Olmaru jätkas oma tööd Rakvere Teatris näitlejana ning oli aastatel 1985–1989 teatri direktor.

¹⁴⁷ Esimest korda mängiti Tšehhovit Rakvere Teatris 1945. aastal Jullo Talpsepa lavastuses „Karu”, kuid tema näidenditeni jõuti 1970. aastatel. Natalja Petrova lavastas Rakveres kaks Tšehhovi näidendit: „Kolm õde” (1971) ja „Onu Vanja” (1979). Lisaks on ta Rakveres lavastanud ajavahemikul 1971–88 veel viiel korral.

guni viinud teatripoliitikat, orienteerumist rahvale, õigemini konservatiivsele ja vähenõudlikule publikule” (Vellerand 2008), mis ühtlasi tõi kaasa kombe reklaamis pealkirju vahetada: „Teater tundis oma vaatajat. Kui pealkirjas oli armastus, pulmad või vihje kriminaalsele süžeele [---], oli loota suuremat kasvat.” (Samas) Samuti olid teravad käärid kriitika ja Rakvere Teatri tavapubliku ootuste vahel ning mitmed lavastused, „mis pälvisid kultuuriministeeriumi, kriitika ja Tallinna ning Tartu haritlaspubliku heakskiidu, läksid Rakveres mõne korra, ringreisile polnud neid mõtet saatagi” (samas). Teater vajab nn sildlavastusi, mis meeldiks ühtviisi nii maapublikule kui kriitikutele ning alates 1977. aastast Rakvere Teatrit juhtima asunud Raivo Trassi viljeldav rahvalikum suund sobis selleks väga hästi. Rakvere Teatri ajaloos algas neljas periood.

Trass pöördus otsustavalt eesti dramaturgia poole, mis tema kunstiliseks juhiks olemise perioodil aastatel 1977–85 moodustas poole kogu repertuaarist (vt Lisa 3). Nii suur oli see osakaal olnud vaid Rakvere Teatri tegevuse esimesel kümnendil. Lisaks varemgi korduvalt lavastatud autoritele nagu A. H. Tammsaare ja August Kitzberg toob Trass Rakveres esitatavate autorite hulka Jüri ja Ülo Tuuliku ning algab koostöö Kalju Saaberiga, kuid näiteks Oskar Luts, kelle poole eelmised kunstilised juhid maapubliku maitset tabada püüdes sageli pöördusid, Trassi autorite hulka ei kuulu. Sel perioodil mängiti Rakveres 21 eri eesti autori tekste – teist nii mitmekülgselt perioodi pole olnud ei enne ega pärast – ning mõnigi tekst jõuab Rakveres lavale mõne aasta jooksul trükkis ilmumisest (nt Jaan Rannapi „Agu Sihvka annab aru” (1978) või Jaan Krossi „Rakvere romaan” (1982)). Erandiks pole ka teatris töötavate lavastajate poolt, keda on lausa kuus¹⁴⁸, kirjutatud näidendid; dramatiseeris Trasski. Tagantjärele tuleb siiski nentida, et algajate lavastajate suur arv pigem takistas kui soodustas normaalset tööd: „Oli häid autoreid, häid osatäitmisi, katsetusi eri žanrites, ent ei kriitika ega publik näidanud üles suuremat vaimustust.” (Vellerand 2008: Rakvere Teater). Trass ise lavastas peanäitejuhiks olemise ajal 24 korral ehk üle 40% kõigist uuslavastustest (neid oli kokku 58), mis pole küll nii suur koormus kui omal ajal Kulno Süvalepal, kuid siiski piisav, et teater tugevalt oma juhi nägu läheks. Seda enam, et Trass pööras väga palju tähelepanu šefflussuhete sõlmimisele eri rajoonidega (Kohtla-Järve, Paide, Jõgeva) ning teatril oli mitmeid sponsoreid kohalike ettevõtete ja kolhooside seas. (Samas)

See rahvalikuks nimetatud suund, mida Trass viljeles, tähendas idealiseerivat poeetilist teatrit, mis leidis Rakveres väljundi „naivistlik-humoristlikus rahvažanris” (samas) Trass oli juba Rakverre tulles tunnistanud, et tahab teha eelkõige head teatrit kõigile (Kaber 1983) ning püüdis oma lubadust pidada: lisaks eestlaseks olemise ja Eestis elamise temaatikaga algupäranditele leidsid just Trassi ajal repertuaaris kindla koha lastelavastused, mis lõpetasid igal aastal uuslavastuste rea ning millest Indrek Saare ja Üllar Saaremäe tulekuga arendati

¹⁴⁸ Need on: varasemast Rein Olmaru, Moskva Teatriinstituudi diplomiga Valdur Liiv ja Tallinna Pedagoogilisest Instituudist lavastajapaberitega Arvi Mägi ning nüüd lisaks Leningradi Teatriinstituudi lõpetanud Riho Lehespalu ja Tallinna Konservatooriumi lavakunstikateedri lõpetanud Teet Hanschmidt.

välja jõulumaade traditsioon (vt Lisa 7). Samuti on oluline Trassi panus vabaõhuteatri arengusse ning kujunemisel suveteatriks, mida käsitleti eelmises peatükis. Ei tahaks siiski päriselt nõustuda Velleranna väitega, et „Trassi aega iseloomustas ka maailmaklassika esitamise märgatav tõus” (Vellerand 2008: Rakvere Teater), sest klassikalised lääne autorid leidsid oma püsiva koha Rakvere Teatri repertuaaris juba Meringu esimesel kunstilise juhi perioodil. Tõsi, õnnestunud klassikatõlgendusi pakkus Trassi aeg enam, kuid siin oli oluliseks kaassüüdlaseks Madis Kalmet, kes tõi lavale nii Maurice Maeterlincki kui Molière¹⁴⁹, näidates sellega oma huvi dramaturgiaklassika vastu, mis jätkus ka siis, kui Kalmetist sai mõne aasta pärast Rakvere Teatri kunstiline juht.

Küll aga võib nõustuda Velleranna väitega, et „pidev sisuline huvi oma rahva elu ja algupärase dramaturgia vastu oli muutnud kontaktid publikuga tihedaks ja mõistvaks” (samas). Saalide täituvus oli hea ning publikunumbrid läbi aegade suurimad, ületades korra, 1981, aastal isegi saja tuhande piiri. Trass tõestas veel kord, et just algupärane on Rakvere Teatrile vajalikuks rohuks, mis võib lepitada maapubliku eeldatavalt lõõgastumishimulise teatrimaitse ning kriitikute kõrgemad kunstilised ootused. Samas olid 1980. aastad publikurohked kõikjal ning külastajate arv ei näita langemise märke kümnendi lõpuni (vt Tabel 2 lk 109), kuigi Kalmeti peanäitejuhiks olemise ajal kahaneb rahvalikkus repertuaarivalikutes ning lavastuste esteetikas märgatavalt. Igal juhul annab Trass Rakvere Teatri üle heas kunstilises ja majanduslikus seisus, kuigi majaprobleem jääb lahendamata: teatril on endiselt puudu prooviruumidest ning dekoratsioonilaost, teatrihoone kommunikatsioonisüsteemid on amortiseerunud ning täitmata jääb ka unistus väikese saali väljaehitamisest (samas).¹⁵⁰

3.2 Rakvere Teater aastatel 1985–1989: Madis Kalmeti töö peanäitejuhina

Veel 1983. aasta detsembris ilmus Sirbis ja Vasaras karikatuur, kus on kujutatud Raivo Trassi sammasmehena. Pildi alt võis lugeda: „Hoolimata Rakvere Teatri lae vajumisest 10 cm võrra erutab teatriavalikkust endiselt küsimus: „Kui kõrgele tõuseb Rakvere Teatri lagi?”, kuna lae all seisab nii kõvast puust voolitud sammus nagu RAIVO TRASS.” (Karikatuur 1983) Kuigi teatrimaja jätkuvalt lagunes, suutis 1977. aastal Rakvere Teatri peanäitejuhiks saanud Trass oma tulekuga kriitikud taas sellest provintsiteatrist huvituma panna. Aasta pärast karikatuuри ilmutumist sai aga Trassil paljudele ootamatult jõud otsa ning ta suundus lavastajana tööle Draamateatrisse. Kaks kuud hiljem ilmus Teater. Muusika. Kinosa artikkel „Ülestähendusi peanäitejuhi kõnedest enne puhkusele minekut”, kus Trass vaatab tagasi oma seitsmele aastale Rakvere Teatris.

¹⁴⁹ Maurice Maeterlincki „Püha Antoniuse imetegu” (1981), Molière’i „Scapini kelmused” (1983).

¹⁵⁰ Väike saal koos pansionaadiga valmib alles Peeter Jalaka ajal ning avatakse 1997. aastal ning teatrimaja ise avatakse renoveerituna 2005. aastal.

Hooajast hooaega korduvad samad etteheited: trupil puudub tööeetika, näitlejail tahe iga prooviperioodi puhtalt lehelt, stampideta alustada:

„...saamatu egoism, keelepeks, kolleegide töö nihilistlik arvustamine väljaspool oma teatrit, enese mina upitamine kõrgemale või kõrvale kogu teatri kollektiivi suundumustest on sama ohtlik ja vaenulik nagu halvasti tehtud lavastus, kehvasti diletantlikult mängitud osa. See kõik kokku näitab veel kord kunsti ja eetika tõsist seost, mille vastu me kõik (hooaja jooksul) tihtipeale patustame.” (Trass 1985: 62)

Ehk oli just väsimus kirjeldatud olukorrast Trassi lahkumise peamiseks põhjuseks. Peanäitejuhi kohusetäitjana võttis vähem kui kuu enne oma 30. juubelit teatri juhtimise üle Madis Kalmet, kes aasta lõpuks ka peanäitejuhina atesteeriti. Kalmet tunnistas esimese aasta lõpus isegi, et tema jaoks „tuli juhtimise ülevõtmine liiga ootamatult”, sest tal puudusid „pikemaajalised lavastajakogemused, teatrijuhi kogemustest rääkimata” (Sikk 1991: 86). Rakvere Teatril oli sel ajal noorim peanäitejuht Eestis, kuid sellega oldi juba harjutud – Kulno Süvalep võttis 1951. aastal sama ameti enda kanda 25-aastaselt. Noorte juhtide sobimist Rakverre tõestas ka 1996. aastal 26-aastasena peanäitejuhiks saanud Üllar Saaremäe.

Erinevalt Süvalepast ja Saaremäest polnud Kalmetile Rakvere Teater võõras, kui ta siin peanäitejuhina tööle asus: ta suunati Virumaa teatrisse näitlejana tööle otse TRK lavakunstikateedrist, mille IX lennu ta 1980. aastal lõpetas. Koos temaga tulid teatrisse kursusekaaslased Oiva Kaupinen, Imbi Herm [Süvalep], Anne Veesaar ja Marika Vernik. Samal aastal liitus trupiga eelmise lennu lõpetanud Toomas Suuman, kes vahepealsed aastad Vanemuises töötas. Seega tundis Kalmet näitlejana väga hästi Rakvere Teatri töökorda ja publikuootusi ning tema suhtumine enda kui peanäitejuhi võimalustesse teatri kunstilist kurssi muuta oli üsna pragmaatiline: „Alati tuleb arvestada Rakvere publiku teatriorientatsiooni.” (Sikk 1991: 86). Meenutame, et teatri põhipublikuks olid sel ajal maapiirkondade elanikud, kes moodustasid aastatel 1985–1989 tervelt 46% Rakvere Teatri külastajatest, samuti alustati Kalmeti peanäitejuhiks olemise perioodi suurima väljasõidu sihtkohtade arvuga (93). Koduetendused kogusid 30% ja väljasõidud teatrilinnadesse 23% vaatajatest (vt Lisa 6). Ainsat võimalust kohalikku publikut juurde saada nägi Kalmet noortele suunatud teatri tegemises (samas: 88), lootes samas repertuaari tuua lavastusi, mis paeluksid ka „teatraalselt haritumat vaatajat” (Luik 1986). Nagu eelneva peatüki Rakvere Teatri nelja sihtrühma analüüs näitas, on Kalmeti soovitud teatraalselt haritumaid vaatajaid enim teatrilinnade publiku seas, kellel on juurdepääs eri tüüpi teatritele suurem kui mujal: 1985. aastal anti vaid 4% Rakvere Teatri etendustest teatrilinnades, kuid 1988. aastal juba 18% (vt Lisa 6). Kalmeti perioodi lõpuks oli ka maapiirkondade sihtkohtade arv poole väiksemaks jäänud. Seega tajus Kalmet teatri eri sihtrühmade maitse-eelistusi ning suunas oma repertuaari pigem teatrilinnade publikule. Kuigi Kalmeti motiivid olid eelkõige kunstilised, kaasnes sellega ka parem majanduslik seis, kuivõrd nii kohaliku kui teatrilin-

nade publiku majandusliku tasuvuse koefitsent on maapubliku omast suurem (vt peatükki 2.2.2).

Kalmeti ratsionaalsust peanäitejuhina näitab seegi, et tema ajal esietendus Rakveres 31 uuslavastust, millest vaid seitse lavastas Kalmet ise. Võrreldes eelmise peanäitejuhiga oli see üsna mõistlik koormus: kui Trass tõi keskmiselt igal hooajal välja kolm kuni viis lavastust, siis Kalmet vaid üks kuni kaks. Kindlasti oli selle põhjuseks muuseas Kalmeti jätkuvalt suur hõivatus näitlejana¹⁵¹ aga ka teistsuguses suhtumises peanäitejuhi ülesannetesse. Kalmet on isegi öelnud, et Trassi ajal oli repertuaar enam kunstilise juhi nägu, kuid tema eesmärkideks oli pigem „kutsuda erinevaid huvitavaid lavastajaid, mitmekesistada teatrit dramaturgiliselt ja žanriliselt.” (Toome 1988: 4). Mida nende eesmärkide täitmiseks ette võeti ning kuidas seatud eesmärgid täitusid, ongi järgneva peatüki põhiküsimused. Kõigepealt vaadeldakse Kalmeti tööd peanäitejuhina ning seejärel lavastajana, kuivõrd viimane jäi Kalmeti endagi sõnul sageli tagaplaanile (vt Sikk 1991).

3.2.1 Keskendumine noore trupi arendamisele

Lisaks lavastajatele, kel varasemgi töökogemus Rakvere Teatriga (Imbi Herm, Riho Lehespalu, Rein Olmaru, Natalia Petrova, Peeter Urbla), said Kalmeti peanäitejuhiks olemise ajal lavastamisel kätt proovida oma maja noored näitlejad (Talvo Pabut, Toomas Suuman, Reeda Toots) ning kutsuti külalisigi – neist kunstiliselt edukamaks osutus koostöö Mikk Mikiveriga, kelle „Libahundiga” Moskvas gastrollilgi käidi. On ilmne Kalmeti tahe pakkuda trupile, mille „entusiasmi, eksperimendijulguse ja fanatismi poole pealt on [---] potentsiaal suur” (Sikk 1991: 87) võimalusi töötada võimalikult eripalgeliste lavastajatega, tõstes nii trupi võimeid „kogemuslikkuse ja professionaalsuse poole pealt” (samas). Trupis oli tõesti palju noori, lisaks Kalmeti kursusekaaslastele tulid 1984. aastal TRK lavakunstikateedri XI lennust Rakverre Talvo Pabut, Terje Pennie ja Reeda Toots.¹⁵² Seega pole imestada, et peanäitejuhina valis Kalmet oma esmalavastuseks Jevgeni Švartsi suurekoosseisulise „Don Quijote’i” (1985), kus ta sai korraga enamikuga trupist tööd teha ning kus „proovid käisid paralleelselt treeningutega” (samas). Rakvere Teatri publiku huvi selle lavastuse vastu jäi aga tagasihoidlikuks – anti vaid 15 etendust, neist

¹⁵¹ Peaosad olid Kalmetil lavastustes Ferenc Molnari „Liilia” (1985), August Kitzbergi „Libahunt” (1986), Ireneusz Iredyński „Hüvasti, Juudas” (1988) ja Peter Shafferi „Amadeus” (1989).

¹⁵² 1982. aastal kutsus Trass Rakvere Teatrisse lavastajana tööle äsja Moskvas õpingud lõpetanud Urmas Alliku, kes jäi siia vaid kolmeks aastaks ning lahkus vahetult pärast Trassi. Selle aja jooksul jõudis ta lavastada lausa seitsmel korral. Tema viimase lavastuse, Hans Luige „Poiss põleval laevalael” (1985) kohta nendib värsket peanäitejuht Kalmet kunstinõukogus: „Kas mina oleksin selle kavva võtnud. Usun, et oleksin leidnud parema tyki.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1985) Järgmisel aastal alustab Allik tööd Tallinna Pedagoogilises Instituudis režiikursuse juhendajana ning koostöö Rakvere Teateriga katkeb.

kuus kodus. Kuigi Kalmet nentis isegi, et arvestades oma väikest lavastaja-kogemust – „Don Quijote” oli tema kolmas lavastus, sellele eelnesid Maurice Maeterlincki „Püha Antoniuse imetegu” (1981) ning Molière’i „Scapini kelmused” (1983) – „kümnesse tabada ei saanudki” (samas), pidas ta seda tööd oluliseks, leidmaks oma teatrit. Viimast iseloomustavat Kalmeti endi sõnul „mänguline teatraalsus” ning „läbi mängulise lihtsustatus[---]e näitleja võimuste leidmine” (samas). Näitlejast lavastaja keskendumine näitlejatele on ootuspärane, seda enam, et trupp, millel Trassi sõnul puudus tööetika (vt Trass 1985), vajab kokkukasvatamist. Kalmetil oli seda ea- ja paljude kursusekaaslasena ka märksa lihtsam teha.

Peanäitejuhi ja trupi usalduslikku suhet ning teatris valitsevat ühistegemise tahet näitab seegi, et Kalmeti ajal jõuavad mitmed näitlejad oma debüüt-lavastusteni. Nii Talvo Pabut kui Reeda Toots alustasid lastelavastustega – vastavalt Ervin Ljžiiri - Hans H. Luige „Seitsmepäine haldjas” (1986) ning Aino Perviku „Kunskmoor” (1987). Ilmselt on lastelavastusega debüteerimine repertuaariteatrile parimaks viisiks uut lavastajat järele proovida: juhtkond saab aimu debütandi võimetest ning samas on kunstiline ja majanduslik risk tänu materjali isemängivusele väike. Kriitikagi võtab sageli lastelavastusi pigem kohustusliku repertuaaritäite kui lavastajate kunstikreedode esitustena. Nii Pabuti kui Tootsi debüüdid täitsid oma eesmärgi ning neid mängiti vastavalt 30 ja 48 korda. Toots siiski Kalmeti ajal rohkem ei lavastanud, jätkates teatris näitlejana, Pabut tõi veel lavale Athol Fugardi „Bušman ja Lena” (1988)¹⁵³, mille kohta arvas peanäitejuht kunstinõukogus¹⁵⁴: „Ajad pole enam nii vaesed, et me ei võiks lubada tükki, mida võib-olla publiku enamus suure aplausiga vastu ei võta. Rakverelastel võib tekkida trots ja protest” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986) Seda Lõuna-Aafrikast pärit kirjaniku lugu kahe mustanahalise elust apartheidi ajal mängitigi vaid 15 korda – ei rakverelased ega muu publik suutnud kauge ja võõra probleemiga samastuda, kriitikudki ei leidnud seda ootamatut repertuaarivalikut üles.

Kolmas näitleja, kes Kalmeti ajal Rakveres lavastajana debüteeris – Toomas Suuman – jõudis erinevalt Pabutist ja Tootsist oma seni ainsa lastelavastuseni „Kullast võti” alles 1996. aastal ning alustas lavastajaks saamise teed hoopis dramatiseerijana, kirjutades alusteksti lavakavale „Õhtu apteekriga ehk „Tii”-

¹⁵³ Nii Toots kui Pabut lavastavad veel mõnel korral Kalmeti lahkumisele järgnevatel aastatel, mil teater oli peanäitejuhita. Pabut, kelle lavastajaambitsioon ehk suuremgi, lahkub Rakverest 1989. aastal, tuues enne veel lavale Friedrich Dürrenmatti „Sügisõhtul” (1989). Toots jätkab näitlejana 1994. aastani, lavastades samal ajal Friedrich Reinhold Kreutzwaldi „Välejalgse kuningatütre” (1990) ja William Shakespeare’i „Kaheteistkümnenda öö” (1991).

¹⁵⁴ Kalmeti ajal kuulusid Rakvere Teatri kunstinõukogusse direktor Rein Olmaru, peanäitejuht Madis Kalmet, kirjandusala juhataja Hans H. Luik, direktori asetäitja Kitty Eller, peakunstnik Riina Vanhanen (Babitševa), näitlejad Arvi Mägi (partei a/ü sekretär), Volli Käro, Eldor Valter, Peeter Jakobi, Väino Laes, Imbi Herm, Talvo Pabut, insener ja a/ü Komitee esimees Urmas Pärtma, kassapidaja ja komsomoli a/ü sekretär Krista Habonen, EKP Rakvere Rajooni Komitee teine sekretär Mart Maidla, Punase Tähe ajakirjanik Rein Sikk, koduloouuriija Odette Kirss, Vinni Näidissovhoostehnikumi direktori asetäitja Tõnu Reissaar ning kirjanikud Kalju Saaber ja Aarne Biin.

tund Oskar Lutsuga” (1987), millega Rakvere Teater osales Oskar Lutsu 100. sünniaastapäevale pühendatud ülevaatusel. Selles Kalmeti lavastuses peaosas mänginud Väino Laes sai ühe neljast näitlejapreemiast ja ehk oli see ka üks põhjustest, miks lavakava 18-ks etenduseks repertuaari jäi. Juba kuu aega pärast Lutsu-lugu jõudis Rakveres lavale Suumani järgmine dramatiseering – Friedebert Tuglase „Maailma lõpus”, mille ta ka ise lavastas. Nii väike esietenduste ajaline vahe lubab järeldada, et Suuman oli neid materjale – või vähemalt üht neist – juba pikemat aega enesega kaasas kandnud. See, et Suumani nimi on kõrvuti algupärandi autori omaga, saab tema puhul edaspidi üsna tavaliseks, eriti eesti tekstide puhul, aga mitte ainult: ka Valeri Brjussovi „Üks lugu armastusest” (1988), mis täitis kohustuslikku nõukogude kaasaegse dramaturgia kohta repertuaaris, saab Suumani poolt täiendusi. Ilmselt oleks Suuman lavastamiseni niikuinii jõudnud, kuid Kalmetile jääb au olla esimene peanäitejuht, kes seda talle võimaldas. Kui Pabut ja Toots lahkusid Rakvere Teatrist vastavalt 1989. ja 1994. aastal, siis Suuman on jäänud sinna tänaseni, olles omamoodi teatri maskotiks selle sõna kõige üllamas tähenduses: ikka on tema lavastused need, mis tegelevad kodukandi kultuurilooga ja/või annavad vajalikke osatähtsusi unustusse jääma kippuvatele näitlejatele. Kuivõrd Suumani intensiivseim lavastamisperiod jääb aastasest 1989–1999, tuleb temast kui lavastajast ja Rakvere Teatri hingest pikemalt juttu järgmises peatükis (vt lk 121).

Lavastamise võimaluste andmisest noortele näitlejatele aga ei piisa, et tervet repertuaari täita ning noort truppi arendada, kuivõrd algajal lavastajal on proovides oma mõtte väljatoomisegagi piisavalt tegemist ja nii ei jää aega näitlejate ampluaa laiendamisele pühenduda. Kalmet, kes algusest peale ei varjanud oma vähest kogemust, tabas selle koheselt ära ning püüdis oma trupile pakkuda koostöövõimalusi eri külalislavastajatega. Natalja Petrova, kes 1970. aastatel aitas tublisti kaasa Rakvere Teatri trupi arengule eelkõige oma Tšehhovi-lavastustega – „Kolm öde” (1971) ja „Onu Vanja” (1979) – oli teatri püsipublikule juba tuttav, kuid alles 1980. aastate alguses Rakverre tulnud noore trupi jaoks mitte. Kahjuks jäi noortel Petrova Tšehhovi-kogemus siiski saamata, küll aga lavastas Petrova Rakvere Teatris Ireneusz Iredyński „Hüvasti, Juudase” (1988), mida mängiti siiski vaid 14 korda. Petrova lavastuse vastuvõtmisel ütles teatridirektor Rein Olmaru „et tükki võib viia vaid TRA Draamateatrisse” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986), pidades ilmselt silmas käsitletava temaatika sobimatust maalavadele. Teise välislavastajana töötas Kalmeti ajal Rakveres Sergei Valkov, kes tõi välja kaks lavastust: vene prosaisti ja näitekirjaniku Vladimir Arro „Viis romanssi vanas majas” (1985)¹⁵⁵ ning Anton Tšehhovi „Kirsiaia” (1987).

Neist „Viis romanssi vanas majas” osutus publikumenükiks, eelkõige saatis lavastust edu maapubliku seas (63-st etendusest 41 anti sellele sihtrühmale). Ettevõtmine täitis ka peanäitejuhi ootused, sest lisaks heale tööle näitlejatega

¹⁵⁵ Algselt taheti seda Arro teksti lavastama kutsuda Natalja Petrova, kuid aegu ei saanud klappima ning Petrova soovitas Valkovit, kes töötas Armee Keskteatris.

pidas ta materjali ka sisuliselt vajalikuks: „Teema, peateema, on minu teema nii teatris kui eluski. Näen siin täpset sidet „Don Quijotega”¹⁵⁶ – säilitada inimlikkus iseendas. Küsimus siin selles – kuidas me suhtume oma kultuuri, mitte yksi minevikku, vaid ka tänast kultuuri. Et meil oleks mõistmine ja armastus kultuuri vastu.” (Samas) Kindlasti aitas lavastuse publikumenule kaasa ka teksti žanr – komöödia. „Viis romanssi vanas majas”, mis lisaks kõigele täitis ka kohustusliku nõukogude dramaturgia osa repertuaaris, pakkus trupile võimalust töötada teisest kultuuriruumist lavastajaga, publikule kergesti vastuvõetavat kaasa-elamislugu, kus kõrvuti olme- ja vaimsuseküsimumused, ning peanäitejuhile tema kunstilisele kreedole vastavat teatrit: „Mitteekspressiivne, pehme stiil on alati sydame järgi olnud. Väga täpseid väliseid aktsente ma ei tahakski.” (samas). Ka Valkovi teise lavastusega, „Kirsiaiaga” jäi Kalmet rahule, nentides kunstinõukogus: „Meil avavad külalised tõesti näitlejaid paremini. Teatri sees on režissuuri hõredus.” (samas). Publikumenu lavastusele siiski ei tulnud (19 etendust); kindlasti mõjutas Valkovi lavastuse kunstilist tulemust ka raske peaproovide aeg:

„A. Mägi: 11-st päevast, mis [kontrolletendusele – O.K] eelnesid, oli 8-1 õhtul etendused. Proove tegime kultuurimajas.

Kalmet: Süüdi oli Valkovi ajagraafik ja märtsikuu tihe kava.

T. Pabut: See tendents läbib terve hooaja.” (Samas)

Ülejäänud Kalmeti perioodi külalislavastajate tööd publikuedu üle kurta ei saanud: nii Roman Baskini lavastatud Ferenc Molnári „Liiliat” (1985) kui Mikk Mikiveri August Kitzbergi „Libahunti” (1986) mängiti 32 korda, Ülo Vilimaa Arthur Laurentsi „West Side’i lugu” (1986) 54 korda¹⁵⁷ ning Peeter Volkonski Juhan Kunderi „Kroonu onu” (1987) 63 korda. Kriitikuile pakkusid neist eelkõige kõneainet „Liilia” ja muidugi „Libahunt”, mõnevõrra vähem teatri esimene muusikal ning järjekordne komöödiavalustus.¹⁵⁸ Vanalinnastudio näitleja ja lavastaja Roman Baskini, Kalmeti kursusevenna, „Liiliat” iseloomustas kriitik kui lavastust, mis „elab ja hingab kontrastidel, traagilise ja koomilise

¹⁵⁶ Jevgeni Švartsi „Don Quijote” esietendus Rakvere Teatris Kalmeti lavastuses vähem kui kuu enne „Viit romanssi vanas majas”.

¹⁵⁷ Ülo Vilimaa lavastas lisaks Peter Shafferi „Amadeuse” (1989). „Usun, et paljusid paneb seesugune lähenemine õlgu kehitama, kuna puudub ere sõnum, teravapiiriline eneseväljenduslik kontseptsioon. Aga kui me igatseme, et teater taas inimese hingesügavused avastaks, pakub Ü. Vilimaa delikaatne ja rahumeelne laad tuge.” (Purje 1989) – Kuigi kriitik oli lootusrikas, anti lavastusega vaid 10 etendust. Enim publikut kogus lavastus just nelja väljasõiduga maapiirkondadesse.

¹⁵⁸ Peeter Volkonski palkamist pidas kriitik siiski repertuaaripoliitiliselt märkimisväärseks sammuks: „[See] kooslus tundub olevat loogiline, sest Rakvere nooruslik trupp on oma lustivõimekust näidanud, „Kroonu onu” on hoogne, mahlakate karakteritega komöödia, kus konfliktiparabool on välja joonistatud virtuooslikult” (Laasik 1988). Eraldi saab „Kroonu onu” tabava kujunduse eest kiita Ervin Õunapuu, kes täitnud lava „suure, õhku täis kummimadratsiga, millel inimene korralikult käia ei saa, vaid on sunnitud groteskselt ukerdama” (samas).

vaheldumisel ning ühtimisel läbi nukra mõistva muige.” (Purje 1987: 45). Seda lavastust toodi muutunud eesmärkidega eesti kaasaegse teatri näiteks, kus kõige olulisem pole enam ridade vahele peidetud sõnum, vaid stiil: „Stiil on hulga põnevam ja keerulisem kui looke ise.” (Luik 1987: 64) Isaga samal arvamusel oli ka Rakvere Teater kirjandusala juhataja Hans H. Luik, kes kunstinõukogus tõdes: „Rt-s on nyid tykk, kus pole eriti palju sisu, aga kyllaga kunsti.[---] Tykk asub RT-s tippu.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1985) Hans Luik, vaadeldes „Liiliaga” kõrvuti Kalju Komissarovi, Evald Hermaküla ja Priit Pedajase viimaste hooaegade lavastusi, on Baskini töö suhtes ebalev: „Publik otsib vanale refleksile toetudes selget teadet. Seetõttu on niisugustel lavastustel [---] küllaltki raske publikuni jõuda. Läbiviidud stiili, atmosfääri ja peent näitlejatööd pole veel harjutud omaette „teateks” pidama.” (Luik 1987: 68). „Liilia” 32 etendust, mis jagunesid üsna võrdselt kolme sihtrühma vahel (vt Lisa 1), näitab, et lavastusele jagus siiski publikut igal pool – iseküsimus, paljud läksid seda vaatama stiili ja paljud lihtsa loo pärast.¹⁵⁹ Pettunuid kindlasti oli, Punases Tähes ilmunud Valga külalisetenduse reportaažiski tõdetakse: „Paraku ei võitnud tükk publiku poolehoidu. Öeldi, et probleemid on kauged ja raskesti mõistetavad, sotsiaalsed tingimused teistsugused, võõrad.” (Pulver 1986)

Kalmet arvas oma esimesel peanäitejuhi-aastal, et Rakveres jätkub neil publikut keskmiselt kümnele reatendusele: „Kui mängime viisteist korda, on lavastus hea. Ja vaid erakordne repertuaarisündmus lubab näidendit oma publikule kaks-kolmkümmend korda mängida.” (Sikk 1991: 87) Tegelikult suudetud Kalmeti ajal üle 20 etenduse anda kodus vaid kahe lavastusega: „West Side’i lugu” (29 korda) ning Kalju Saaberi „Koduvõõrad” (38). Muusikali menu põhjuste osas võib nõustuda kauaaegse Rakvere Teatri näitleja ning aastatel 1979–87 teatri direktori asetäitjana töötanud Kitty Elleriga, kes kunstinõukogus arvas: „Meil on vähe olnud liikumisega tükke. See kulub marjaks. [---] Võidame noori vaatajaid.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokoll 1985) Fosforiidisõtta sekkunud „Koduvõõrastest” tuleb juttu edaspidi.

32 etendust, neist 2 Moskvas ning lausa 17 kodus, anti ka Mikk Mikiveri kolmanda¹⁶⁰ „Libahundi” käsitlusega. Pole siiski alust kahelda ka „Libahundi” sündmuslikkuses, kuivõrd see oli üle pika aja esimene lavastus, mis pani kriitikud ja teatriüldsuse Rakveres toimuva vastu huvi tundma: vabariiklikul teatrifestivalil „Tartu 87” pälvis Mikiver lavastajapremia, Kalmet Marguse rolli eest külaliskriitikute žürii näitlejapremia ning Viive Ernesaks parima muusikalise kujunduse preemia.¹⁶¹ Lavastust kiideti eelkõige klassikalise teksti värske tõlgenduse eest: „Põhitähelepanu on kandunud Tiinalt tamarulastele, rahvale.

¹⁵⁹ Kalmeti peanäitejuhiks olemise ajal Rakveres esietendunud lavastuste keskmine eluiga on 41 lavastust. Numbri ajavad kõrgeks peamiselt komöödialavastused, mille keskmine koguetenduste arv on 68.

¹⁶⁰ Esimese „Libahundi” lavastas Mikiver 1968. aastal Noorsooteatris, teise 1974. aastal lavakunstinõukogu VI lennu tudengitega Kiek in de Kökis ning hiljem võeti see Draamateatri repertuaari.

¹⁶¹ Viive Ernesaks sai preemia muusikaliste kujunduste eest Mikiveri „Libahundile” ning Evald Hermaküla lavastusele „Torm” Draamateatris (1986).

Keskseks saab küsimus: missugused on nn. tõupuhtad eestlased?” (Kapstas 1986). Arvati, et selle Kitzbergi tekstiga seoses pole varem tähelepanu all olnud „ajaloolise vastutuse ja süü tekkimise teema” (Lauristin 1987: 51), et lavastus räägib „keerukatest seostest oma minevikuga” (Kärk 1988: 46). Rollilahendustest oli kriitikal enim küsimusi seoses Kiiri Tamme Tiinaga – tegelasega, kes harjumuspäraselt „Libahundi” peategelane olnud. Selle Tiina kohta arvati, et ta „on kaitsetu lapsuke, kes väärrib kaastunnet, halvemal juhul haletsust” (samas), kuigi „paraja liialdusega võiksime väita, et Mikiveri kontseptsiooniga selline varjujääv Tiina sobibki” (samas: 47). Üsna üksmeelselt sai kiita Kalmet Margusena, eriti tähenduslikuks peeti Marguse viimase vaatuse muutumist: „Temast oli täielikult kadunud endine särav, lahtine avaliolek. Marguse jäigastunud olekusse oli ilmunud järsku see kurikuulsalt eestipärane jõhker ja kuri” (Lauristin 1987: 52). Kriitikas arutati lavastusega seoses palju eestlase põhiolemuse üle, kus „on paradoksaalselt ühinenud kõrge enesehinnang kadeda alaväärsustundega” ning „kõik keskmisest erinev pannakse üksmeelses jõus tolerantsita paika” (Kapstas 1986).

Nii seoses festivaliga „Tartu 87” kui üldisemalt selle perioodi ajakirjandusest käib pidevalt läbi ka eesti teatri kriisi küsimus, tõdemus, et teater on kaotamas oma sotsiaalset sündmuslikkust. Selle põhjused olid ilmsed: „Praegu on tegeliku elu sotsiaalsed sündmused meie ees ja nad jõuavad kiirelt oma tähenduses päralt. [---] Võib-olla hakkab teater kontrastina tõesti muutuma subtiilsemaks, esteetilisemaks ja küllap on seda vaja.” (Lauristin 1987: 57) Vajadusele selles olukorras anda publikule aega teatri uuenenud funktsioonidega harjuda viitas oma „Liilia” arvutuses ka Hans Luik (vt Luik 1987). Eelneva taustal oli Mikiveri „Libahundi” julge ja aus tõlgendus „üle pika aja niivõrd rõõmus sündmus” (Sikk 1987), nagu selle sõnastas Karin Kask. Seda ka vaatamata kriitikute tõdemusele, et „seekordne „Libahunt” maksimaalset tulemust veel ei saavuta” (Kapstas 1987). Rakvere Teatrile õigustas Mikiveri kutsumine end igati ära: trupp sai töötada hinnatud lavastaja ja nõudliku materjaliga, lõpptulemus pani nii mõnegi kriitiku esimest korda Rakvere poole vaatama. Kalmet jäi siiski pessimistlikuks, kaheldes, kas see mõju pikajaline on: „Ühelt poolt on Rakvere „Libahunt” tabanud küll hea saatus – suur tähelepanu. Teisalt aga kurb, et kriitikud midagi enam Rakvere Teatris näha ei suuda.” (Sikk 1988). Teisal on ta varem öelnud: „Provintsiteatris võiksid näitlejad juba ammu üle oma varju hüpata, luuavars võiks laval ammu kahuripauku teha ja lavastaja mitme meetri kõrgusel proovisaali kohal hõljuda – ikka jääks see märkamata pealinnas teadmatuses haigutaval kriitikul.” (Kalmet 1986: 43).

Osalt oli Kalmeti valulisel reaktsioonil ka alust, sest mitte kõik Rakvere Teatri lavastused ei saanud arvustatud ning paljude tagasiside piirdus artikliga kohalikus lehes. Samas hoidis Sirp ja Vasar Rakveres toimuval üsna regulaarselt silma peal, seega oli Kalmeti pahameel eelkõige suunatud üle-Eestiliste päevalehtede poole, sest neis ilmus Rakvere lavastuste arvustusi mõni harv kord. Teatri jaoks, mis pooled oma etendustest annab väljaspool kodulinna, on see väärtus lõök. Seda enam, et kui maapubliku teavitamisel sai teater teha koostööd kohalike ajalehtedega, siis teatrilinnades see võimalus puudus. Sellegipoolest

õnnestus teatril Kalmeti ajal tõsta teatrilinnades antavate etenduste osakaalu 4%-lt 18%-le ning sama sihtrühma külastajate osa 14%-lt 26%-ni. Seega võib väita, et ilmunud kriitika hulk mõjutab teatri külastatavust märksa vähem kui mitmekülgne repertuaar. Viimane saavutati paljuski just külalislavastajate kutsumisega. Headest lavastajatest üksi on aga vähe, seda teadis Kalmetki, tuues sama olulisena välja püüde „mitmekesistada teatrit dramaturgiliselt ja žanriliselt” (Toome 1988: 4). Eelkõige pühendus Kalmet just repertuaari dramaturgilisele mitmekesistamisele, žanriliselt jätkati end juba õigustanud mudeliga, kus igas hooajas esietendus üks komöödia ning üks lastelavastus, mis tõid teatritele arvestatava külastatavuse ning lubasid ülejäänud repertuaariga enam riskida. Kalmeti kahel esimesel hooajal asendasid lastelavastusi noortele mõeldud lavalood – Hans Luige „Poiss põleval laevalael” ja Janno Põldma „Ta ei tahtnud olla näitleja” (mõlemad 1985) – kuid kahjuks ei saavutanud noortelavastused siiski sama kindlat kohta repertuaaris kui komöödiad ja lastelavastused, millest tänaseks on saanud kindlad Rakvere Teatri hooajamudeli osised (vt Lisa 9).

3.2.2 Lääne dramaturgia osakaalu kasv repertuaaris

Kalmet keskendus repertuaari koostamisel eesti dramaturgiale, mis oli toonud edu ka Trassi-aegsele Rakvere Teatritele: mõlema peanäitejuhi ajal moodustasid Eesti päritolu tekstid Rakvere Teatri uuslavastustest 48% ehk pea poole kogu repertuaarist. Kalmeti peanäitejuhiks olemise ajal Rakveres lavale jõudnud tekstide autorid ei kordunud – ei eesti ega muud päritolu. On huvitav märkida, et kahe peanäitejuhi valikutes eesti dramaturgia osas kattuvad vaid kolm nime: klassikud August Kitzberg ja Lydia Koidula ning kohalikku Virumaa päritolu Kalju Saaber. Mingit põhimõttelist erinevust autorite valikus aga ei ilmne: lisaks klassikutele (Kalmet ajal lavastati Rakveres esimesed tekstid Henrik Visnapuult ja Juhan Kunderilt, taaslavastati Oskar Luts) püüdis Kalmetki tuua lavale kaasaegseid autoreid (esmakordselt jõudsid Rakvere lavale Hans Luige, Janno Põldma, Hugo Aderi, Aino Perviku, Aarne Biini ja äsja surnud August Mälgu tekstid; neist Aderi ja Biini näidendid Trassi lavastuses). Seega läks peanäitejuhi vahetumine vähemalt eesti dramaturgia osas sujuvalt.

Kalmet on isegi öelnud: „Meie teatril ongi suund heade algupäraste näidendite poole. Maarahval on selle vastu huvi.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1985). Samal põhjusel kutsus Kalmet jätkuvalt lavastama ka Trassi: „On kasulik, et Raivo lavastab. Pole karta, et sellest maarahva-tükki ei tule. Raivo valdab maarahvateemat.” (samas). Trassi esimene Kalmeti ajal tehtud lavastus – Hugo Aderi „Tambu-Elle, ma tahan sinuga rääkida” (1986) – täitis vähemalt osaliselt endale pandud ootusi: lavastus püsis repertuaaris 46 etendust ning 26 neist anti just maapiirkondades. Selle külateemalise komöödia kunstiliselt hindamisel jäi kunstinõukogu siiski leigeaks, sundides peanäitejuhti oma valikut selgitama: „Ma tahan õigustada seda, miks me võtsime repertuaari selle tüki. Algupärandist tahame igal hooajal tuua ühe lavale. [---] Peab arvestama seda, et Eesti teatrikuultuur areneb siiski algupäranditele tänu ja seda missiooni

jätkame.” (samas). Trassi järgmise lavastuse – Rakvere linnuse ajaloo kõnelev Aarne Biini „Selles kindlas kivimajas” (1988) – arutelul ütles aga kirjandusala juhataja Hans H. Luik otse välja: „Ei pea vajalikuks, et käesolev lavastus Rakvere Teatri sildi all vaatajate ette satuks.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986). Kalmet, nagu nii mõnegi teise lavastuse puhul, püüdis reaktsiooni pehmedada: „Liberaalselt vaadates ja inimesi usaldades oleks vara olnud teksti ennast keelata. Ajaloo valgeid laike on tarvis õpetada, kuid mõjusalt viisil. Tekib vastuseis just neil, kes otsivad teatrikeelt. Olen ka ise kahestunud. Traditsionaalse dramaturgia olulised komponendid puuduvad.” (samas). Samuti koosolekul viibinud Trass jäi aga endale kindlaks: „Võtan tänast kunstinõukogu komplimendina. See, mida sina mulle ette heidad, ongi minu tee.” (samas). Lavastust mängiti siiski vaid seitsmel korral. Tegelikult ei saanud eriline edu ka Trassi sel ajal Draamateatris tehtud lavastusi: ikka heitis kriitika ette liigset sirgjoonelisust või kindla peale minekut, järeldades, et lavastaja pole uude koduteatrisse piisavalt sisse elanud, vihjati ka tema liiga suurele töökoormusele.

Loomulikult ei olnud lavastuste ebaõnnestumistes süüdi vaid Trassi loominguiline madalseis. Nagu Kalmet isegi viitab, puudusid Biini näidendis „traditsionaalse dramaturgia olulised komponendid”. Probleem oli laiem, nagu nentis oma esimese hooaja ülevaates Kalmetki:

„Eesti dramaturgia ei saa praegu oma väärtustega hiilata. Seda on tõestanud näidendivõistlused, millest vaid vähesed tööd on teatri lavalaudadele jõudnud. Ja kui on jõudnudki, siis on tekkinud vastuolu, et see, mida žürii on hinnanud kirjanduse seisukohalt, pole vastavuses lava vajaduste ja võimalustega.” (Sikk 1991: 87)

Neilt näidendivõistlustelt tulid ka Hans Luige „Poiss põleval laevalael” ja Janno Põldma „Ta ei tahtnud olla näitleja” (mõlemad 1985). Esimene neist tekstidest, Luige pere- ja kooliprobleemidest rääkiv „Poiss põleval laevalael” oli lavastamiseks valitud veel eelmise peanäitejuhi poolt ning kunstiliseks õnnestumiseks ei osutunud. Sellegipoolest mängiti seda Urmas Alliku (vt allmärkus lk 98) lavastust 63 korda, eelkõige jällegi maapublikule (37 etendust) – järjekordne näide eri sihtrühmade eelistuste erinevusest: maapublikule oli probleemipüstituse sügavusest olulisem lavastuse tänapäevane teemadering (Sikk 1987: 87) ning lavastusesteetika pretensioonitus ei vähendanud kerget samastumist võimaldava süžee mõjuvust. Imselt oli Kalmetile peanäitejuhina lavastuse edu magus-kurb: publik käis, aga päriselt näidata ei tahtnud. Ehk just seetõttu võttis Kalmet järgmise näidendivõistluse töö, „Ta ei tahtnud olla näitleja” lavastamise enda peale, lootes, et suudab „materjali varjatud poolt huvitavamalt avada” (samas: 89). Autoriga tehti proovide käigus koostöödki, et teksti tihendada, kuid lõpptulemusega kriitika päriselt rahule ei jäänud, leides materjali endiselt hõreda olevat. Nõustustakse, et „noorte kauane infantiilsus” on teemana tänapäevane, kuid arvatakse, et „autor annab karakteri avamiseks liiga vähe materjali” (Kruus 1986). Põldma debüütnäidendit mängiti 37 korral. Kuna mõlemad nimetatud lavastused olid repertuaari võetud eelkõige nooremale

publikule mõeldes ning neid saatis keskmisest suurem publikumenu, lubab ettevõtmised siiski aktiva poolele kanda.¹⁶²

Kui eesti dramaturgia osakaal repertuaarist oli Kalmeti perioodil sama suur kui Trassi ajal, siis maailmadramaturgia osas olid erinevused ilmsed: Trassi ajal põhines lääne autorite tekstidel 22% uuslavastustest, Kalmeti perioodil juba 36%.¹⁶³ Kasv sai tulla ainult vennasvabariikide dramaturgia arvelt: aastatel 1977–84 oli 30% uuslavastuste alusmaterjalidest nõukogude päritolu, aastatel 1985–89 vaid 16% ehk viis lavastust¹⁶⁴. Ei ole alust arvata, et põhjuseks oli Trassi nõukogude dramaturgia lembus – tema 21-st Rakvere Teatri peanäitejuhina tehtud lavastusest vaid kolm põhinesid vennasvabariikide dramaturgial.¹⁶⁵ Põhjust tasub ehk taas otsida maapubliku sihtrühmast: see Rakvere Teatri suurim sihtrühm polnud harjunud maailmadramaturgia lavastustega – aastatel 1940–1976 moodustasid need keskmiselt vaid viiendiku Rakvere Teatri repertuaarist – ja kuna lääne autorid ei huvitanud otseselt ka Trassi, ei olnud teatril põhjust vältida vennasvabariikide dramaturgiat, mille kaasaegne teemadering pakkus publikule sageli samastumisvõimalust. Kalmet tahtis seda olukorda muuta. Viimast võimaldasid Gorbatšovi reformidega kaasnenud üldine ühiskonna liberaliseerimine, mis Eestis päädis rahvusliku taasärkamise ja sellega seonduvaga (Hirvepargi miiting, isemajandava Eesti deklaratsioon, Muinsuskaitse Seltsi ja Rahvarinde loomine jne) ning teatriväljal teatrieksperimentis (vt allmärkus lk 260). Kõik need muudatused tõid kaasa ka riigi-

¹⁶² Kahjuks puuduvad sellest ajast publiku-uuringud, mis näitaksid, kuivõrd Kalmeti ajal kasvas noore publiku osakaal, kuid teatri korraldatud noorteetendused ja -õhtud mingit mõju kindlasti omasid. Ilmselt ei jätkunud Kalmetil siiski jõudu, et planeeritav noorteprogramm, kuhu kutsutaks kohtuma huvitavaid inimesi, räägitaks teatrist tegija poole pealt, näidataks filmiprogramme ja pakutaks kuulamisdiskosid (Sikk 1985), kogu planeeritud mahus tööle saada. Kuigi ka lavastused „Liilia” ja „West Side’i lugu” olid suuresti repertuaari võetud noort publikut silmas pidades, ei leia alates teisest Kalmeti hooajast uuslavastuste seast spetsiaalselt sellele vanuserühmale mõeldud materjale. Võib küll väita, et ka maailmadramaturgia (nüüdis)klassika lavastused tõukusid osalt Kalmeti soovist oma noort publikut harida, kuid pigemini oleks see siiski soovunelm, kuivõrd hüpe „West Side’i loost” näiteks „Strindbergimänguni” on liiga suur, et sihtrühm suudaks neid sama teekonna järjestikuste astmetena tajuda.

¹⁶³ Lääne dramaturgia osakaalu kasv 1980. aastate teisel poolel on omane pea kõigile Eesti teatritele. Selle tingisid ühelt poolt ühiskondlikud muutused (perestroika) ning teisalt teatrite funktsioneerimise reformid (teatrieksperiment). Vaata näiteks Kerttu Abeli analüüsi Vanemuise repertuaarist aastatel 1985–93. (Abel 2010)

¹⁶⁴ Jevgeni Švartsi „Don Quijote’i” (1985) ja Anton Tšehhovi „Kirsiaeda” (1987) ei ole nende hulka arvestatud, sest need autorid on pigem osa maailmadramaturgia klassikast ning nende repertuaari võtmise põhjused erinevad nõukogude kaasaja autorite tekstide valimise motiividest. Pealegi nõudis riik just eelkõige kaasaegsete autorite lavastamist, sest neis tekstides kujutati kehtivaid nõukogulikke väärtusi.

¹⁶⁵ Need olid Stanislav Stratjevi „Uus pintsak” (1978), Aleksander Gelmani „Meie, allakirjutanud...” (1980) ning Fjodor Naftuljevi „Võlusõna” (1981). Välisautoritest lavastas Trass August Strindbergi „Isa” (1980), Aleksis Kivi - Indrek Kaberi „Suvisteöö kevadlõkete põledes” (1981) ning William Shakespeare’i „Kuningas Richard II” (1983). Ülejäänud viihest Trassi Rakveres tehtud lavastust olid eesti autorite tekstide põhjal.

ametnike vabama suhtumise seni kehtinud repertuaari kolmetise jaotumise reeglisse (vt allmärkus lk 260).

Kalmeti perioodil etendati Rakveres viit nõukogude ja vennasvabariikide dramaturgia positsiooni täitvat teksti: Vladimir Arro „Viis romanssi vanas majas” (1985), Ireneusz Iredyński „Hüvasti, Juudas” (1988), Valeri Brjussovi „Üks lugu armastusest” (1988), Genrihh Rjabkini „Õo kupees” (1986) ja Nikolai Erdmani „Enesetapja” (1988). Arro ja Rjabkini tekste saatis suur publikumenu (vastavalt 63 ja 73 mängukorda) ning eriti hästi võeti need vastu just maapubliku seas, kellele anti üle poolte etendustest (vastavalt 41 ja 40), – olmeteemasid käsitlevad ning naeru ja kaasaelamist pakkuvad materjalid sobisid hästi Rakvere tolle perioodi peamisele sihtrühmale. Vähemalt „Viis romanssi vanas majas” oli teatri juhtkonna arvates ka kunstiline õnnestumine. Ei ole kahtlustki, et selliste pikaelaste lavastuste repertuaaris omamine võimaldas peanäitejuhil võtta repertuaari ka publikumenu osas riskantsemaid ettevõtmisi. Nii oli „Hüvasti, Juudas” teatri arvates maapubliku jaoks harjumatu materjal, sest 14-st etendusest vaid üks anti maapiirkonnas; „Enesetapjat” mängiti 18-st etendusest neli maalavadel. Samas nii „Viis romanssi vanas majas” kui „Õo kupees” näitasid, et maapubliku maitse-eelistustega arvestamine töötab. Mõõdukas edu saatis ka Suumani teist lavastust „Üks lugu armastusest”, mille erootiline alatoon sobis siiski paremini linnapublikule (52-st etendusest 20 anti Rakveres, 19 teatrilinnades ja 13 maapiirkonnas). Ühtlasi sai teater selliste lavastustega täita kaks riigi poolt pandud kohustust: etendada nõukogude dramaturgiat ning omada repertuaaris maapublikule meelepäraseid lavastusi. Esimene kohustus oli küll mitteametlik, kuid üldkehtiv, nagu teises peatükis kirjeldatud. Teise puhul on pigem tegemist paratamatusega – Rakvere linnas lihtsalt ei jagunud piisavalt publikut (vt lk 64), et sellise suurusega teatrit ülal pidada.

See, et Kalmet ei tahtnud alati repertuaari koostamisel seni töötanud reegleid järgida, näitab nii noore juhi idealismi kui kogenematust. Kunstinõukogu protokollidest leiab mitmel korral administratsiooni esindajate kahtlevaid reaktsioone Kalmeti plaanidele; nii näiteks hüüatas asedirektor Kitty Eller pärast 46. hooaja plaanide tutvustamist: „Majanduslikult ei õigusta!” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1985). Kalmet jäi endale siiski kindlaks. Ilmselt tuligi enim põhjendada just välisdramaturgia kavvavõtmisi, kuivõrd nende lavastamise traditsioon oli Rakvere Teatris hüplik ning ka positsioon repertuaaris on alati teisejärguline olnud. Kalmeti tahte taga seda muuta oli kindlasti ka tollaegse eesti dramaturgia kehv seis, kuigi välisdramaturgiale on ta truuks jäänud tänaseni: veidi alla neljandiku tema lavastustest põhinevad eesti autorite tekstidel (Eesti Lavastajate Liit). Rakvere Teatri peanäitejuhina jõudis Kalmet lavastada vaid ühe lääne autori teksti – vene esivanematega Peter Ustinovi „Poollel teel puu otsa” (1986), mida kirjeldati kunstinõukogus kui „kerget, prantsuspärast komöödiat” (Rakvere Teatri Kunstinõukogu protokollid 1985) ning see püsis repertuaaris 92 mängukorda, neist enim etendusi (49) anti ootuspäraselt maapiirkondades. Ülejäänud välisdramaturgia lavastused usaldas Kalmet külalislavastajatele või oma maja debütantidele. Mõnest neist on siin peatükis

ka juba juttu olnud: Ferenc Molnári „Liilia” (1985, lav Roman Baskin), Arthur Laurentsi „West Side’i lugu” (1986, lav Ülo Vilimaa), Athol Harold Fugardi „Bušman ja Lena” (1988, lav Talvo Pabut) ja Peter Shafferi „Amadeus” (1989, lav Ülo Vilimaa). Lisaks neile jõudsid lavale Friedrich Dürrenmatt’i „Strindbergimäng” (1986, lav Peeter Urbla), Jan de Hartogi „Baldahhiinvoodi” (1987, lav Riho Lehespalu), Ingmar Bergmani „Stseenid ühest abielust” (1989, lav Toomas Suuman) ja Jean Cocteau’ „Hirmsad vanemad” (1989, lav Imbi Herm). Kokku töid Kalmeti peanäitejuhiks olemise ajal kaheksa lavastajat üheksa lääne autorite tekstidel põhinevat tööd.

Jättes välja meelelahutuslikumad materjalid – muusikali „West Side’i lugu” ning komöödiad „Poollel teel puu otsa” ja „Baldahhiinvoodi”, mida saatis ka publikumenu –, hindas kunstinõukogu ja kriitika ülejäänud lavastuste puhul eelkõige kas teatri tahet keeruka materjaliga tegeleda või konkreetseid näitlejaid. Enim sai kiita Kalmet ise „Liilia” nimiosalisena. Erik Ruusi (Moldovi) ja Anne Veesaare loometeel olid olulised Bušmani ja Lena rollid. „Strindbergimängu” peaosa usaldati televisioonist tuntud külalishäälile Alice Talvikule, kuid see tekitas kahtlusi nii kriitikas kui maja sees. Kriitik pakkus küll vabandusena Talviku oskamatusetele teha kuuldavaks „sissepoole pööratud, vahedaid repliike” Rakvere teatrisaali halba akustikat, nentides siiski: „Tee teleekraani äratuntusest teatrilava karakterianonüümsusesse on pikk, kuid mitte läbimatu slaalom.” (Saaber 1987). Kunstinõukoguski küsis Arvi Mägi: „Kas sellise naisrolli jaoks, kui me juba külalist kasutame, ei peaks kasutama tugevamat külalist.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986). Külalishäälile kasutamine oli sel perioodil Rakveres üsna harukordne, sest majas oli piisavalt noori näitlejaid, kes arenemiseks tugevaid väljakutseid vajasisid; lisaks kaasnevad külaliste kasutamisega alati lisakulud. Kalmeti risk tasus end siiski lõpuks ära, sest lavastust mängiti 45 korda ning tuntud telenägu tõi publikut ühtmoodi nii Rakveres (17 etendust), maal (17) kui teatrilinnades (11).

Üldjuhul jäi kriitika lääne tekstide lavastuste hindamisel siiski distantseerituks, ridade vahel üleolevaks, hinnates enam tekstide autoreid kui nende lavaletoojaid. Näiteks „Hirmsate vanemate” kohta arvati, et see on nii lavastajale kui teatrile õnnelik valik: „[S]uhteliselt isemängiv näidend, mis ei välista ka sügavamaid, kunstikavatsuslikke eesmärke, huvipakkuv võimalikult erinevatele vaatajageneratsioonidele (üpris oluline argument Rakvere teatritegijatele) ning viis väga rikast ja hästi läbikirjutatud rolli” (Karja 1990). Ja kuigi kriitik nendib, et prantslaste mängimine ongi eestlasele keeruline, järeldab ta siiski: „Lausa häbisse pole selles võiduajamises just jäädud, mõned meetrid läbitakse käsikäes, on ilusaid stseene, lavastuslikke leide, enamasti aga välgub prantslase selg kaugustes või kaob horisondi varju.” (samas). Jääb mulje, justkui tolleaegne kriitika ei oodanudki Rakvere Teatrit enam kui korralikult vormistatud lavastusi, kuid ei pidanud tihtilugu ka vajalikuks teatri katsetusi põhjalikumalt analüüsida. Pikemad, lavastusi üldisemas eesti teatri kontekstis vaatlevad käsitlused ilmusid lisaks „Libahundile” veel vaid „Liiliast” ja „Enesetapjast”. Kui esimese hooaja keskel uskus Kalmet veel, et „[k]riitikanappusest ei tohi teater solvuda, sest kriitikut ei saa sundida kirjutama – see muudaks loometöö

tükitöök” (Sikk 1991: 90), siis vaid aasta hiljem tõdeb ta, et ei ole oluline, kui palju provintsis end ületatakse, „ikka jääks see märkamata pealinnas teadmatu- ses haigutaval kriitikul” (Kalmel 1986: 43). Arvatavasti sai kriitika leige suhtu- mine Kalmeti püüdlustesse ka üheks põhjuseks, miks ta 1989. aastal Rakverest lahkus, et Noorsooteatrisse näitleja ja lavastajana tööle minna. Rakveres tööta- des tunnistas ta isegi: „Peanäitejuhi tööd teen, näitleja olen.” (Toome 1988).

3.2.3 Madis Kalmel – lavastaja vs peanäitejuht

Kalmeti Rakvere Teatri peanäitejuhiks olemise periood sattus publikuhuvi osas õnnelikku aega – mitte kunagi varem ega hiljem pole Eestis nii palju teatris käidud. Nagu järgnev tabelgi osundab, küündis 1980. aastate teisel poolel teatrikülastuste arv Eestis 1,7 miljonini aastas ning Rakvere Teatri vaadatavus ületas 1987. aastal korra ka saja tuhande piiri.

Tabel 2. Teatrikülastused Eestis ning Rakvere Teatris aastatel 1985–88 (Teatrielu 1985, Teatrikroonika 86, Teatrikroonika 87, Teatrikroonika 88)¹⁶⁶.

	1985	1986	1987	1988
Teatrikülastused Eestis	1 594 200	1 709 300	1 723 100	1 608 000
Rakvere Teatri (RT) külastatavus	89 800	99 900	103 900	97 500
RT külastatavuse osa kogukülastatavusest (%)	5,63	5,84	6,02	6,06

Üldine teatrilimbus võimaldas Rakvereski repertuaari koostades vähem publiku maitse-eelistustele mõelda, kuigi tundub, et Kalmetil siiski õnnestus oma püsipubliku ootusi muuta, sest Rakvere Teatri vaadatavus kasvas Eesti teatrite kogukülastatavusega võrreldes kiiremini: 1985. aastal toimus kõigist teatri- külastustest Rakvere Teatris 5,63%, kuid 1988. aastal juba 6,06%. Ja seda vaatamata antavate etenduste arvu vähenemisele (1985. aastal 350, kolm aastat hiljem 320), mis oli osalt võimalik just tänu teatrilinnades suuremates saalides antavate etenduste arvu tõusule.

Kalmel on öelnud: „Lavastaja ja peanäitejuht ühes isikus ei saa iialgi teha vaid oma nn elitaarset teatrit. Tuleb arvestada ka teatri ja publiku vajadusi, repertuaari üldpilti.” (Sikk 1991: 89). Peanäitejuhina tehtud seitsmest lavastu- sest viis võttiski ta suuresti lavastada repertuaaripoliitilistel kaalutlustel: „Don Quijote” oli püüe majas töötavad näitlejad ühtseks trupiks koondada; „Ta ei

¹⁶⁶ „Teatrielus” ja „Teatrikroonikas” toodud Rakvere Teatri vaatajanumbrid erinevad veidi (olenevalt aastast 0–1300 külastajat) teatri enda esitatud andemetest (vt Lisa 2), kuid Tabelis 2 on kasutatud nende kogumike andmeid, et nii Eesti teatrite kui Rakvere külastatavuse andmed pärineksid samast allikast.

tahtnud olla näitleja” katse tõestada eesti nüüdisdramaturgia tegemise vajalikkust; „Poolel teel puu otsa” täitis vajaliku komöödia tühimiku hooajas, nagu ka kohustusliku nõukogude dramaturgiana kavva võetud „Enesetapja”, ning „Õhtu apteekriga ehk „Tii”-tund Oskar Lutsuga” valmis kirjaniku juubelifestivaliks. Suure empaatiavõimega ning madala ebaeetilise valulävega looja puhul, nagu Kalmet seda on, ei oleks aus väita, et peanäitejuht võttis need materjalid lavastada vastumeelselt, kuigi võib arvata, et täiesti vabana peanäitejuhi kohustustest oleks tema lavastja portfelli sattunud neist vahest ainult „Don Quijote” või ehk ka „Enesetapja”. See Erdmanni tragifarss, kus tegelasteks Intelligent, Vaimulik, Literaat jt, pakkus Kalmetile taas võimaluse luua mänguline ja teatraalne ühiskonnapildistus, mis huvitas teda ka „Scapini kelmustes” ja „Don Quijote’is”. „Enesetapja” kriitika oli vastuoluline: German Schutting tõlgendas seda ideedraamana, kus laval „mõtte kaotanud, väljasurnud revolutsioonieelsed seisused” (Schutting 1989: 77), kuid Tõnis Ritson heitis tekstile ette kaasajatust ning lavastusele liigset pikkust: „[E]nne poolaega tundus, et edasi minna pole enam kuhugi, selgus, et siiski oli, kuid häirivate venitamiste-kordamiste hinnaga” (Ritson 1989). Publik nõustus viimase arvamusega ning lavastust mängiti vaid 18 korda.

Ülejäänud kaks Kalmeti peanäitejuhina tehtud lavastust olid Kalju Saaberi „Koduvõõrad” (1987) ning „Jõuluetendus Jeesus Kristuse elust” (1988). See jõululavastus, kus esimesel neljal etendusel said vaatajad Toomas Suumani kehastatud jõuluvanale kingi eest salmigi lugeda, esietendus 26. detsembril ehk teisel jõulupühal, mida nõukogude ajal ei tähistatud. Arvestades nõukogude võimu taunivat suhtumist kristlusesse ning keeldu jõule tähistada, oli see Kristuse elukäiku tutvustav lavalugu tähelepanuväärne sündmus, mis läks ka täissaalidele. Lavastust mängiti siiski vaid kümnel korral, neist seitsmel kodusaalis. Lühike eluiga saab hiljem tavaks teistele jõululavastustele, millest Indrek Saare ja Üllar Saaremäe ajal kasvab välja jõulumaade traditsioon (vt Lisa 7) ja millel iga hooaja repertuaaris sama kindel koht nagu komöödial või lastelavastusel (vt Lisa 9). Kriitikud Kalmeti jõululavastusele ei jõudnud, ju ei osatud seda näärtrallide vahelt üles leida.

Küll aga sai piisavalt tähelepanu nii publikult kui kriitikuil „Koduvõõrad”, mis on kindlasti „Libahundi” kõrval Kalmeti peanäitejuhi-perioodi olulisemaid lavastusi. Seda Kalju Saaberi ohudraamat mängiti 61 korda, neist 38 Rakveres ning see on „West Side’i loo” kõrval antud perioodi ainus lavastus, mis suutis meelitada väljasõitudega harjunud Rakvere Teatri publiku ise sõitu Rakverre ette võtma. „Seda tükki hakatakse mängima Rakveres, ainult,” ütles pärast kontrolletendust ka teatri direktor Rein Olmaru (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986), viidates teatri taatele tuua vaatajad „Koduvõõraid” vaatama just sinna, kus lavastuse tegevustik aset leiab – fosforiidikaevanduste vastu võitlevale Virumaale. „Koduvõõrad”, žanrimääratlusega „ohudraama Viru põuest”, ongi seni ainus Rakvere Teatri lavastus, mis tegeles päevapoliitikaga, esietendudes fosforiidisõja laineharjal.

Fosforiidisõja alguseks peetaksegi 1987. aasta 26. veebruari, mil Eesti Raadio saali kogunesid toonase Eesti NSV juhtivad tegelased ja ajakirjanikud, et

pressikonverentsil arutada Rakvere piirkonna fosforiidimaardlate evitamisega seonduvaid probleeme.¹⁶⁷ Noorte Hääle toimetaja Juhan Aare tutvustas seal oma eelmisel päeval tehtud teleintervjuud väetisetootjate peamehe Juri Jampoliga, kes avameelselt rääkis üleliidulise väetistetööstuse ministeeriumi kaevandustega seotud plaanidest. Kaks päeva hiljem ilmus Noorte Hääles Aare artikkel „Stardi-pauk Valges saalis”, mis tõi teema avalikkuse ette. (Raudsep 1997) Järgnesid mitmete keskkonnakaitsega tegelevate organisatsioonide avalikud sõnavõttud, mis nõudsid fosforiidikaevanduste projekteerimise kohest lõpetamist. Samuti toimusid mitmed kodanikualgatused: tudengite mairongkäigul Tartus kanti loosungeid kirjaga „Kaine pilk Virumaale”, „Virumaa fosforiit: Avalikustamine! Avalik arvamus?” või „Puhake rahu, Kabala käsijalgseid!” ning levimuusikapäevadel tuli esmaesitusele Alo Mattiiseni „Ei ole üksi ükski maa” ning publiku seas kandsid noored kollaseid särke kirjaga: „Fosforiit? Täna, ei!”. (Samas) Lisaks fosforiidikaevandamisega kaasnevatele keskkonnaprobleemidele muretseti ka võimaliku kaevanduste avamisega seotud võõrkeelse tööjõu sissetoomise pärast ning viimase mõju üle Virumaa demograafilisele koosseisule. Alust muretsemiseks oli, sest ka 1950. aastatel Ida-Virumaale ehitatud põlevkivikaevandused (vt lk 91) töid kaasa venekeelse rahvastiku osa kasvu selles piirkonnas.

Rakvere Teater reageeris teemale üsna kiiresti: juba 1987. aasta märtsis teatas Kalmet festivali „Tartu 87” pressikonverentsil, et teater on tellinud Kalju Saaberilt fosforiidisõja-teemalise näidendi. Nagu üldsuse, nii oli ka Kalmeti jaoks fosforiidiga seonduv vaid osa eestlaste säilimise vastu suunatud rünnakust:

„See ei ole üksnes Põhja-Eestit ähvardav kriis, see pole mitte üksnes ökoloogiline kriis. See on kogu meie rahva tuleviku küsimus. Kui meie seisukohad ja võitlus väga teravalt esilekerkinud probleemi ümber jäävad ainult emotsioonide väljareageerimise võimaluseks ajakirjanduses ja aruteludel, siis on kopikas meie väärtus, ja oma tulevaste põlvete jaoks pole me suutnud sellega midagi ära teha.” (Sikk 1987a)

Kalmet lootis siiski, et näidend ei saa olema „ideede draama, kus võitlevad funktsionärid ja teadlased, vaid inimeste draama – lugu peredest ja meie elust” (samas). „Koduvõõrad” esietendus 20. novembril 1987. aastal ning kuigi kriitika ei kahelnud, et see kiiresti ühiskonnas toimuvale reageerinud „missiooni-tundest kantud lavastus [---] kõneleb teatri sotsiaalse rolli erksast mõistmisest” (Link 1988), heideti taas ette näidendi dramaturgilist nõrkust. Ennekõike peetakse hõredaks esimese vaatuse teksti, mis kordab juba ajalehtedest teada

¹⁶⁷ Nõukogude võimu plaan rajada Virumaale fosforiidikaevandusi sündis tegelikult juba 1970. aastatel liidu väetisetööstuse ministeeriumi algatusel. Algselt oli juttu Toolese fosforiidileiukoha evitamisest, kuid hiljem leiti Kabalast ja Rakvere külje alt veelgi suuremad varud. Kuigi fosforiidisõjana tuntakse eelkõige sündmusi, mis leidsid aset aastatel 1987–88, hakkas Teaduste Akadeemia vastupanu fosforiidikaevandamisele koheselt pärast plaani teatavakstegemist. Alles Gorbatšovi reformid 1987. aastal võimaldasid teemat käsitleda avalikult.

infot (Tarm 1988), kuid leitakse, et tänu lavastaja heale tööle „pääseb näidendi kunstiline terviklikkus hiljem nagu paisu tagant ning areneb veenvalt tõusvas joones, ikka sisutiheduse suunas” (Mälgand 1988). Eraldi saavad kiita Ervin Õunapuu lavakujundus ning Veljo Tormise rahvaviiside kasutamine Peeter Volkonski muusikalises kujunduses.

Näitlejatöödest selle lavastuse puhul pikalt ei kirjutatagi – kiidetakse geoloog Olarit kehastanud Arvi Mägi, kes toob oma tegelase „tehnokraatliku mõtteviisi ja pealiskaudse ellusuhtumise hästi välja” (Link 1988), ning arvatakse, et Talvo Pabutil jääb muinasvanemana kohati puudu mõjujõust (Tarm 1988) – ning keskendutakse tegelaste motiivide analüüsimisele. Saaberi näidendis on esindatud kolme põlvkonna virumaalased – iga järgneva põlve koduvõõruse aste on eelmisest veidi suurem – ning nende vastanditena isiklikku hüve rahvuslikust püsijäämisest olulisemaks pidavad tegelased nagu eelmainitud geoloog või karjeristlik teadlane Reimo. Üks kriitik arvaski, et just teadlase eetika küsimus võinuks lavastuses keskseks saada, heites autoreile ette, et „konfronteerumine jääb perekonnaringi tasandile” (Link 1988). Arvestades, et viimane oligi Kalmeti pressikonverentsilgi sõnastatud eesmärk, võib lavastust õnnestumiseks pidada. Asjaolu, et näidend ja lavastus kiirustamise pitsarit kandsid ning tegevustik ja karakterid lihtsustatud olid, kumab siiski läbi kogu kriitikast. Seda ei peetud aga antud lavastuse puhul kõige olulisemaks: „Õige ja vajalik ei tarvitse igal juhul olla veel kõrgkunstiline, teiselt poolt jälle oodatud tõde ja üksmeelselt vastuvõetud sõnum võivad kaaluda üles kõik muu.” (samam). Enamiku kriitikute jaoks kompeenseeris kunstilised puudujäägid lavastuse „lausa ooperlik” (Mälgand 1988) finaali. Kõigepealt kõlas muinasvanema manifest: „Meie ei taha, et lõhkikistud maapõues sureksid rahva unistused ja lootused. [---] Ma nõuan oma õigust oma maal elamiseks ja austan teiste õigusi nende maal.” (Saaber 1987). Siis kogunesid „skandeeriva aplausi saatel” (Link 1988) lavale kõik näitlejad, võttes üksteisel käest kinni, et koos publikuga „korra jälle olla üks süda ja üks hing” (samam). Pole kahtlustki, et see ülepaisutatud emotsionaalsusega finaali tõi kuuldavale 1980. aastate lõpu taasärkamisaegse publiku ja kriitikute kaua lausumata jäetud mõtted ja lootused. Nii saavutas „Koduvõõrad” täismängu mitte niivõrd tänu õigele tasakaalule publiku maitse-eelistuste ja kriitikute ootuste vahel, vaid seetõttu, et tal õnnestus väljaväline tunnus hetkeks väljasiseseks tunnustuseks konverteerida: kõige olulisemaks sai võimalus neil teemadel koos arutada, mitte nende esitamise kõrgkunstilisus.

Samas on Kalmeti enda sõnavõttudest kunstinõukogus aimata, et peanäitejuht ei tahtnud lasta lavastusel liiga poliitiliseks minna: „Täna häiris mind publiku reaktsioon. Peame teadma, mida me ei mängi. Vahelehuüideid poleks vaja provotseerida. Paber, mida inimesed postkasti lasid, on tegelikult etenduse efektiks.” (Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986) Viidatud paber oli fosforiidikaevanduste vastu allkirjade kogumise kampaania ning Kalmeti sõnul plaaniti see toimetada kõigepealt rajoonikomiteesse: „Sealt edasi leiame kanali.” (samam). Tegelikult oli ENSV Ministrite Nõukogu juba enne „Koduvõõraste” esietendust keeldunud kooskõlastamast üleliidulise mineraalväetisetöös-

tuse ministeeriumi kavasad Toolse ja Kabala kaevanduste rajamiseks ning teinud ettepaneku teema uude aastatuhandesse lükata. Moskva nõustus. (Raukas 2007) Seega jäi teater, mis küll reageeris teemale nii kiiresti, kui suutis, ikkagi veidi hiljaks ning ehk seetõttu ei ole „Koduvõõrad” saanud osaks fosforiidisõja legendist, nagu seda on tudengite maiparaad või Tartu levimuusikapäevad.

Rakvere Teatri jaoks oli lavastus aga vaieldamatult erakordne ning oluline nii oma publiku kokkutoomisel kui uue leidmisel. Kuigi kaevandusteteema ei olnud enam aktuaalne, kandis „Koduvõõrad” samu ideid ja soove, mis kõlasid fosforiidisõjale järgnenud ja lõpuks Eesti taasiseseisvumiseni viinud sündmustel, ning lavastus püsis repertuaaris kaks hooaega kuni 1989. aasta suveni. Tõsi, saalide täituvus oli viimasel aastal alla poole – uusi rahvuslikku taasärkamist toetavaid sündmusi tuli aina juurde, nagu viitas ka Marju Lauristin ülevaatusel „Tartu 87” nähtut kommenteerides (vt Lauristin 1987: 57). Sellegipoolest sai „Koduvõõrastest” Kalmeti Rakvere perioodi tähtlavastus, kus üheskoos talle peanäitejuhi ja lavastajana oluline: algupärane ja kaasaja probleeme käsitlev dramaturgia, eestluse ja inimlikkuse säili(ta)mise temaatika, ansamblina mängiv trupp ning publik, kes ei pea paljuks ise Rakverre kohale sõita.

Ilmselt jäi „Koduvõõrastest” ja mõnest muust kriitikutes huvi äratanud lavastusest nagu „Libahunt” või „Liilia” Kalmetile siiski väheks, et kaaluda üles peanäitejuhi tööga kaasnevad kompromissid. Seda hoolimata kriitika läbivalt positiivsetest reaktsioonidest Kalmeti tööle näitlejana ning leebest suhtumisest tema lavastustesse (vt Vooremaa 2010). Üha rahulolematum oli ka teatrikollektiiv, kes tundis, et juhtkond neid ei kuula. 1989. aasta suvel algatati majas allkirjade kogumine kirjale, „milles olid mingid nõudmised ja etteheited Madis Kalmetile”, nagu meenutab Arvi Mägi (Parijõgi 1989). Kalmet võttis kirja umbusalduse avaldamisena ning andis lahkumisavalduse, mis jõustus 27. oktoobril 1989. aastal. Umbusaldati ka direktor Rein Olmaru, kes samuti lahkus. Kalmet asus näitleja ja lavastajana tööle Noorsooteatrisse, Olmarust sai Tartu Lasteteatri juht. Rakvere Teatrile tähendas see eriolukorda sattumist – keset hooaega oldi direktori ja peanäitejuhita. 1971. aastast Rakveres töötanud näitlejale Arvi Mägile tähendas see aga ootamatut positsioonivahetust näitlejast peanäitejuhiks. Järgnesid rasked aastad, kui tuli hakkama saada ühiskonnas toimuvate kiirete muutustega, mis tõid kaasa ülemineku turumajandusele ning teatripubliku huvi üle-Eestilise vähenemise. Mil viisil Rakvere Teater uue olukorraga harjuda püüdis, ongi järgmise peatüki peateemaks.

3.3 Rakvere Teater aastatel 1989–1994: peataolek

15. augustil 1989. aastal loodi Rakvere Teatri päästekomitee järgmises koosseisus: teatri korraldajadirektor Maie Toome, peainsener Urmas Pärtma ning näitlejad Imbi Herm, Toomas Suuman ja Arvi Mägi. Päästekomitee eesmärgiks oli leida lahendus teatris tekkinud erakorralisele olukorrale. (Parijõgi 1989) Olukord oli tõesti erakorraline, sest lisaks peanäitejuhile ja direktorile lahkusid erinevatel põhjustel teatrist neli näitlejat, lisaks viibisid kolm näitlejat

lapsehoolduspuhkusel (Seletuskiri 1989). Kuna Kalmeti kanda olid ka mitmed peaosad repertuaaris olevates lavastustes, seisti silmitsi olukorraga, kus edasi sai mängida vaid nelja lavastust¹⁶⁸ ning tuli kiiresti uut repertuaari koostama hakata. Eelmise juhtkonna umbusaldamise põhjuste väljatoomisel ollakse kidakeelsed: „Pean Kalmetist kui näitlejast väga lugu. Teine asi on, mis ma temast kui lavastajast mõtlen. Ei oskagi öelda, mis viltu läks. Teater hakkas ahistama, rahvas muutus närviliseks,” arvas Mägi (Parijõgi 1989). Ilmselt ei suutnud Kalmet trupile oma kunstilisi eesmärke piisavalt selgitada, ette heideti ka tugevate külalislavastajate puudumist ning juhtkonna suutmatust kollektiiviga suhelda. Närvilist õhkkonda süvendas veelgi kapitaalremonti vajav maja ning selgusetus töötingimuste paranemise osas. Ootamatud kaadrivahetused tegid ettevaatlikuks ka kriitika:

„Üsna selge on see, et Rakvere Teatri etendused eriti ei meelita. Eelarvamus on vägev, sest mida oodata teatrilt, mille näitlejaist kuuldavasti osa laiali on jooksnud ja näitejuhid muudkui vahetuvad. Hoone pidavat neil lagunema ja üldse näitlevat nad rohkem oma kandi maarahvale.” (Ritson 1990)

Muidugi polnud Rakvere Teater sellises olukorras atraktiivne tööandja ning päästekomitee poolt välja kuulutatud konkurss direktori ja kunstilise juhi kohale kukkus läbi, sest sooviavaldusi lihtsalt ei tulnud. (Tammer 1989) Nii tuli uus juht leida oma majast. Nõusoleku andis Arvi Mägi, kuid tingimusega, et aasta pärast vaadatakse asjad üle ja kui ta hakkama pole saanud, läheb näitlejaks tagasi. Ta kinnitati teatri kunstiliseks juhiks-direktoriks Eesti NSV Riikliku Kultuurikomitee¹⁶⁹ käskkirjaga „seoses Rakvere Teatris tekkinud erakorralise olukorraga” 24. novembril 1989. aastal (Käskkiri 1989). Sarnaselt Kalmetile, kes nentis, et polnud peanäitejuhi ametiks sugugi valmis (vt Sikk 1991), on ka Mägi tagantjärele tunnistanud: „Ma arvan, et mina olen ikka loominguiline inimene ning ma polnud kindlasti kõige parem variant teatrit juhtima.” (Mäe 2000). Kuna majja oli alles jäänud vaid 15 näitlejat – parematel aegadel oli trupi suurus 25 ringis – ning repertuaar koosnes vaid neljast lavastusest, tuli päästekomiteel ja uuel juhil kiiresti uuslavastusi välja tooma hakata. Staažikas Rakvere Teatri näitleja Volli Käro võttis esimese hooaja kokku nii: „See eelmine hooaeg oli ekstra hull, ikka nii jube, kui ma tagantjärele mõtlen. Arvi [Mägi] oli sunnitud kinni haarama igast õlekõrrest, igast võimalusest, kui keegi tuli ja mõnd lavastust pakkus...” (Sikk 1990a) Nii oli 1989. aasta suvel korraga proovisaalis kolm lavastust ning lavastajatena langes põhikoormus pääste-

¹⁶⁸ „Õitsev meri”(1988), „Kosjaviinad” (1989), „Üks lugu armastusest” (1988), „Stseenid ühest abielust” (1989).

¹⁶⁹ Eesti NSV Riiklik Kultuurikomitee loodi Gorbatšovi detsentraliseerimispoliitika rakenduseks 31. mail 1988. aastal ENSV Kultuuriministeeriumi, ENSV Riikliku Kinokomitee ja ENSV Riikliku Kirjastuste, Polügraafia ja Raamatukaubanduse Komitee baasil. Komitee eesmärgiks oli riikliku kultuuripoliitika teostamine koostöös loomeliitude ja avalikkusega. Senine kultuuriminister Johannes Lott vabastati oma kohalt ning komitee esimeheks nimetati Jaak Kaarma ja tema esimeseks asetäitjaks Jaak Allik. (vt Gutman 2009)

komitee liikmetele Hermile ja Suumanile. Lisaks kutsuti appi eelmised Rakvere Teatri peanäitejuhid Kulno Süvalep ja Raivo Trass ning kasutati eelmise aasta lõpul tekkinud sõprussuhteid Kuusankoski poolharrastusliku teatriga¹⁷⁰, mille kunstiline juht Maire Saure tõi välja lastelavastuse „Väike Merineitsi”, millest sai vaadeldava perioodi enimmängitud lavastus. Kalmeti perioodi kohta nentis Mägi: „Vahepeal tekkis meil aga olukord, kus lavastati palju väikesi tükke väheste osatäitjatega ja palju inimesi istus lihtsalt ilma tööta. Repertuaari valik oli kaootiline: tihti ei teadnud inimesed ette, millal ja mis tükki tegema hakatakse.” (Tammer 1989). Uue hooaja hakul võis kunstiline juht tõdeda, et majas valitseb tõine meeleolu ning „[h]ea on ka see, et kõik meie viisteist näitlejat on tööga hõivatud” (Lääne 1989). Tööd oli tõesti palju, sest 1989. aasta sügisel toodi välja viis uuslavastust ehk esietendused toimusid pea iga kahe nädala tagant.

Napi repertuaari kõrval oli veelgi põletavamaks probleemiks teatrimaja seisukord. Kapitaalremonti polnud majas tehtud selle avamisest, 1940. aastast saadik ning tööde alguse oli rajoonikomitee sidunud kultuurimaja valmimisega. Esialgsete plaanide kohaselt pidi kõigepealt ehitatama uus kultuurimaja rajooni erinevatele huviringidele teatritagusesse parki. Seni tegutses kultuurimaja teatriga samas hoones. Arheoloogiliste kaevamiste käigus leiti aga planeeritava kultuurimaja ehitusplatsi alt Rakvere vanima asula jäänused ning nii oldi olukorras, kus kultuurimajale tuli leida uus asukoht ning teatrit ümbritsesid kaeveaugud ja mullavallid. Selle üle, kelle ülesanne viimaste koristamine on, vaieldi veel üle aasta ning tegutsema hakati alles siis, kui kultuuriminister Lepo Sumera sündmuskohal käis. Ajakirjanik Rein Sikk võttis külaskäigu kokku järgmiselt: „Et kõik eeldused šokiks olid mitme aasta pikkuse tõhusa tööga loodud, ei jäänud ka tulemused saabumata. Minister tõdes šokki, seejärel peeti tõsises seltskonnas asjalikult aru.” (Sikk 1990) Fotod keset üleskaevatud tühermaad nukralt lagunevast Rakvere teatrimajast ilmusidki tol ajal ajakirjanduses märksa sagedamini kui uudised esietendustest. Järgmise lahendusena teatri ruumiprobleemidele nähti teatrihoovis asuva viinalao ümberehitamist väikeseks saaliks, kuhu teater suure maja remondi ajaks kolida saaks. Jällegi ei suutnud erinevad institutsioonid omavahel kokku leppida, kes ja millal viina laost ära veab, et ehitustöödega alustada. 1989. aasta sügisel arvas tollane maavanem Lembit Kaljuvee veel üsna optimistlikult, et tööde järjekord võiks olla järgmine:

„Aastavahetusel 1989–1990 viiakse viinalaad välja, aastail 1989–1990 tehakse arheoloogilisi kaevamisi, 1989. aastal tehakse uue seltsimaja arhitektuurikonkurs, 1990. a. suvel algab seltsimaja projekteerimine, võlvkeldrite restaureerimine, 1991–199... seltsimaja projekteerimine ja ehitamine, 1990–1991 teatri abihoonde rekonstrueerimine, kapitaalremont, 1991–199... teatri ja vana kultuurimaja rekonstrueerimine, kapitaalremont. Nagu näete, kogu kompleksi valmimist ei

¹⁷⁰ Sõprussuhted Kuusankoski teatriga tekkisid teatri endise peakunstniku Riina Vanhaneni [Babitševa] kaudu. 1989. aasta aprillis mängis Kuusankoski teater Rakveres oma kaht lavastust ning sama kuu lõpul käidi vastukülaskäigul. Juba siis lootis tollane peanäitejuht Madis Kalmet, et koostöö ei piirdu vaid etenduste vahetamisega. (Sikk 1989)

julge täpselt välja pakkuda, sest rahaga on sel ajal kindlasti väga raske. Kuid rääkida võiks aastast 1993–1995.” (Sikk 1989a)

Tegelikult anti esimene etendus väikeses majas 1997. aastal, renoveeritud suur maja avati 2005. aastal ning kultuurimaja tegutseb tänaseni teatriga samas hoones. Sellegipoolest iseloomustab vaadeldavat perioodi pidev lootus, et kohe midagi ehitama hakatakse, ning juhtkonna peamine energia läks paljuski erinevates ümarlaudades istumisele ja ajakirjanikele olukorra selgitamisele. Seda enam, et 1993. aastal tellitud ekspertiis järeldas, et teatrimaja lavatorn ning osaliselt ka saal on varisemisohtlikud ning neid enam kasutada ei tohiks. „Selgub, et näitlejad on juba vähemalt aasta töötanud olukorras, kus kogu aeg nende pea kohal midagi varisemisohtlikku [on – O. K.] rippunud,” pidi nentima tollane teatridirektori kohusetäitja Ilmar Uldrich. (Kuusma 1993a) Olukorra päästmiseks loodi 1993. aastal Rakvere Teatri halduskogu, mille põhikirjalisteks eesmärkideks oli „teatri tegevuseks ja arenguks vajalike rahaliste ja muude vahendite hankimisele kaasaaitamine, nende kasutamise suunamine ja kontroll; teatri üldiste tegutsemispõhimõtete kehtestamine; teatri tegevusele hinnangu andmine” (Kuusma 1993). Halduskogu ponnistustest teatril uue juhi ja suuna leidmisel tuleb pikemalt juttu antud peatüki lõpuosas (vt lk 129).

3.3.1 Arvi Mägi Rakvere Teatri kunstilise juhina

Nagu eelnevaltki mainitud, oli avalikkuse huvi Rakvere Teatris toimuva vastu 1989. aastal suur ning värske kunstiline juht Arvi Mägi pidi regulaarselt ajakirjandusele majas toimuvast ülevaateid andma. Ilmunud artiklite pealkirjad rääkisid enda eest: „Kas surmaotsus? Või aitab veel miski?”, „Rakvere teater elab edasi”, „Rakvere teatri probleem”, „Eesriie käriseb” jne. Vahepeal läks koguni liikvele jutt, et Rakvere Teater võiks kolida hoopis Paidesse, kus olemas korralik kultuurimaja (Lääne 1989), või tuleb siis teater üldse kinni panna, nagu nentis ka kultuurikomitee aseesimees Märt Kubo:

„Kui ei ole võimalik enam kunstitaset tahta, siis on meie kohus teater sulgeda, sest professionaalne teater on kunstinähtus ja ei midagi muud. Kui arvestatav tase ära kaob, on meil kui kultuurijuhtidel õigus küsida, mille peale rahvas, maksumaksja, oma raha kulutab. Me ei kohku tagasi ka mõttest, et kui Rakveres ei saa enam kunsti teha, tuleb raha mujal kasutada. Kultuurikomitee ei taha Rakvere teatrit likvideerida, aga meie uut maja ehitada ka ei saa. Seepärast ütlesimegi Rakveres nõudpidamisel, et kui siin enam teatrit teha ei suudeta, otsime näiteseltskonnale mujal kohad. Aga teater ei ole vabrik, mida saab tühjale maale püsti panna. Ta vajab miljööd, aurat. On raske uskuda, et mõni linn kodutule teatril lahelt oma hõlmad avab. Kui me Rakveres teatritraditsiooni lõhume, ei tule taastamine enam nii pea kõne alla.” (Jeletsky 1989)

Mägi esmaseks ülesandeks oligi tõestada, et Rakveres siiski suudetakse kunsti teha. Selleks oli vaja taastada repertuaar. Mägi ise oli varem lavastanud neljal

korral¹⁷¹, mõne aasta jooksul pärast Tallinna Pedagoogilise Instituudi näitejuhtimise eriala lõpetamist ja Rakveres näitlejana tööle asumist 1971. aastal, kuid mitte viimasel kolmeteistkümnel aastal. Nüüd pidi see muutuma: järgmise viie aasta jooksul tõi Mägi välja viis lavastust¹⁷² ning nii mõnigi kord jäi värske kunstilise juhi kanda publikut saali meelitava komöödia lavalettoomine. Ilmselt polnud lavastamine Mägile siiski nii omane kui näitlemine, sest pärast Rakvere Teatrist lahkumist on ta lavastanud veel vaid kahel korral ning vahetult pärast kunstilise juhi ametist loobumist öelnud: „Olen nõus siin teatris veel lavastama ainult sel juhul, kui mulle endale see materjal meeldib ja lepin eelnevalt kokku seltskonnaga, kellega ma tööd teen.” (Enne kui... 1994: 34) Eelneva resoluutsuse taga oli suuresti korralike lavastajate puudumisest tingitud väsimus, sest juba oma kunstiliseks juhiks olemise teise hooaja lõpul pidi Mägi nentima: „Tunnen praegu puudust ühest heast lavastajast. See lavastajate kerjamine ja otsimine – see ei ole üldse lihtne asi. Meil on põhikohaga lavastaja vaid Toomas Suuman.” (Kultuuritoimetus 1991)¹⁷³ Seega pidi Mägi Rakvere Teatri kunstilise juhina lootma oma maja näitlejatele (lavastamist jätkasid Toomas Suuman, Imbi Herm, Reeda Toots ja Talvo Pabut ning kätt said proovida Toomas Kreen ja Aimar Põlts¹⁷⁴, mitu lavastust tõi välja ka teatri uus kirjandusala juhataja Mart Pukk¹⁷⁵) ja külalislavastajatele¹⁷⁶. Alles 1992. aasta mais naasis Rakverre Raivo Trass, kes järgneval kahel aastal tõi välja kuus uuslavastust, jätkates sarnases tempos, nagu varem siin peanäitejuht olles. Trass, Mägi ja Suuman kokku töid vaadeldava perioodi 35-st uuslavastusest välja lausa 18.

Trass jätkas nüüdki eesti algupärandite lavalettoomist, keskendudes eelkõige Tammsaarele – kolme aasta jooksul esietendus tal kolm Tammsaare teostel põhinevat lavastust.¹⁷⁷ Nooremad lavastajad eelistasid aga sagedamini välisdramaturgiat. Kuna okupatsiooniaeg hakkas vaikselt ümber saama, kadus teatritel

¹⁷¹ Guilherme Figueiredo „Don Juan”, Heljo Männi „Nutikas eesel” (mõlemad 1974), Ardi Liivese „Hüvasti, mereröövel!” (1975) ning Hugo Raudsepa „Vedelvorst” (1976).

¹⁷² Boriss Sandratski „Kuss! Elagu tšukšid!”, Dmitri Lipskerovi „Jõgi asfaldil” (mõlemad 1991), Oscar Wilde'i „Tähtis on olla tõsine” (1992), Jaan Krossi - Hendrik Lindepuu „Tulge minu juurde” ning Eeva-Liisa Manneri „Põletatud oranž” (mõlemad 1993).

¹⁷³ Oma esimese hooaja plaane tutvustades viitas Mägi korduvalt plaanile, et Rakverre tuleb lavastama Elmo Nüganen Ugalast. Materjaliks pidi saama Carlo Goldoni „Naljakas juhtum”, mis aga jõudis lavale 1991. aastal hoopis Volli Käro lavastusena. Nii jäigi Rakverel oma „Armastus kolme apelsini vastu” tegemata.

¹⁷⁴ Aimar Põlts, nagu ka näiteks Ülle Lichtfeldt, võeti teatrisse tööle Rakvere kooliteatrist. Viimasega tehti vaadeldaval perioodil sageli koostööd, et väikese püsitrupi koormust veidi kergendada ning et ka suuremakoosseisulisi lavastusi välja tuua saaks.

¹⁷⁵ Toomas Kreen lavastas August Strindbergi „Pelikani” ning Aimar Põlts omakirjutatud „Piiblimängu” (mõlemad 1992). Mart Puki lavastused olid Bertolt Brechti „Trummid öös” (1990), Eliot Crawshay - Williamsi „Riidekapp” ja Mihkel Muti „Türgi hobuse muna” (mõlemad 1992).

¹⁷⁶ Ühe lavastuse tegid teatri endine peanäitejuht Kulno Süvalep, režissöör Jaan Kolberg ja soome lavastaja Maire Saure.

¹⁷⁷ Ilmar Mõttuse dramatiseering „Tõe ja õiguse” I osa põhjal „Jumalaga, Vargamäe” (1991), Andres Särevi „Tõe ja õiguse” IV osa dramatiseeringutel põhinev „Abielu ja õnn” (1992) ja Tammsaare külalugudest lavastaja poolt kokku pandud „Nirraki nirrak” (1993).

ka kohustus tuua lavale nõukogude dramaturgiat¹⁷⁸ ning kõikjal pöördui senisest enam tõlkekirjanduse poole. Juba Kalmeti ajal kasvas välisdramaturgia osakaal Rakvere Teatri repertuaaris Trassi perioodi 22%-lt 36%-ni ning aastatel 1989–94 moodustasid välisautorite tekstid uuslavastustest juba 54%. Peamiselt võeti vaadeldaval perioodil mängukavva siiski klassikat – William Shakespeare, Friedrich Dürrenmatt, Tennessee Williams, Bertolt Brecht. Ühelt poolt polnud kaasaegne dramaturgia veel vabalt kättesaadav, teisalt pani riigikorra vahetus teatrid silmitsi uude probleemiga – autoriõigused. Mägi tõdes:

„Ka teatrit ahistab valuutapuudus. Kuna meil pole välismaa autoritega otsesidemeid, ei saa me kavva võtta kaasaegseid Lääne näidendeid. Milline sealne autor nõustuks meile oma loomingut rublade eest müüma? [---] Genfi konventsioon autorikaitsest kehtib meil alates 1974. aastast ja kui varem andis valuutat Moskva, siis nüüd ei maksa enam keegi. Nii otsimegi repertuaari, mis on kirjutatud enne konventsiooni vastuvõtmist. Autorikaitse on mul kogu aeg kukil. Ja see häirib kõvasti.” (Tammer 1991)¹⁷⁹

Kuigi tõlkenäidendite autoriõiguste saamine oli energiakulukas, oli maailmadramaturgia siiski parimaks valikuks, et arendada Rakvere Teatri ebaühtlast truppi. Perioodi esinäitlejateks tõusid Peeter Jakobi ja Volli Käro, vanemast põlvkonnast tegid kaasa Viive Aamisepp ja Eldor Valter, noorematest jagus enim pearolle Erik Ruusile, lisaks moodustasid trupi tuumiku lavakooli haridusega Toomas Suuman, Reeda Toots ja Toomas Kreen ning kooliteatrist tulnud Aimar Põlts ja Ülle Lichtfeldt. Kindlasti nõuavad maailmadramaturgia klassikasse kuuluvate tekstide lavastused publikultki keskmisest olmekomöödiast enam tähelepanu ja ei pruugi seetõttu suuri vaatajanumbreid koguda, nagu nentis Mägigi: „Minu arvates on meil praegu aeg, kus inimene ei taha tulla teatrisse n.-õ. Ristsõna lahendama. Ta tahab teatrisse puhkama tulla.” (Tammer 1991) Ilmselt lähtus kunstiline juht sellest arvamusest ka repertuaari koostamisel, sest kui tavaliselt toob Rakvere Teater hooajas välja ühe lastelavastuse ja ühe komöödia, siis hooajal 1990/91 esietendus lausa kolm komöödiat, terve vaadeldava perioodi, s. o nelja hooaja jooksul lavastati üheksa komöödiat ja kolm korda lastele. Kui aga vaadata lavastuste külastatavuse pingerida, tuleb tagantjärele Mägi kartused vähemalt osaliselt asjatuks kuulutada. Hooaegadel 1989/90–1993/94 meelitas üks Rakvere Teatri

¹⁷⁸ Vene autorid ei kadunud repertuaarist siiski täielikult: Arvi Mägi tõi välja Boriss Sandratski „Kuss! Elagu tšukšid” ja Dmitri Lipskerovi „Jõgi asfaldil” (mõlemad 1991) ning Toomas Suuman Jevgeni Švartsi „Varju” (1992).

¹⁷⁹ Tegelikult laieneb Genfi konventsioon ka enne selle kehtestamist kirjutatud teostele, kuid Eestis võeti „Autoriõiguse seadus”, kus see täpselt sõnastatud, vastu alles 1992. aastal. Teatrite vajadus ise autoritasude osas läbirääkimisi pidada kadus 1994. aastal, kui ministeeriumi toel loidi üheksa riigiteatrit Eesti Näitemänguagentuuri (selle järeltulijana tegutseb täna Eesti Teatri Agentuur). Selle ajani oli autorikaitse aga oluliseks repertuaarivalikut mõjutavaks teguriks.

uuslavastus teatrisse keskmiselt 3200 vaatajat ning sellest oluliselt enam tekitasid huvi järgmised kaheksa lavastust (kokku oli perioodil uuslavastusi 35):

- Friedrich Reinhold Kreutzwald „Välejalgne kuningatütar” (1990) – 20 511 vaatajat
- Ilmar Mõttus „Kaarnakivi ehk Barbie ja kollid” (1992) – 11 223 vaatajat
- H. Tammsaare - Ilmar Mõttus „Jumalaga, Vargamäe” (1991) – 10 267 vaatajat
- Hans Christian Andersen „Väike merineitsi” (1989) – 9410 vaatajat
- Jean Cocteau „Hirmsad vanemad” (1989) – 6950 vaatajat
- Tennessee Williams „Klaasist loomaaed” (1989) – 5565 vaatajat
- Boriss Sandratski „Kuss! Elagi tšukšid” (1991) – 5499 vaatajat
- Helga Nõu „Põgenejad” (1990) – 4481 vaatajat

Ootuspäraselt on edetabelis kõik kolm perioodi lastelavastust („Välejalgne kuningatütar”, „Kaarnakivi ehk Barbie ja kollid” ning „Väike merineitsi”), küll aga leiab siit vaid ühe komöödiatest („Kuss! Elagi tšukšid”). Kui perioodi põhivaataja oli tõesti meelelahutuse ihkaja, siis mingil põhjusel ei leidnud ta Rakvere Teatri komöödiaid üles või siis tegelikult ei otsinudki neid. Võimalik, et põhjus on hoopis lavastuste ekspluateerimises: keskmiselt püsis üks lavastus repertuaaris vaid 24 etendust; eemaldades loetelust eelneva tabeli lavastused, kukub keskmine lausa 12 etenduse peale. Nagu näitas peatükk 2.2, oli Rakvere Teatri kõige komöödialembesem sihtrühm maapublik. Selleks, et maapublikuni jõuda, tuli aga teha väljasõite, seega väikese etenduste koguarvuga lavastused lihtsalt ei jõudnud oma üle riigi laialipillutatud sihtrühmani. Siingi olid põhjused majanduslikud, nagu tunnistab Mägi:

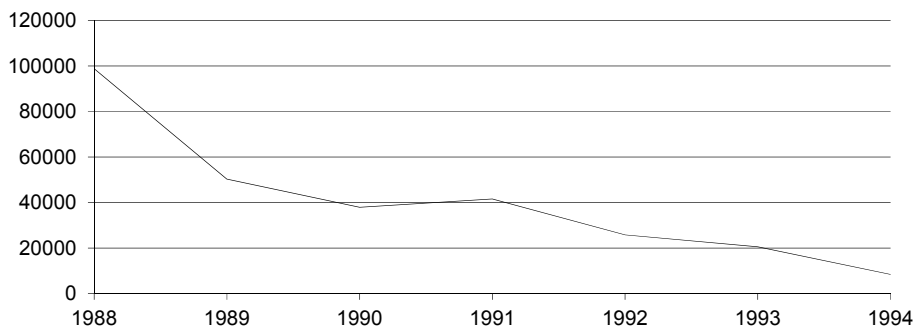
„Meie põhivaataja tuleb ju maalt – aga kuidas ta kohale saab, kui bensiini pole? Ka väljasõiduetendusi jätame samal põhjusel ridamisi ära. Naftabaasis öeldi mulle otse: nikakihh spektaklei! Kasumi küsimus veel lisaks. Hiljuti pidime sõitma Palale. Selleks oleks tookord kulunud 840 rubla eest bensiini, saali üür ja päevarahad sinna juurde. Piletihind on aga kuus rubla – ja Palal oleks ehk isegi 150 inimest saali tulnud. Arvutada pole vist raske...” (Kivi 1992)

Eelneva taustal pole ka niivõrd üllatav, et enimvaadatud lavastuste tipust leiab ka kaks maailmadramaturgia klassika lavastust („Hirmsad vanemad” ja „Klaasist loomaaed”), kuivõrd need esietendused Mägi esimesel hooajal ehk veel nõukogude ajal, enne riigikorra muutumisega saabunud (bensini)-defitsiiti¹⁸⁰ ja üldist teatrihuvi langust.¹⁸¹ Kui 1987.–88. aastal oli teatrikülastuste arv Eestis üle 1,5 miljoni, siis 1992. aastaks langes see enam kui poole võrra – 690 200 vaatajani ehk 1930. aastate lõpu tasemele. Piret Kalju

¹⁸⁰ Lisaks bensiinile muutusid üleminekuajal defitsiidiks ka ehitusmaterjalid ja nii pidi kunstiline juht Mägi nentima: „Meil on raskusi lavakujunduse kättesaamisega – ei ole vineeri ega metalli.” (Kivi 1992)

¹⁸¹ Krooniaja lavastustest on edetabelis vaid üks, „Kaarnakivi ehk Barbie ja kollid”.

järeldab eri uuringute tulemustele toetudes, et selle peamisteks põhjusteks oli inimeste vähenenud ühiskondlik aktiivsus ning muutumine rahalistel põhjustel senisest kodukesksemateks. Seetõttu vähenes ka teatriskäimise harjumus kõikides külastajagruppides. (vt Kalju 1998)¹⁸² Loomulikult mõjutas see ka Rakvere Teatri publikuarvu nagu näitab järgnev Joonis 12:



Joonis 12. Rakvere Teatri publikuarv aastatel 1988–1994 (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid).

Nagu Jooniselt 12 näha, kukkus Rakvere Teatri külastuste arv 1989. aastal võrreldes eelmisega pea poole võrra, seejärel langus veidi aeglustus ning 1991. aastal suudeti pea neli tuhat külastust enamgi saada, kuid 1992. aastal tuli taas pea kahekordne langus ning 1994. aastal käis Rakvere Teatri etendustel vaid 8425 vaatajat.¹⁸³ Tolle perioodi kriitikagi toob põhjusena välja üldise teatrihuvi vähenemise ega süüdistata Rakvere Teatri juhtkonda. Otse vastupidi, pigem hinnatakse teatrile truuks jäänud trupi pühendumust ning loodetakse, et üldise ühiskondliku kriisi möödudes teater endale jalad taas alla saab. Kriitikud pühendavadki oma artiklitest sageli kuni poole Rakvere ja üldse eesti teatri kurva olukorra analüüsimisele, taandades vaadeldava lavastuse mõne laiema tendentsi üheks näiteks:

„Rakvere Teater, paistab, on millegipärast veel elus. Rohkemgi veel, lausa uskumatu – Rakvere Teater otsib kohta Eesti Vabariigi pilvise taeva all. Ei kusagilt, ei kuhugi, ei kellegi peale sära päike. Igas nurgas kriis ees. Poliitikas. Majanduses. Inimsuhetes. Kultuurist ei taha rääkidagi. Kuigi peab. Oma esimesi

¹⁸² Kõige drastilisemalt langesid püsipubliku ehk üle viie korra aastas teatris käivate inimeste osakaal (1985. aastal oli need 29%, 1993. aastal vaid 5%) ning traditsioonilise publiku – käivad teatris 1–4 korda aastas – osakaal (vastavatel aastatel 40 ja 17%). Juhupubliku (käivad teatris harvemini kui kord aastas) suurus jäi enam-vähem samasse suurusjärku (ligi 20%) ning nende inimeste arv, kes kunagi teatris ei käi, kasvas 1985. aasta 13%-lt kaheksa aastaga 60%-ni. (Kalju 1998)

¹⁸³ Kõigi Eesti teatrite külastatavus oli 1985. aastal ligi 1,6 miljonit, 1990. aastal üle 1,2 miljoni ning viis aastat hiljem veidi alla 760 000 (Eesti Statistika) ehk kümne aasta langus oli 52%. Rakvere Teater kaotas samal ajal 72% oma külastustest.

vääksatusi tegev (justkui) riik vajub kokku tuhahunnikus, millest kultuuri (teatri) fööniksil on raske lendu tõusta. Ta pigem lämbub seal ja õnnetus on iga hetk sündimas, üksikud sõed põrustet lõkkeasemes annavad hädist valgust ja külma soojust. [---] Nüüd on kolmandat hooaega rakverlaste kunstiliseks juhiks Arvi Mägi, kes koos järelejäänud käputäie kolleegidega palehigis pillub uppuvast paadist vett välja. [---] Kas mingi kreisiteater kuskil elab või kooleb, paistab, on paljudele üsna ükskõik.” (Linnumägi 1992a)

Neis segastes oludes oli kunstilisel juhil üsna keeruline leida tasakaalu publikut meelitava materjali ja truppi arendavate lavastuste vahel. Seda enam, et Rakvere Teatri seni olulisima sihtrühmani – maapublikuni – jõudmine üha raskemaks osutus: Kalmeti ajal anti maapiirkondades 59% kõigist etendustest, aastatel 1989–94 vaid 41%. Kuivõrd teatrilinnades käidi enam-vähem sama sageli, tuli erinevus kasvanud koduetenduste arvelt – 41% etendustest anti Rakveres, samas kui Kalmeti ajal oli nende osakaal vaid 30%. Nii oli Rakvere Teater neil üleminekuaastatel oma väikelinnas lõksus. See tõi kaasa aastas antavate etenduste koguarvu olulise langemise – kahel võrreldaval perioodil anti aastas keskmiselt vastavalt 332 ja 196 etendust –, sest eeltsiteeritud kriis tabas valusamalt just väikelinnu ja maapiirkondi ning teatrilile lihtsalt ei jätkunud vaatajaid. Arvestades ka maja täbarat seisukorda, tuligi Mägil 1991. aastal nentida: „Kultuuriministeriumist öeldi juba talvel, et läheme neile teatritest kõige kallimaks maksma. Riik katab ligi 80 protsenti meie kuludest.” (Tammer 1991). See oli siiski alles algus ning 1993.–94. aastal moodustas riigitoetus Rakvere Teatri eelarvest juba 95% (vt Lisa 4). Kuigi Mägi lubas kunstilise juhi ametit vastu võttes, et astub aasta pärast tagasi, kui olukord ei parane, pidas ta lõpuks vastu 1993. aasta septembrini. Seejärel sai temalgi jõud otsa ning teatri juhtimise võttis üle halduskogu – aga sellest peatüki lõpuosas.

3.3.2 Toomas Suuman ja Raivo Trass perioodi põhilavastajatena

Üks põhjusi, miks Mägi kolm hooaega kunstilise juhina vastu pidas, oli kindlasti seegi, et teatris töötas kaks lavastajat – Raivo Trass ja Toomas Suuman. Nagu varemgi viidatud, tõid need kaks koos Mägiga vaadeldaval perioodil välja pooled Rakvere Teatri uuslavastustest. Kui Trass oli varem ka Virumaa teatri peanäitejuhina töötanud, siis Suuman tuli Rakverre esialgu näitlejana ning hakkas lavastama mõned aastad hiljem Kalmeti peanäitejuhiks olemise ajal. Suuman alustas kahe omakirjutatud dramatiseringuga (vt lk 99), kuid pöördus seejärel maailmadramaturgia klassika poole: järgemööda tulid välja Ingmar Bergmani „Stseenid ühest abielust” ja Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaed” (mõlemad 1989), veidi hiljem grupitööna kirja läinud Henrik Ibseni „Rosmersholm” (1993). On huvitav, et kriitika märkab juba üsna esimeste lavastuste puhul tendentse, mis iseloomustavad Suumani lavastusi tänaseni: huvi „kiretu täpsuse ja halastamatu avameelsusega” kujutatud (nais)tegelaste vastu, „erootiline alltekst” ning sündmustikku kommenteerivate (originaalile lisatud) tegelaste kasutamine, kelle „estraadlik esinemine tuntud

poplaulude saatel” loob lavastuse põhiõhustikuga kummastava vastuolu (Kulli 1989). Meenutagem siia kõrvale Suumani viimaste aastate lavastusi: Kati Murutari võltshäbita pihtimus „Mina, naine” (2007); Venedikt Jerofejevi - Meelis Lainvoo „Üks joodik sõitis rongiga” (2008) või Juhan Smuuli - Toomas Suumani „Lesk” (2009), kus joodiku ja haige lese monoloogidesse sekkuvad, mikrofonid käes ja kodumaised šlaagrid huulil, vastavalt musta rietatud ingliskoor ja arstideansambel. Kui lisada eelnevale Suumani truudus nõ oma näitlejatele – Volli Käro on tänu talle lausa kaht pikka monoloogi esitada saanud, kõigepealt Ireneusz Iredynski „Puhtas armastuses” (1993) ja kuusteist aastat hiljem „Leses” – ning lavastaja südamevalutamine Virumaa saatuse pärast nii lavastustes (nt „Liivad”, vt lk 68) kui teatrivalistes sõnavõttudes, saamegi üsna hea ettekujutuse, millise teatrimehhega tegemist on.

Samas ei haaku mitte kõik kriitikud Suumani pakutud esteetikaga ning mitte kõik lavastused pole ka ühtemoodi õnnestumised. Kuigi Virumaa Fondi ja Rakvere Teatri väliseesti näidendite võistluse võidutöö, Helga Nõu tegelikult juba 1970. aastatel raudse eesriide taga kirjutatud „Põgenejate” (1990) temaatika leiab kriitikas aktiivset arutelu – põgenemine oma mõtete eest vs poliitiline põgenemine ehk „pigem [---] põgenemine iseenele kui sotsiaalsete õnnetuste ja ülekohtu eest” (Vellerand 1990) –, mõjus lavastus „pigem vaatamänguna”, kus peaosalisel mängivad stambitruult „neile enam-vähem kinnistatud tüüprolle: Volli Käro malbet ja hellahingelist Toomast ja Peeter Jakobi Schenkenbergitraditsiooni jätkates jõhkrat Põgenikku/Kohviku Omanikku” (Kaugema 1990). Publik leidis siiski lavastuse üles ning „Põgenejatest” nagu ka Suumani „Klaasist loomaaiast” sai üks vaadeldava perioodi enimvaadatud lavastustest.

Suumani järgmisel neljal lavastusel enam sellist publikumenu polnud, vaatajaid kogunes vaid 392–653, kuid selle põhjused peitusid paljuski teatriskäimise harjumuste muutustes. David Guerdoni „Paabeli ooperiga” (1991) anti vaid kolm etendust¹⁸⁴. Kuigi üks kriitik kiitis lavastusmeeskonna oskust luua saali kogunevale publikule ootusärev õhkkond – „[l]ühtrite külma valguse asemel kollitasid saalis mõned prožektorikiired, kaugemalt kostis Verdi muusikat” (Jurs 1991) –, oli teiste hinnang hävitav: „Tegemist on tõesti keerulise ja mitmetähendusliku näidendiga. Kuid kahjuks ei selgu see Toomas Suumani lavastusest Rakvere Teatris, vaid alles näidendi l ä b i l u g e m i s e l.” (Alte jt 1991). Suuman jätkas selle materjaliga katsetusi koomiliste laulupalade ja teksti põimimisega, kuid kriitika arvates vedas alt näitlejate häälematerjal (Jurs 1991) ning tegemist olevat kapustnikuga (Alte jt 1991). Püüdes kahe ilmunud arvustuse – üks mõistapüüdev, teine põhimõtteliselt eitav – põhjal üldistada, tuleb järeldada, et lavastuses jätkus nii mõnigi Suumani omateema, mis aga tervikuks sel korral ei tõusnud. Sellegipoolest saab kriitikas eraldi ära mainitud kooliteatrist tulnud noornäitleja Ülle Lichtfeldt, kes „on Rakvere Teatril üks uus leid, kellel ilmselt arenguruumi jätkub” (Jurs 1991). Selle ennustuse paikapidavust

¹⁸⁴ Tegemist pole siiski vaadeldava perioodi väikseima vaatajaarvuga lavastusega, sest Toomas Kreeni lavastatud August Strindbergi „Pelikan” (1992) kogus oma kolme etendusega 117 külastust ning kriitikute huviorbiiti ei sattunudki.

on tänaseks tõestanud Lichfeldti nominatsioon parima naisnäitleja preemia rolli eest Suumani lavastuses „Mina, naine” – jällegi tõestuseks Suumani truudusele oma näitlejate suhtes – ning laureaadi tiitli võitmine aasta hiljem.¹⁸⁵

Läbitöötatud kontseptsiooni puudumist heideti ette ka Suumani järgmisele lavastusele, Jevgeni Švartsi „Varjule”, mille seitse etendust kogus 408 vaatajat: „Ilmselt kiirustamist kõiges, dialoogidest misantseenideni võiks ju hädapärast etenduse tempoks nimetada, ent see tempo käis näitlejatele üle jõu, ühtlasele galopile algusest lõpuni ei peeta vastu.” (Linnumägi 1992a). Peasüüdlastena nägigi kriitik näitetruppi, „mille kullaproov praegusel hetkel paraku kuigi kõrge ei ole” (samas). Leebe peanoogutuse saavad kriitikutelt ka Suumani kaks viimast selle perioodi lavastust – Ireneusz Iredyński monodraama „Puhas armastus”, kus ainsas osas Volli Käro, ning Peet Vallaku - Toomas Suumani „Teod pahupidi” (mõlemad 1993) –, mis esietenduvad juba ajal, kui Rakvere Teatri suur maja ohtlikuks kuulutatud, vastavalt Rakvere Muuseumi topistekambris ja kultuurimaja saalis. „Puhas armastus”, mida mahub korraga vaatama vaid mõnikümmend külastajat, püsib mängukavas 21 etendust, mis vaadeldava perioodi keskmist arvestades on üpris hea tulemus. Ilmselt tuleb selle mõõduka edu põhjuste otsimisel nõustuda Enn Mälgandiga, kes sel ajal kriitikuist enim Rakveres tehtaval teatril silma peal hoiab:

„Inimesed elavad üle raskusi, kannatavad puudust – kõik see mõjub ka psüühikale, sunnib otsima **kättesaadavat** abi, muu hulgas ka teatrit. See abi jõuab kõige paremini pärale ikka rühmiti kogunejaile, kel ligilähedased soovid ja püüdlused. Seetõttu on üheks minevaks teatritöö vormiks saanud kammerlikumat laadi etendused selleks sobivas miljöös.” (Mälgand 1993)

Ehk just seetõttu jääb põhimängupaigast välja kistud keskkonnatundlik lavastus Tallinna külalisetendusel – enamik selleaegsest kriitikast Rakvere Teatri kohta kirjutataksegi külalisetenduste põhjal – võõraks ja väheütlevaks (vt Purje 1993). Suumani lavastuste kriitikas on tihti vihjeid sellele, et lavalnähtu külalisetendusel päriselt ei kõnetanud. Nii kasutatakse näiteks lavastuse „Kahekesi kiigel” (1997) puhul hinnangut „heas mõttes provintslik”, mis võtab kokku logiseva ja kokkuklopsitud taidusliku lavakujunduse, üheselt suunava muusikalise kujunduse ning hingekeeli puudutava loo (Kordemets 1998b). Samas tunnistab kriitik isegi, et paljuskü võib tegemist olla maitseküsimusega, ja nii on see Suumani lavastuste puhul jäänud tänaseni. Kuigi viimaste aastate komöödiad „Mina, naine” ja „Meie, mehed” (2009) on olnud publikumenukid, jääb enamike Suumani lavastuste külastatavus tagasihoidlikuks. Ehk just seetõttu tegi Suuman aastatel 1999–2007 lavastamisse pausi – ta sai seda ka endale lubada, sest 1996. aastal Rakverre tulnud uus juhtkond tõi endaga kaasa mitu noort lavastajat, kes repertuaari täitmiseks väga edukalt hakkama said. Sellegipoolest pole kaht-

¹⁸⁵ Parima naisnäitleja preemia tuli Ülle Lichtfeldtile 2009. aastal tehtud rollide eest: Solange Jean Genet’ „Toatüdrukutes” (lavastaja Hendrik Toompere jr, Rakvere Teater) ja Katerina Izmailova Nikolai Leskovi – Urmas Lennuki „Mtšenski maakonna leedi Macbeth’is” (lavastaja Eili Neuhaus, MTÜ PRO3).

lustki, et nii vaadeldaval perioodil kui ka hiljem, kui teatri juhtimise võtsid järgemööda üle Peeter Jalakas ja Üllar Saaremäe, andis Suumanil olulise panuse Rakvere Teatri elushoidmisesse. Aastatel 1995–99 lavastab Suuman veel seitsmel korral¹⁸⁶, neist parima vastuvõtu saab J. W. Goethe „Faust” (1995), mida nimetatakse Suumani senise tee tipuks: „[V]aevalt leiab kedagi, kellele tormi ja tungi ajastu paremini võiks sobida, kui sellele kirglikule inimesele [Suumanile – O.K.]” (Biin 1995). Seda Suumani isikupärast ja repertuaari mitmekesisavat panust oskasid – maitse-eelistusi ja provintsikonteksti kõrvale heites – kokkuvõttes hinnata ka kriitikud. Nii kirjutas Peet Vallaku - Toomas Suumani „Teod pahupidi” kohta Lilian Vellerand: „Südamliku huumoriga naivistlikule rahvatükile, mida aastaid Rakveres viljeleb Raivo Trass, on Toomas Suuman nüüd kõrvale pannud oma nägemuse rahvalikust farsist, küpsetades ja kosutades seda Vallaku omapärase ekstsentriskaga.” (Vellerand 1993) Selles, et vaadeldava perioodi kahe põhilavastaja käekirjad oluliselt erinesid, pole kahtlustki, kuid Rakvere Teatrile tuli see vaid kasuks.

Trass, kes oli ju varem Rakveres peanäitejuht olnud, tundis seda teatrit ilmselt sama hästi kui Suuman. Pärast Rakverest lahkumist 1985. aastal Eesti Draamateatris tööd alustanud Trass lavastas endises koduteatris kahel korral ka Kalmeti ajal, kuid kriitika reaktsioon jäi leigeks – räägiti loominguilisest mõõnast ja ülekoormusest Draamateatris (vt lk 105). Vaadeldaval perioodil tehtud kaheksa lavastust märkisid aga Trassi taas-eneleidmist, olulisimaks lavastuseks tõusis A. H. Tammsaare – Illar Mõttuse „Jumalaga, Vargamäe” (1991). Perioodi esimeseks Trassi lavastuseks oli Valev Uibopuu – Hendrik Lindepuu „Keegi ei kuule meid” (1990), mis tuli välja veel lavastaja Draamateatris töötamise ajal. „Keegi ei kuule meid” oli esimene kolmest 1990. aastal Rakvere Teatris esietendunud välis-Eesti autori tekstidest, mis kõik käsitlevad Teise maailmasõja eel- ja järelsündmusi – Trassi lavastusele järgnesid Toomas Suumani lavastatud Helga Nõu „Põgenejad” ja Jaan Kolbergi käe all valminud Bernard Kangro „Kohtumine vanas majas”. Kui Nõu ja Kangro näidendid kirjutati 1970. aastatel, siis Uibopuu romaan ilmus esimest korda trükis juba 1948. aastal. Nii Kangro kui Uibopuu teoste läbi mõraneva raudse eesriide lõpuks Eestis lavale jõudmise kohta arvas kriitika, et tekstide teemapüstitused on vananenud ja seetõttu tasunuks lavastajail enam tähelepanu pöörata psühholoogilisele plaanile, tegelaste siseheitletele ja peresuhetele ja mitte niivõrd poliitikale. (vt Purje 1991, Pruuli 1990) „Keegi ei kuule meid” ebaõnnestumise taga nähakse lisaks nii nõrka dramatiseeringut (Kulli 1990) kui ebaühtlast ansamblit (Kruus 1990), kuivõrd lavastuses mängisid koos nii teatri allesjäänud väike püsitrupp kui Rakvere kooliteatri näitlejad. Kuna suurekoos-

¹⁸⁶ Johann Wolfgang von Goethe „Faust” (1995), mis tõi Rakvere Teatrisse tagasi Ülle Lichtfeldti, kes sarnaselt ülejäänud trupiga Peeter Jalaka peanäitejuhiks asumisel töötuks jäi; Carlo Goldoni komöödia „Kahe isanda teener” (1996), muinasjutudel põhinev lastelavastus „Kullast võti” (1996), Suumani omakirjutatud „Liivad” (1997) Rakvere Teatri loomisest, William Gibsoni „Kahekesi kiigel” (1997) ja Rein Põdra „Kanarbik” (1999). Lisaks on Suuman üks eestvedajaid järjekordse grupitöö, komöödia „Minu armas paksuke” (1998) juures.

seisulist ja ruuminõudva lavakujundusega¹⁸⁷ lavastust polnud võimalik maapiirkondades mängida, antigi vaid 14 etendust, neist kümme Rakveres. Kogutud 2249 vaatajat oli perioodi arvestades siiski korralik tulemus, kuigi saali keskmine täituvus jäi alla poole ning Ülle Lichtfeldt on eravestluses meenutanud etendusi, kus laval inimesi rohkem kui saalis.

Seevastu Trassi järgmine lavastus, Tammsaare „Tõe ja õiguse” I osa põhjal tehtud „Jumalaga, Vargamäe” osutus täismänguks, mis leidis poolehoidu nii kriitikuil kui publikult. Nagu varemgi mainitud, toob Trass sel perioodil Rakveres välja kolm Tammsaare teostel põhinevat lavastust. Lavastaja ise selgitas seda „Nirraki nirrak” esietenduse eel nii:

„Ma ei leia praegu kaasaegsemat autorit, kes lahkaks momendil mind huvitavaid teemasid temast paremini – mis ja kes on naisterahvas, laps, suguvõsa, elu üldse. Minu jaoks on materjali ammutamise allikas põhimõtteline küsimus. Oma vere lugu tuleb ikka teha. Sakslased teevad saksa, lätlased läti lugu. Kõige kergem tee on laenata mujal juba hästiminevatelt autoritelt. Meie aga tahame ju omaette olla. Tammsaarele lisaks peaksime just seepärast uuesti lavastama Kitzbergi, Koidulat jt.” (Lill 1993)

„Jumalaga, Vargamäe” esietendus 2. juunil 1991. aastal Vargamäe Põhja talu rehetoas. Valitud etenduspaik, mis Rakvere Teatrile tuttav juba varasemast 188, oli vaieldamatult üks lavastuse õnnestumise põhjus: „Pähe ei tule mõtetki, et miski võiks võlts olla. Küllap nad ennemgi seal Vargamäel niimoodi sagisid ja madistasid, need prototüübid,” arvas kriitik (Kruusvall 1991). Seda suurem oli kriitikute kartus, et lavastus nii mõndagi kaotab, kui teater pärast esimest edukat suve Vargamäel otsustas „Jumalaga, Vargamäe” „sünnimullast välja rebida ning linnade-asulate kivikarpidesse viia” (Linnumägi 1992), kuigi nenditi, et „raha-häda ei anna häbeneda” (Vellerand 1992). Lavastuse statsionaarist väljapool anti kokku 20 etendust, neist 12 Rakveres ja seitse teatrilinnades, kuid enamik publikust koguti siiski kolmel järjestikusel suvel Vargamäel mängides (kokku 41 etendust). „Jumalaga, Vargamäest” enam etendusi anti sel perioodil vaid kolme lastelavastusega, külastatavuse edetabelis on Trassi lavastus kolmandal kohal (vt lk 119) ning piletitulu osas konkurentsituult esimene.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Riina Vanhaneni kujundus koosnes suurtest lavaäärtesse püstitatud tellingutest, mida üks kriitik nimetab moodsaks kujundusvõtteks, mida „oleme rohkesti juba näinud „Vanemuises” ja Eesti Draamateatris” (Kruus 1990).

¹⁸⁸ Vargamäel oli Rakvere Teater selleks ajaks mänginud kaht Raivo Trassi Tammsaare-dramatiseeringut: „Vanad ja noored” (1978) ja „Mäetaguse vanad” (1980). Need kaks koos lavastusega „Jumalaga, Vargamäe” olid Rakvere Teatri jaoks suveteatri eelkäijateks (vt ptk 2.2).

¹⁸⁹ 1992. aasta piletitulu statistikas võib esineda ebatäpsusi, eriti „Jumalaga, Vargamäe” puhul, mida mängiti just rahareformi päevil. Kauaaegsed teatri administraatorid on meenutanud, et reformi ajal taheti maksta nii rublades kui kroonides ja kuna kedagi tagasi saata ei tahetud, kehtisidki paralleelhinnad, mis sageli kujunesid vastavalt sellele, palju külastajal rublasid rahakotti alles jäänud oli.

Lisaks õnnestunud etenduspaiga valikule saab kriitikuilt kiita ka Illar Mõttuse dramatiseering, mis erinevalt oma kuulsatest eelkäijatest ei püüa haarata „[Andres] Särevi kombel kümneid süzeeliine pidi romaani mahukat tervikut” (Linnumägi 1992), vaid keskendub „teose ühele kesksele probleemile – noorte lahkumisele Vargamäelt” (Mälgand 1991). Kriitikas arutletaksegi peamiselt sünnikodu mahajätmise teema üle ja tunnistatakse, et nii mõnigi dramatiseeringus esile tõstetud tegelane (Noor-Andres) pole romaanist meeleski või siis meeles teistsugusena (Liisi). Sama kriitik heidab lavastajale ja dramatiseerijale ette „väljarändamise ülistamist” ning palub neil järgmiseks suveks lavastusse vastavad muudatused sisse viia, sest „ei või kutsuda üles eesti noori oma sünnipaikadest lahkuma!” (Kruus 1991) Teine kriitik küsib selle ettepaneku peale hämmastunult: „On see nali või arusaamatus?”, uskudes, et Trassi lavastuse „noorte jõud, tahe ja elujulgus” sütitab tänapäeva noori „tegema just seda, mis tal parasjagu kavas. On ju möödas see aeg, kus teatris öeldut sõnasõnalt uskuma harjuti.” (Vellerand 1992). Ühes nõustuvad aga kõik kriitikud: Trassi keskendumine Vargamäe nooremale põlvkonnale on pakkunud Rakvere Teatri noornäitlejaile huvitavaid rolle, mis ka kaduteta ette mängitakse. Enim tähelepanu saab muidugi Erik Ruus Indrekuna: „[T]a ei **mängi**, ta ei kujuta, ta lihtsalt on, **vahetult**, ja sellise sundimatuslega tuletab ta meelde noort [Evald – O. K.] Hermaküla.” (Linnumägi 1992). Kuid kiidetakse ka Marika Verniku naeruskina kujutatud Liisit (Kruus 1991) ning nenditakse, et kogu noortekamp on „nii individuaalselt eriilmeline, et kedagi neist ei jäta tähele panemata” (Vellerand 1992). Kui meenutada sel perioodil Rakvere kohta kirjutatud arvustusi, kus sageli just teatri nõrka näiteseltskonda lavastuste, sh Trassi enda „Keegi ei kuule meid”, ebaõnnestumise peapõhjusena toodi, on ilmne „Jumalaga, Vargamäe” edu kolmaski põhjus etenduspaiga ja uudse dramatiseeringu kõrval: lõpuks on üks lavastaja suutnud „Rakvere Teatri nii vanadest kui noortest näitlejatest treenida ühtlaselt mõjuva ansambli” (Kruus 1991). Tõsi, nii mõnegi kriitiku arvates on dramatiseerija valikute tõttu vaeslapse ossa jäänud Vargamäe vanemat põlvkonda kehastavad näitlejad (eelkõige Eldor Valter Andresena ja Arvi Mägi Sauna Madisena), kes nagu vanad ikka on „pisut kulunud, pisut väsinud ja elu on neisse voolinud oma teatraalseid stampe” (Vellerand 1992). Samas kiidetakse Volli Käro uudsena mõjuvat eleeegilist Pearut (Kruus 1991).

Nagu öeldud, oli „Jumalaga, Vargamäe” sel perioodil nii enim analüüsitud kui vaadatud Rakvere Teatri lavastus, mis lisaks eelnimetatud põhjustele tingitud ka õigest ajastusest: lavastus esietendus poolteist kuud enne Eesti taasiseseisvumist, mis piirid lõpuks lahti tegi ja uuel põlvkonnal tekkis võimalus ühiskonnaasjades kaasa rääkima hakata. Nii haakus Vargamäelt äraihkavate noorte lugu „Jumalaga, Vargamäes” ülihästi hetkel ühiskonnas toimuvate muutustega. Ilmunud kriitikagi oli keksmisest emotsionaalsem: „[S]õitsin Tammisaare-mailt tagasi, nostalgiline pisar ninajuures. Nii et mõistuse külmutuskapist pole minu hinnang läbi käinud, aga niisugust elamust ei hakka ometi mõistusega rikkuma.” (Vellerand 1992). Sellegipoolest ei saa lavastuse edu taga näha vaid head ajastamist, nagu eelnev kriitika ülevaade ka tõestas: „Tundub, et

„Jumalaga, Vargamäe” lavastusega on meie üldiselt tuimavõitu ja lõdvalt ilu poole pürgivasse teatripilti lisandunud uusi värve. Võib-olla juhuslikult? Ja siiski, elusoon, mille Raivo Trass Vargamäel kätte leidis, ei tarvitsegi enam umbe minna.” (samas).

„Jumalaga, Vargamäe” üheaegne tunnus ja tunnustus andsid ilmselt kindluse nii Rakvere Teatri juhtkonnale kui Trassile, et sel koostööl on tulevikku ja nii lahkus Trass 1992. aastal Draamateatrist ja asus lavastajana Rakveres tööle. Enne Trassi ametlikku Rakverre tööle vormistamist jõudis esietenduda järjekordne Tammsaare-dramatiseering, mis vere Vargamäel leitud elusoones pulbitsevana pidi hoidma. Sel korral võttis Trass alusmaterjaliks „Tõe ja õiguse” IV osa ehk Karini ja Indreku suhted ning pöördus Andres Särevi vanade dramatiseeringute poole, millest hoidumist „Jumalaga, Vargamäe” puhul kriitikas kiideti. Lavastus sai pealkirjaks „Abielu ja õnn” (1992) ning oma eelkäija publikumenu sel saavutada ei õnnestunud: anti 13 etendust, neist üheksa Rakveres ning vaatajaid kogunes 1627, mis, arvestades, et 1992. aastal langes teatrikülastuste arv terves Eestis 1930. aastate lõpu tasemele, polnudki ehk nii vähe. Kriitika võttis lavastuse siiski positiivselt vastu ja kuna kaks kuud pärast „Abielu ja õnne” väljatulemist esietendus Endlas Merle Karusoo instseneering samuti „Tõe ja õiguse” IV osa põhjal pealkirjaga „Täieline Eesti Vabariik”¹⁹⁰, oli kriitikuil ka harvaesinev võimalus kaht tõlgendust võrrelda. Üht lavastust teisele eelistama ei kipunud ja nii hinnati mõlema puhul valitud materjali ajakajalisust:

„Need lavastused oleksid küllalt olulised teatrifaktid ka „normaalses” olukorras. Ammugi on need seda praegu, kui oleme pika keeruga uuesti jõudnud (jõudmas?) mitte üksnes Eesti Vabariiki, vaid ka „täielisse Eesti Vabariiki”, kus vaimukultuuri ja kunsti olevik on murelik ja tulevik paistab veelgi murelikum. [--] Värsketes Tammsaare-lavastustes kujutatud aeg – marodöörid, äritsejad, tõusikud, müüdav kunst jne – viib vaataja järeldusele, et just nagu praegu, just nagu tänane Eesti.” (Tonts 1993: 15, 17)

Kriitikud on ka üksmeelel, et mõlema lavastuse õnnestumise pandiks on just see, et keskendutakse Indreku ja Karini suhetele ning ajakajalisust üleliia ei rõhutata või nagu selle sõnastas Lea Tormis: „Tänased köögertalid on niigi teada, polegi vaja sellele palju lavaaega raisata.” (Kapstas jt 1992). Samuti leitakse mõlema lavastuse peaosalised huvitava analüüsiainese olevat. Trassi versioonis jätkas „mõttelist rändu Indrekuna sellelt astmelt, kust ta „Jumalaga, Vargamäe” etendustelt vaataja ette astus” (Mälgand 1992), Erik Ruus, kelle tegelane leitakse olevat võrreldes Aare Laanemetsa Indrekuga „avatumalt valuline, eelnevalt pettunud” ja kes pole enam „ammu uskunud Karini tegutsemise taga armastust, naise käitumine vaid alandab ja vihastab teda” (Kapstas jt

¹⁹⁰ A. H. Tammsaare - Merle Karusoo „Täieline Eesti Vabariik” (lavastaja Merle Karusoo, esietendus 10. juunil 1992. aastal Endla suures saalis). Pärnu variandis mängis Indrekut Aare Laanemets ja Karinit Katrin Saukas. Viimasele anti selle rolli eest ka Teatriliidu parima naisnäitleja aastapreemia.

1992). „Jumalaga, Vargamäes” Liisina kiita saanud Marika Verniku Karin on aga ühe kriitiku arvates „pimestatud enesele võetud mehe päästmise „õilsast missioonist”, tunnistamata selle egoistlikku vägivaldsust” (samas), kuigi teisel nenditakse, et viimase vaatuse alguses saab Vernikul roll valmis, aga „liiga vara selle materjali võimaluste ja nõudmistega võrreldes” (Tonts 1993: 20).

„Abielu ja õnnega” sarnast äratundmist ei suutnud aga pakkuda Trassi järgmine lavastus, Illar Mõttuse „Isamaa ilu hoieldes...” (1992). Viru Raadio ajakirjanikuna töötav Mõttus, kes oli ka „Jumalaga, Vargamäe” dramatiseerija, püüdis oma tekstis näidata tegelasi kaasaja Eestist, kuid, nagu sedastas kriitik: „Paraku on klassikut tsiteerida alati kergem, kui oma kirjatööga tsiteeritavaks saada.” (Linnumägi 1993) See olustikusatiir, mille enamik tegelasi lõpuks Eesti Vabariigist läände põgenevad, jäi Trassi Tammsaare tõlgenduste kõrval liiga informatsioonitiineks ja ülepingutatult groteskseks (vt Tonts 1993a) ning ka Trassi lavastus sujus „jandilikke elemente esmaseks pidades erilise mõtestatuse läbi mõnestki tõsisest, juurdlevast stseenist ja vahekorrast, jättes erilise haakumiseta mõnedki liinid” (Linnumägi 1993). Publikule see jant aga meeldis, eriti just maapiirkondades, kus anti 29-st etendusest 17.

Oodatud menu saatis ka Trassi ja Mõttuse järgmist koostööd, lastelavastust „Kaarnakivi ehk Barbie ja kollid”, millest sai perioodi üks enimvaadatud lavastusi, kuid kriitikale see huvi ei pakkunud. 1993. aastal pidi teater ka oma suurest majast välja kolima, nii et Trass otsis järgmiste lavastuste jaoks mängukohti mujalt. Henrik Visnapuu külajant „Meie küla poisid” (1993) esietendus TK Rakvere klubi saalis, kuhu aga kriitiku arvates „etendus ei sobi ja mingit kõrtsi-õhustikku ega ka publiku ja näitlejate kontakti paraku ei sünni” (Kulli 1993). Suveks koliti lavastus Altja kõrtsi, kuhu see ka mõeldud oli, ning lavastus leidis oma publiku üles: 16 etendust vaatas keskmiselt üle 70 inimese ja ega sinna kõrtsi suurt rohkem mahtunukski. Meelelahutamise jätkas Trass ka oma järgmises lavastuses „Nirra ki nirrak” (1993), selle perioodi kolmandas Tammsaare-loos, mille rahvuskirjaniku külajuttude põhjal dramatiseeris taas Illar Mõttus. Kuigi kriitiku arvates viis lavastus „vaataja vaimusilmas Vargamäele, eheda Tammsaaremaastiku keskele” (Purje 1993), kogusid kultuurimaja saalis mängitud lavastuse 12 etendust vaid 349 vaatajat – ehk tulnuks sellelegi lavastusele kasuks Vargamäel mängimine, seda enam, et „Jumalaga, Vargamäe” meelitas juba kolmandat suve sinna publikut, kes oleks ehk millegi kergemagi pärast sama sõidu ette võtnud. Trassi vaadeldava perioodi viimaseks lavastuseks Rakvere Teatris jäi Lydia Koidula komöödia „Maret ja Miina ehk Kosjakased” (1993), mida vähese publikuhuvi tõttu mängiti vaid üheksal korral. Järgmist Trassi lavastust tuli rakverlastel aga oodata kaheksa aastat, kui Vargamäel esietendus taas Tammsaare – sedakorda „Kõrboja peremees” (2001).

Tegelikult võinuks minna ka teisiti, kui Trass oleks 1993. aastal võtnud vastu Rakvere Teatri halduskogu pakutud peanäitejuhi koha. „Jumalaga, Vargamäed” analüüsinud Vellerand arvas muuseas, et Rakvere näitlejatel on säilinud loomulik maainimese vabadus, mida Tallinna draamanäitlejad endas iga kord uuesti otsima peavad hakkama ning järeldas, et Rakvere Teatri „nabanöör ei ole maa-rahva küljest veel lõplikult lahti. Kui meil on „Maaleht”, mida suure huviga

loeb ka linnamees, miks ei võiks meil olla Maateatritki! Kõige sobivamad näitlejad on meil selleks Rakveres ja kõige sobivam lavastaja selle teatri jaoks on meil Raivo Trass. Miks ta küll pageb oma kutsumuse eest?” (Vellerand 1992). Trass ise tõi põhjustena välja järgmist:

„Mina ei ole enam noor. Olen korra Rakvere Teatrit juhtinud, mulle on 1977. aastal antud lubadusi, mida pole täidetud. Nüüdki lubatakse. Aga siis, kui mul oli enda arvates parim aeg selleks ametiks, läks kõik lörri, jäi pettumus. Ka pole ma turumajanduseks valmis. Teatri juhtimine on hulga keerulisem, kui kümme, kakskümmend aastat tagasi. Tahaksin teha seda, mida ma kindlalt oskan: näidelda ja lavastada, mida õigeks pean.” (Enne kui... 1994: 31)

3.3.3 Halduskogu sammud Rakvere Teatri päästmiseks

Lahendamaks Rakvere Teatri maja- ja juhiküsimust lõi Kultuuriministeerium Rakvere Teatri halduskogu, mille põhikirja ja koosseisu kinnitas haridus- ja kultuuriminister Paul-Eerik Rummo 30. augustil 1993. aastal. (Kuusma 1993) Senine teatri kunstiline juht Arvi Mägi oli oma kohalt lahkunud sama aasta juuni lõpus, et jätkata Rakveres näitlejana.¹⁹¹ Nii sai teatri kõrgeimaks juhtimisorganiks halduskogu, kuhu kuulusid kümme liiget: Kultuuri- ja Haridusministeeriumi poolt kirjanik Kalju Saaber, raadioajakirjanik Ott Kool, ministeeriumi nõunik Rein Kiis, Rakvere linnuse juhataja Tiit Alte ja AS Vitaxi juhatuse esimees Arvi Toome¹⁹² ning Lääne-Viru maavalitsuse ja Rakvere linnavalitsuse esindajatena Virumaa Kommertspanga juhataja Malle Eenmaa, Rakvere linnaeape Tiit Kullerkupp, Lääne-Viru maavanem Ants Leemets ja Moe Piiritustehase direktor Arvo Antropov ning Eesti Teatriliidu esimees Mikk Mikiver. Hiljem lisandusid halduskogu enda ettepanekul Lääne-Viru maavalitsuse kultuurinõunik Valdur Liiv ja AS Aadama tegevdirektor Olev Rohumäe. (Samas) Kogu esimeheks valiti Ants Leemets.

Avalikkuses tekitas halduskogu koosseis mitmeid küsimusi, eelkõige kaheldi, kas kooslusel on piisavalt kompetentsi, et anda hinnangut ka teatri kunstilisele tegevusele (Mälgand 1993). Nimekirja vaadates on selge, et enne-kõike pidi halduskogu lahendama teatri majandusprobleemid ning kiiresti leidma vahendeid teatrimaja renoveerimiseks, kuivõrd ehituseksperdiis oli kuulutanud hoone kasutamise ohtlikuks ning teater mängis erinevates üsna väikestes saalides üle linna (kultuurimajas, TK Rakvere klubis ja Rakvere Muuseumi topistesaaelis). Halduskogu esimees Ants Leemets ütles kohe ka välja, et tema arvates tehti viga, kui plaaniti kõigepealt välja ehitada väike saal endisesse viinalattu ja alles seejärel asuda suure maja renoveerimise kallale: „Ei

¹⁹¹ Mägi pidas Rakveres vastu veel ühe hooaja ning 27. juulil 1994. aastal sai temast Ujala näitleja. Ugalas on ta töö tänaseni.

¹⁹² Kuna Toome kahelt esimeselt halduskogu koosolekult puudus, arvati ta hiljem sealt välja.

hakka ükski normaalne inimene ehitama uut maja, kui vanal katus läbi jooksmata hakkab.” (Enne kui... 1994: 32). Põhiküsimus oli siiski selles, kes ehitust rahastama peaks: kas riik või kohalikud omavalitsused. Ametlikult kuulus teater riigile, kuid viimane soovis teatrite rahastamise kaasata ka kohalikke omavalitsusi. Kultuuri- ja Haridusministeeriumi kunstide ja kultuuripoliitika osakonna juhataja Harri Taliga oli kindel: „Möödapääsmatu on mõne teatri osaline munitsipaliseerimine.” (samas: 37). Segadust oli seda enam, et valdkonda ei reguleerinud veel ükski seadus, kuivõrd „Etendusasutuse seaduse” vastuvõtmiseni jõuti alles 1997. aastal. Lõpuks saadi Rakvere Teatri maja remontimiseks vajalik raha siiski kokku, õla panid alla nii riik kui kohalikud vallad ja ettevõtted, korraldati ka 1000-krooniste piletitega tuluõhtu Haljala rahvamajas, kus programmi eest hoolitsesid külalised teistest teatritest (Tammer 1993). Lisaks läbilaskva katuse remondile vahetati välja kütte-, valgustus- ja elektrisüsteem.

Kogu see selgusetus teatrimaja tuleviku osas tõi uuesti päevakorda küsimuse Rakvere Teatri vajalikkusest. Trass arvas, et sellisel kujul, kus on küll korda tehtud maja, aga seal ei tööta piisavalt professionaalne trupp ning maja jääb teiste teatrite väljasõiduetenduste sihtkohaks, kus ka aeg-ajalt külalised midagi välja toovad, pole Rakverre teatrit tõesti vaja. (samas: 30) Noore vere järele igatsesid ka Arvi Mägi (samas: 34) ja Peeter Jakobi, kes lootis, et 1996. aastal lõpetavast lavakooli lennust vähemalt üks lavastaja Rakverre tulla tahab (samas: 36). Kalmet soovitas enam arvestada piirkonna tegeliku kunstitarbimisega ja repertuaari koomale tõmmata, piirdudes aastast kutsutud staariga muusikalavastuse, lastetüki ja eesti algupärandi või komöödiaga (samas). Samal suunal mõtiskles ka Marika Vernik, kelle arvates piisaks Rakvere Teatrile ühest saja-kohalisest saalist (samas: 35). Halduskogu liikmete eesmärgiks oli siiski senises mahus jätkata ja nii asuti intensiivselt otsima nii uut direktorit kui peanäitejuhti. Väljakuulutatud direktorikonkursile tuli kolm avaldust, aga lepinguni ei jõutud ühegagi neist (samas: 30)¹⁹³, samuti jooksid liiva läbirääkimised Trassi ja Merle Karusooga kui potentsiaalsete peanäitejuhtidega. Trassi loobumise põhjustele on juba viidatud, Karusoo aga nentis: „Härra Leemets kiirustas. Tundus, et olulisem oli halduskogul teatada, et Karusooga peetakse läbirääkimisi, kui Karusoo Rakverre saada. Tähtis oli kuulutada ajakirjanduses, et halduskogu töötab.” (samas: 39).

Viimaks jõuti kokkuleppele Von Krahl Teatri juhi Peeter Jalakaga, kes võttis Rakvere Teatri peanäitejuhi koha vastu alates 1. märtsist 1994. aastast. Jalakale anti luba kogu senine repertuaar kalevi alla panna ning kolida Virumaale ka 1990. aastast Pärnus toimunud rahvusvaheline teatrfestival Baltoscandal. Samuti lõpetati lepingud enamikuga senistest näitlejatest. Teatrimaja taasavamisel 23. aprillil 1994. aastal tõdes Jalakas oma kõnes: „Kui siinkohal teatritehitus otsa saab, on kogu vaevanägemine olnud mõttetu.” (Jalakas 1994). Jalakas võttis seega üle teatri, mis viimased viis aastat oli virelenud nii majanduslikult

¹⁹³ Uue juhtkonna leidmiseni (1. septembrist 1993. aastal kuni 1. märtsini 1994. aastal) oli direktori-kunstilise juhi ajutine kohusetäitja Ilmar Uldrich, kes oli töötanud Rakvere Teatris 1978. aastast kõrgepealt lavamasinisti, siis administraatori ja Arvi Mägi ajal asedirektorina.

kui kunstiliselt ja mille külastatavus langenud 1993. aasta lõpuks 20 535-ni ning käimasoleval aastal tõotas veelgi kesisemat saaki. Kriitikute hinnangud lõppevale perioodile olid karmid, kuigi teatrile truuks jäänud trupi ponnistustele mõistvalt kaasa elati:

„Oleks naiivne arvata, et siis, kui RT [Rakvere Teatri – O. K.] uue juhi Peeter Jalaka eestvõttel elu taas kindlamalt rööbastesse saadud, oleks aeg rahulikult kokku leppida, kas see oli pool-, täis- või koguni mitteisetegevusliku teatri etalonidega mõõdetav lavatöö, mis RT [sama – O. K.] lavalaudadel 1989–94 (veebruar) sündis. Või ehk polnudki see teatri viimase aja omas mahlas hinge-vaakumine enam teater [---], ehk peaksime käsitlema seda rohkem kui kunstilist piketti, groteskset agooniat, visa-passiivset agressiooni, tõmbluskramp enne viimset võidmist. Pole tähtis, mida ja kuidas me mängime, peaasi, et mängime ja paneme vastu?” (Karja 1994a).

Ootused Jalakale olid seega ühtaegu kõrged ja tagasihoidlikud – enam hullemaks ikka ei saanud minna, saati nüüd, kus ka maja katuse alla saadud.

3.4 Rakvere Teater aastatel 1994–1996: kannapööre

Peeter Jalaka nimi oli Rakvere Teatri juhiks saades küll teada eesti teatrit hästi tundvatele inimestele – 1987. aastal oli Jalakas kaasasutajaks VAT Teatrile, millest 1989. aastal tema eestvedamisel lahku löönud mõttekaaslased moodustasid vabatrupi Ruto Killakund, millest omakorda 1992. aastal sündis Eesti esimene erateater Von Krahli Teater; lisaks korraldas Jalakas alates 1990. aastast Pärnus Eesti esimest rahvusvahelist teatrifestivali Baltoscandal¹⁹⁴ –, kuid laiema avalikkuse jaoks oli tema nimi pigem tundmatu. Jalakas on isegi nentunud, et Rakvere Teatri halduskogu ettepanek tuli talle üllatusena: „Minu suhe nõ ametliku teatrimaailmaga oli väga üleolev ja mulle absoluutselt ei läinud see grammi võrragi korda, mis seal toimus. Olid üksikud inimesed, kellega ma suhtlesin, näiteks [Evald – O.K.] Hermaküla ja Mati Unt, aga see oli ka enam-vähem kõik.” (Jalakas 2011). Veel 1994. aasta jaanuaris oli Jalakas kindlalt otsustanud ettepanekule eitavalt vastata: „Praegu ei lähe ma siit [Von Krahli Teatrist – O.K.] kuhugi, kui just väevõimuga ei viida.” (Laurits 1994: 61). Selle teadmisega läks ta halduskoguga kohtumisele, mille järel siiski ümber mõtles, sest „erakordselt sümpaatne oli näha, kuidas inimesed, kes on otsustajad – linnapea, maavalitsus – on nii entusiastlikult asja juures: et teater hakkaks käima, et maakonnal oleks oma vaimuelukeskus – see lihtsalt nakatab!” (Balbat 1994). Tegelikult võinuks Jalakast Rakvere Teatri juht saada juba paar aastat varem, kui loodav Von Krahli Teater endale katusealust otsis ning Rakvere Teater korraliku juhita oli – „[I]äbirääkimised Jalakaga sumbusid aga ministeeriumikoridoridesse.” (Visnap 1994). Tuleb Margot Visnapiga

¹⁹⁴ Peeter Jalaka tegevusest Ruto Killakunnas ja eelkõige Von Krahli Teatris annab põhjalikuma ülevaate Katrin Ruusi bakalaureusetöö „Von Krahli Teatri arengulugu” (vt Ruus 2005).

nõustuda: „Kui tookord mingi ime läbi oleks Jalakas tõesti Rakvere Teatri juhiks kinnitatud, poleks meil praegu üht omapärast teatrinähtust – Von Krahli Teatrit.” (samas). Nüüd hakkas Jalakas korraga juhtima kaht teatrit.

Jalaka nõustumise põhjustest ja tulevikuplaanidest oli tänu ajakirjanduse kõrgendatud huvile Rakvere Teatri järjekordse juhivahetuse suhtes ka avalikkusel üsna hea ettekujutus: „Rakvere teater ei peaks olema kombinaatteater, mis ise toodab ja ise näitab, märksa rohkem võiks seal olla teiste teatrite etendusi. Mis on olulisem, kas teatrit teha või teatrit näha?” (Kaugema 1994). Seega oli Jalaka eesmärgiks „luua sinna [Rakverre – O. K.] täiesti läbipõlenud, surnud riikliku üksuse koha peale üks selline õitsev oas, kus siis kõikvõimalikud Põhja-Euroopa avangardistid saaksid koguneda” (Jalakas 2011). Selle saavutamiseks tuligi kõigepealt valmis saada vajalikud etendamispaiad ja luua elamistingimused, et siis „pakkuda neid tegijatele tasuta ja siis selle eest, et nad saavad tasuta olla, ühest küljest nad oma olekuga, oma maailmanägemisega, oma kohalolekuga juba mõjutavad linna, seda teatrimäge, ja teisalt meie saaks ühtlasi ka tasuta etendusi” (samas). Teatrimaja remonditööde lõpuleviimine oli ka üks Jalaka tingimusi, kui ta Rakvere Teatri juhi koha vastu võttis. 1994. aasta aprillis toimuski pidulik suure maja taasavamine, kuigi Jalakas nentis paar kuud hiljem isegi, et see oli vaid „vahekokkuvõte ja tõesti rohkem publiku poole avamine. Teatrit avada praeguse seisuga ikkagi ei saa – alates sellest, et elementaarsed töötingimused puuduvad: pole kuskil pesta ja pole riidessegi panna, rääkimata nendest tualettruumidest... Ja kui sa siia kellegi tööle kutsud, siis pead talle andma ka koha, kus ta elaks...” (Lainvoo 1994a). Nagu eelmiseski peatükis viidatud, avati teatri väike maja alles 1997. aastal, kui Jalakas oli Rakverest juba lahkunud; küll aga sai Jalaka ajal valmis pansionaat teatrihoovis, kuhu külalisi majutada sai. Kuigi Jalakas oma esimesel Rakvere-aastal ka tõi teatrisse truppe mujalt¹⁹⁵, ei lubanud halvad olmetingimused ja väike eelarve sellega kaua jätkata.

Jalaka olulisimaks tööleasumise tingimuseks halduskogule oli aga soov alustada oma meeskonna koostamisega:

„Minu esimene kõige olulisem tingimus oli see, et mina saan alustada puhta lehena, et mina ei peaks olema see *killer*, kes tuleb kohale ja hakkab inimesi vallandama, vaid oleksin see inimene, kes hakkab neid tööle võtma. Ja ma ütlesingi, et ma suure tõenäosusega enamuse neist inimestest, kes seal praegu on, võtaksingi tööle, aga et siis on minul nendega töösuhe, mitte ma ei tule kuskile mingisse kollektiivi, kus on omad jõujooned ja arusaamad juba välja kujunenud. Ja seda mulle ka lubati.” (Jalakas 2011)

¹⁹⁵ Näiteks 1994. aasta mai mängukava rikastasid jaapani tantsija-koreograafi Tadashi Endo soololavastus „Quai dan”, sakslase Peter Fingeri kitarrikontsert, RAM katkendiga kontsertetendusest „Oh isamaa ehk Toimetusi Tormise lauludega” ning prantsuse poetess Olga de Mercouly. (Kapstas 1994) Kahjuks täpsemat informatsiooni külaliste kohta Rakvere Teatri arhiivis ei leidu, kuivõrd need külastused toimusid tänu Jalaka isiklikele kontaktidele ning üldjuhul tasu maksmata.

Tegelikkuses nii ei läinud ning Jalaka esimeseks sammuks saigi näitlejate koosseisu revideerimine, mis paljudele tähendas tööst ilma jäämist. Kuna Jalakal endal puudus varasem kokkupuude Rakvere Teatri näitlejatega, palus ta varem Rakveres töötanud lavastajatel, sh mõnel endisel peanäitejuhil, ning neil, keda ta alles plaanis Rakverre lavastama kutsuda, teha nimekiri näitlejatest, kellega nad tahaksid tulevikus koostööd teha. Selle tulemusena tekkis üheksaliikmeline nimekiri, mis pandi üles teatri infostendile. (Pihlak 1994a, Jalakas 2011) Lõpuks jätkasid vanast trupist kuus näitlejat: Mägi perioodil esinäitlejateks tõusnud Volli Käro ja Peeter Jakobi, Rakvere Teatri südame-tunnistus ja hing Toomas Suuman, keda ka lavastajana kasutada sai, ning Eduard Salmistu, Erik Ruus ja Helgi Annast. Väljastpoolt liitusid trupiga Heilo Aadla ja Friedrich Fromm Tartu Lasteteatrist¹⁹⁶, üks VAT Teatri asutajatest ja senini seal näitlejana töötanud Marika Vaarik, Von Krahli Teatri trupist Mari-Liis Roos¹⁹⁷ ning hiljuti Ugalast lahkunud Indrek Taalmaa. Tagantjärele on Jalakas tunnistanud, et see teatri stendile pandud näitlejate nimekiri – mis eravestluste põhjal teatritöötajatega omandanud tänaseks omamoodi legendi staatuse – tegi liiga kahele naisnäitlejale: „Oli kaks daami, kelle suhtes see moodustatud nimekiri oli ebaõiglane: üks oli Viive Aamisepp, kelle puhul hiljem osutus, et tegelikult oleks ja oligi tal tööd küll. Ülle [Lichtfeldti – O.K] puhul oli see, et kuna ta oli nii noor, siis ei saanudki kellelgi olla tema suhtes ootusi, ta ei saanudki sinna nimekirja sattuda.” (Jalakas 2011). Mõlemad näitlejad võeti hiljem ka truppi tagasi, samuti tegid Rakvere Teatri lavastustes kaasa mitmed Von Krahli Teatri näitlejad.

Loomulikult mõjutas see vallandamislaaine ka tööõhkkonda majas ning avalikkuse ja teatripubliku suhtumist uude juhti ehk juhtus kõik see, mida Jalakas pelgas:

„Ma sattusin olukorda, kus minu tegemisi praktiliselt mitte keegi ei toetanud. Teatris oli hirm, et kurat teab, mis nüüd tuleb teha, et tuleb paljalt ümber maja joosta või tuleb mingit trenni teha või mingeid õudsaid asju teha. [---] Siis rakverelastes oli ka segadus, kuna nad ei teadnud midagi, mis ma teinud olin, ei teadnud Baltoscandalist ega Ruto Killakunnast ega Von Krahlist, sest see oli kõik kuskil mujal ja neile tundus, et neile on saadetud üks hull nende teatrit ära lõhkuma, mis siis, et teatris ise enam ammu ei käinud, aga ikkagi. [---] Ja ministee-

¹⁹⁶ Tartu Lasteteater loodi 1989. aastal Vanemuise juures tegutsenud Jaan Toomingu studio põhjal ning pärast umbusalduse avaldamist Rakvere Teatris läks seda juhtima Rein Olmaru (vt lk 120). 1994. aastaks oli jõutud madalseisu ning paljud näitlejad lahkusid teatrist. Alles 1997. aastal, kui kunstiliseks juhiks tuli Mart Kampus, sai teater ajutiselt uue hingamise, kuni 2000. aastal tehti teatri omaniku Tartu linna soovil pööre kunstilistes eesmärkides ning Lasteteatrist sai Teatrilabor. (Tartu Lasteteatri koduleheküljel)

¹⁹⁷ Mari-Liis Roos liitus Ruto Killakunnaga kohe pärast keskkooli, kui Jalakas mõttekaaslastega katsed välja kuulutas. Varem oli ta käinud Tallinna 21. Keskkooli näiteringis, mida juhtis Toomas Hussar. Hiljem sai Roosist Von Krahli Teatri näitleja ning seejärel läks ta Jalaka kutsel Rakverre. Pärast Jalaka lahkumist Rakverest loobus Roos näitlejaametist, kuid on senini üks Baltoscandali korraldajatest. (vt ka Ruus 2005)

riumis oli selline teatav nõutus, et kurat, kas oli ikka õige valik või ei olnud.” (Jalakas 2011)

Kõik see tähendas, et Jalakas pidi oma esialgseid plaane tublisti korrigeerima ning minema kompromissidele. Tegelikult oli avalikkuse hirm, et Jalakas teeb Rakverre teise Von Krahli Teatri, ka üsna põhjendamatu, kuivõrd uus juht, nentides, et „[p]laanis on jätkata sedasama rida, mida ma olen jõudumööda oma viimastes etendustes kasutanud” (Lainvoo 1994a), kinnitas algusest peale, et Von Krahli Teatri mudel Rakverele ei sobi (vt Kaugema 1994) ning jätkata tuleb endiselt repertuaariteatrina, kuid avatumana ning Krahliilt kui projektiteatrilt õppides. Täpsemalt võttis Jalaka ees seisva ülesande kokku Jaanus Kulli: „Krahli Teatri *balck box*’i ideoloog Peeter Jalakas on ka ise kinnitanud, et Rakverre peab jääma repertuaariteater. See repertuaar peab võitma taas publiku usalduse ega tohiks samas määrida Jalaka mundriau. Kuidas antud kompromissi kõige väiksemate kadudega ellu viia, ongi üks kõige keerulisemaid uue teatrijuhi ees seisvaid küsimusi.” (Kulli 1994). Sellele küsimusele otsib vastust ka sinne peatükk.

3.4.1 Peeter Jalaka repertuaaripoliitika

Taasavatud maja esimeseks lavastuseks sai juba enne Jalakat tegijatega kokku lepitud William Shakespeare’i „Othello” (1994), mille tõi lavale Mikk Mikiver, kelle eelmine töö Rakveres kaheksa aastat varem – „Libahunt” (vt lk 102) – sai seni siin töös vaadeldud lavastustest kriitikutelts ilmselt kõige suurema tähelepanu. Märkamata ei jäänud „Othellogi”, kuid sel korral jäi kriitika leigeks, arvates, et Mikiveril kukkus lavastus „ilmselt ambitsioonikamalt välja, kui ta ise ette nägigi” (Reinmaa 1994). Kaheldi lavastuse ümberpööratud kontseptsiooni – Othello riietamine musta ja Jago valgesse – elujõulisuses (Martson 1994), lavakujundusele heideti ette märgilist üleüllust (Reinmaa 1994) ning võrreldi nähtut kooliteatriga (Karja 1994). Üks kriitik nägi lavastuse ebaveenvuse taga Jalakagi kätt: „Küllap väljatulek uue juhiga teatri sildi all on jätnud jälje ka esiklavastusele. Püütud on „teha teistmoodi kui muidu.”” (Martson 1994) Viimast tuleb siiski võtta pilamisena, sest Mikiver tunnistas lavastust tutvustavas intervjuus isegi, et hindab Jalakat pigem hea mänedžerina: „Ma ei saa tunnistada, et mulle oleks põrutavat muljet avaldanud ükski tema etendus või tagajärg või et ma aimaksin sealt mingit tulevikusuunda või -teatrit.” (Pihlak 1994) Paljude külalishätlejatega¹⁹⁸ suurekoosseisulist suve hakul esietendunud „Othello” mängiti kümnel korral Rakveres ja teatrilinnades. 1994. aastal antud kaheksa etendust tõi kokku 1582 vaatajat ehk 19% kõigist Rakvere Teatri selle aasta vaatajatest, kuigi saalide täituvus jäi ikkagi alla poole ning külalishätlejate suur osakaal tegi etenduste andmise kulud keskmisest märksa kõrgemaks.

¹⁹⁸ Lavastuses tegid kaasa Mikk Mikiver, Roman Baskin, Angelina Semjonova, Aarne Üksküla, Ita Ever ja Carmen Mikiver.

Jalaka perioodi tegelikuks esmalavastuseks tuleb seega pidada uue juhi enda lavastatud Aleksis Kivi „Seitset venda” (1994), mis jäi ka Jalaka ainsaks Rakveres tehtud lavastuseks. Mitte-lavastamine polnud siiski teadlik valik ning tule-nes välistest tingimustest: „Kogu aeg mõtlesin, et teen veel midagi, aga olid olud ja püüdlus truppi liita ja neile põnevust pakkuda ja selle tasutal veel see, et käis ehitus ja mingi jahmerdamine sellega.” (Jalakas 2011). „Seitsme venna” alusmaterjaliks valimise põhjusedki olid pragmaatilised: „Meil oli seitse meest. Sellega isegi ei tekkinud nagu küsimust, see oli iseenesest mõistetav.” (Jalakas 2011). Rakvere Teatri juhiks saades oli Jalakas lavastanud veidi üle kümne korra VAT Teatris, Ruto Killakunnaga ning Von Krahli Teatris. Katrin Ruus on Ruto Killakunna lavastused jaganud kaheks: „Kui Ruto ühte suunda iseloomustas sissepoolepööratus, siis teine suund oli neil sellele vastanduv ekspressiivsus, mis väljendus vabaõhuüritustes: show”d, tulevärgid, karnevalid” (Ruus 2005: 15) ning Krahli puhul toonud välja järgmised märksõnad: „alternatiivsus, rahvapärimus, konstruktsioon-dekonstruktsioon, multimeedia¹⁹⁹, interdistsiplinaarsus ja interkultuurilisus (samas: 37).

Ilmselt just viimast „rida” (vt Lainvoo 1994a) tahtis Jalakas jätkata ka Rakveres. „Lavastaja Jalaka põhivõtestikku kuulub elava näitleja mängu vaheldamine ja seostamine iseseisva, illustreeriva või üdistava-moraliseeriva videopildiga,” (Vellerand 1994) väitis üks „Seitsmest vennast” kirjutanud kriitik; need „meisterlikud võtted” aitavad lavastajal „võõritusefekti tekitada” (Räni 1994), arvas teine. Kuigi kriitika hindas teatrijuhi püüet publikuga dialoogi pidada ning näitetrupile väljakutset esitada (Vellerand 1994), jäädi lavastajatöö osas äraootavaks. Arvati, et näitlejatele jäetud „improvisatsioonivabadus võiks mõeldav olla kogenud meistrite puhul” (samas) ja et „[p]oolele tee on jäädud häme vendade individualiseerimisel”, kes „kipuvad liialt ühte sulama” (Mälgand 1995c). Ilmselt tuleb nõustuda Lilian Vellerannaga, kes oli kriitikute selle lavastuse suhtes kõige kaasamõtlevam: see nõ „stiliseeritud klantspilt” (samas) kui lavastaja taotlus saanuks mõistetavamaks, „kui oleks tehtud täpsemat näitejuhitööd (jälle üks iganenud mõiste) ja seltskond laitmatult viimistletud vormis täpse „kunstilise ansambli” moodustanud” (Vellerand 1994). Arvestades, et tegemist oli uue trupi esimese koostööga nii omavahel kui lavastajaga, on need kriitikute välja toodud nõrkused ka ootuspärased. Publik leidis selle vaatamängulise ja humoorika lavastuse siiski üles ning „Seitsmel vennal” õnnestus oma esimese 12 etendusega koguda 1400 vaatajat, mis 1994. aasta publikuarvust moodustas 17%. Kokku anti lavastusega 22 etendust 2626 vaatajale, mis oli vaadeldaval perioodil draamalavastuse kohta korralik tulemus. „Seitset venda” koos „Othello” ja aasta lõpul esietendunud lastelavastusega, Oscar Wilde’i „Noore kuningaga”, kogusid kolmekesi kokku 52% Rakvere Teatri 1994. aasta 8425-st külastusest, tuues nii vähemalt ühe osa publikust

¹⁹⁹ Korrektnete termin oleks siiski multimeediumlikkus kui mitme väljendusvahendi samaaegne kasutamine.

teatrisse tagasi²⁰⁰ ning võimaldades Jalakal järgmisel aastal publikuarvu kolmekordistada, vaatamata vähemedukatele projektidele, mille Rakveres lavastasid tema mõttekaaslased.

Jalakas valis repertuaari eelkõige lavastajate järgi, otsustades selle põhjal, „palju tas [lavastajas – O.K.] sellist särtsu on ja kas trotsi on” (Jalakas 2011) ning seejärel arutati ühiselt materjali üle. Koos Jalaka saamisega teatrijuhiks ilmusidki Rakvere Teatri afišsidele selle teatri publiku jaoks uued nimed. Kolm lavastust tegi äsja Tartu Lasteteatrist lahkunud Anne Tärnpu, kes aastaks Rakverre ka lavastajana tööle võeti. Kaks korda lavastas Von Krahli Teatrist Rakverre dramaturgiks kutsutud Toomas Hussar ning teatri inspitsiendina palgal olnud Eili Neuhaus. Ühe lavastuse tegi Jalaka koolivend ja hiljuti Nukuteatrist Von Krahli Teatrisse tööle läinud Mart Kampus, Ugalas näitlejana töötav Üllar Saaremäe ning esimesel Baltoscandalil üles astunud Toomas Saarepera, kes koos Ervin Õunapuuga moodustas „Teater Paabeli”, ja välis-Eesti lavastaja Hillar Liitoja. Lavastajana debüteeris ka kunstnik Tõnu Virve.²⁰¹ Rakvere publikule tuntud nimedest jäi Jalaka ajal lavastama vaid Toomas Suuman ning debüüdini jõudis Rakvere Teatri näitleja Erik Ruus.

Kokku jõudis sel perioodil esietenduseni 17 lavastust, millest publikumenukaim oli Anne Tärnpu lastelavastus, Eno Raua „Naksitrallid” (1995), mida vaatas 33 660 inimest – sellest enam vaatajaid on kogunud vaid kaks Rakvere Teatri veteranlavastust, Astrid Lindgreni „Pipi Pikksukk” (1998) ja Fr. Ehrenbuschi „Täismäng” (2003). „Naksitrallidega” anti 79 etendust ja see püsis repertuaaris 1998. aastani, mil „Pipi Pikksukk” selle välja vahetas. 1995. aasta publikuarvust kogus „Naksitrallid” 43%, olles sisuliselt ainsaks põhjuseks, miks Jalakal aastaga külastuste arvu kolmekordistada õnnestus. Nii suur vaatajaarv saavutati eelkõige tänu väljasõiduetendustele teatrilinnadesse (siin anti ligi pooled etendustest ja koguti üle poole vaatajatest), aga ka maapiirkonda (28% vaatajatest), kuhu ülejäänud Jalaka perioodi lavastused jõudsid harva või üldse mitte. Tärnpu teine lastelavastus, Jaan Lattiku „Kui meil veel püksa ei olnud” (1996) ei suutnud küll korrata „Naksitrallide” edu, kuid oli oma 5090 vaatajaga vaadatavuselt neljas perioodi lavastus ning eriti oluline oli just maapiirkonnas antud etenduste suur arv, kogudes lausa 70% lavastuse vaatajatest. Korraliku arvu publikut eelkõige tänu väljasõiduetendustele maapiirkonda kogusid ka Eili Neuhausi lastelavastus, Irma Truupõllu „Rohelise Päikese Maa” (5073 vaatajat,

²⁰⁰ Maapiirkondades anti etendusi vaid „Seitsme vennaga” (4 etendust 1995. aastal), seega jäi kunagine Rakvere Teatri peamine sihtrühm teatris toimuvast taaselavnemisest esialgu kõrvale.

²⁰¹ Lisaks neile rääkis Jalakas Rakvere Teatri juhiks asudes ajakirjanduses mitmetest muudestki lavastustest, mis aga kunagi lavale ei jõudnud: Raivo Trassi ja Illar Mõttuse järjekordne koostöö, Edward Albee’ „Loomaialugu” Volli Käro ja Toomas Suumaniga, Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaed”, Jalaka lavastatav Erkki-Sven Tüürilt tellitud ooper, lisaks lavastused Priit Pedajaselt, Jaan Kolbergilt ja Oskar Koršunovaselt – artiklis oli tänaseks tuntud leedu lavastaja nimeks märgitud ekslikult Oskar Oskarsunovas. (Kapstas 1994, Lainvoo 1994, Pihlak 1994a).

neist 38% maapiirkonnast)²⁰² ning perioodi kaks komöödiat: Erik Ruusi lavastatud Margaret Mayo - Maurice Hennequini „Minu naine on valetaja” (10 651 vaatajat, neist 59% maapiirkonnast) ning Toomas Suumani lavastatud Carlo Goldoni „Kahe isanda teener” (vastavalt 5153 ja 70%). Ei ole vast üllatav, et just Rakveres näitlejana töötamise pikaajalise kogemusega Suuman ja Ruus olid need, kes oskasid maapublikule meelepärast materjali leida ning mõistsid selle sihtrühma olulisust publikuarvu kasvatamisel.

Jalakale tähendas selliste lavastuste, mille kohta kriitikagi arvas, et ollakse „ohtlikult lähedale kaldumas hallisegusele läbilõiketetrile” (Karja 1996), repertuaari võtmine siiski teatavat kompromissi ning esialgsete unistuste purunemist: „Alguses lootsin, et me ei pea kunagi väljas käima, et tullakse kohale.” (Jalaka 2011) 1994.–95. aastal koguski Rakvere Teater maapiirkonnas vaid veerandi oma vaatajatest, kuid 1996. aastal kasvas osakaal juba 41%-ni (vt Lisa 6) ja seda suuresti tänu eelnimetatud lastelavastustele ja komöödiatele. Tegelikusega leppimist on tunda ka Jalaka muutunud sõnavõttudest. 1994. aasta lõpul suhtus ta oma töösse Virumaa teatris veel üsna mänguliselt: „Rakveres olen riigisulase rollis. Minu jaoks on see nagu jahilkäik või mõnes mõttes nagu eralõbu – lähed ja vaatad, kas saad uluki kätte.” (Jurs 1994). Aasta hiljem oli naljatlev toon asendunud juba kuiva nendinguga: „Rakveres on riigiteater, kus kehtivad omad reeglid. Teater peab vastama inimeste ootustele. Erinevate inimeste soovid peaksid kajastuma ka teatri repertuaaris.” (Klaats 1995). Ilmselt polnudki küsimus mitte niivõrd tundmuses, et katse ühendada Von Krahli Teatri avatus eksperimentidele ja repertuaariteatri ülalpidamise paratamatused kuidagi läbi on kukkunud, pigem oli tegemist vajavate kompromisside maht liiga suur või nagu Jalakas tagantjärele ise tunnistab: „Personaalselt oli see isekuse ja egoga hakkama saamise aeg.” (Jalakas 2011).

Kompromissidele vaatamata ja just tänu eelnimetatud publikumenukitele esitendus Jalaka ajal Rakveres ka mitmeid lavastusi, mis panid proovile nii kohaliku publiku kui kriitikute vastuvõtlikkuse ning hoidsid avalikkuse huvi teatri vastu üleval. Kõige elavamast vastukaja ja ka -haku tekitas Kanadas resideeruva eestlase Hillar Liitoja lavastus „Jäta mu hing rahule” (1995). Kontakt Liitojaga tekkis Jalakal esimest Baltoscandalit ette valmistades: „Lugesin tema kohta vist *The Drama Review*’st ja mõtlesin, et äkki on eestlane, ja võtsin ühendust.” (Jalakas 2011). Liitoja tuligi festivalile ja tõi siin Ruto Killakunnaga välja lavastuse „Mõttetult” (1990), mis pani kriitiku õhkama: “[Lavastaja – O.K.] oli suutnud ruumi täita sellise psüühilise energiaga, et keelele kerkis küsimus: on’s Jumal andnud eesti rahvale pärast Jaan Toomingat teise samavõrd originaalse ja ürgjõulise lavastaja?” (Balbat 1990). Kanadas väliseestlaste peres sündinud Liitoja, hariduselt kontsertpianist, oli vanemate kodumaale jõudes ingliskeelses Kanadas juba tuntud nimi: 1980. aastate keskel lõi ta DNA

²⁰² Jalaka ajal tuli lisaks välja veel kaks lastelavastust: Mart Kampuse töötlus Oscar Wilde’i „Noorest kuningast” ning Anne Tärnu lavastatud Juhani Pütsepa „Kirsiõite detsember” (mõlemad 1994). Needki lavastused kogusid korraliku vaatajanumbri, vastavalt 1521 ja 2671, tõestades veel kord, et repertuaariteatrile on lastelavastuste mängimine suure publikuarvu saavutamisel hädavajalik.

Theatre'i, kus katsetati Artaud' julmuse teatri kontseptsiooni. Laiem tunnustus tuli 1987. aastal, mil Liitoja kirjutatud ja lavastatud „This is What Happened in Orangewill” (rääkis Ontario väikelinnas toimuvatest vihakuritegudest) tekitas sensatsiooni festivalil TransAmériques, tuues Liitojale innovaatilise dramaturgia preemia (Canadian Theatre Encyclopedia). Sellise taustaga mees sobis Baltoscandali programmi imehästi, kuid selles osas, kas ka Rakvere Teatri lavale, läksid kriitikute arvamused lahku. Liitoja lavastuse „Jäta mu hing rahule” kohta küsiti: „Ühe värvina kohaliku teatripildi ilmestamiseks oli nähtus igati teretulnud, ent kas seda tingimata riigi dotatsiooni eest tegema peab?” (Herkül 1995). Ebalust tekitas eelkõige eesti teatri jaoks sel ajal veel tundmatu mõiste – *environmental theatre*²⁰³ –, mille esindajaks Liitoja peeti ning mille puhul kriitika arvas kõige olulisema olevat lava ja saali vahelise piiri kadumise. Kuigi lavastuses loobiti publikusse rannapalle, lasti alla vaatesaali kroonlühtreid, jutustati pealtvaatajate tooliridade vahel korraka eri lugusid ja lõpetuseks praeti saalis lihagi²⁰⁴, olid kriitikud kindlad, et neljas sein jäi püsti, ja kuna selle lammutamine pidanuks olema seda tüüpi teatri peaeesmärk, loeti ka lavastus ebaõnnestumiseks. Mõnevõrra üllatuslikult tajus lavastaja kunstilisi eesmarke kõige paremini hoopis vanema põlvkonna kriitik Enn Mälgand, kes varem toetanud pigem Trassi viljeletud suunda ning noorte tööde suhtes olnud kahtlevam: „Liitoja projekt on selgelt elu siinpoolest analüüsiv humanitaarne süvamõtisklus”, mis „lülitab kohe algul vaataja vastuvõtuvõime seni kogemata tajuvuse lainepikkusele ja hoiab seda seal etenduse viimaste hetkedeeni” ning seetõttu ei suuda stereotüüpset argielu elav vaataja „kohe kohaneda laval etenduva pingsama ja tihendatuma programmiga, sest see erineb mõnevõrra tema argimiljööst” (Mälgand 1995) Seda kriitikuil sugeda saanud lavastust mängiti kuuel järjestikusel õhtul ning koguti 554 vaatajat. Tagantjärele on raske öelda, kas lavastusele jagunuks enam publikut, kui seda poleks mängitud ühes tsükliks, vaid hoitud repertuaaris; ega sedagi, kuivõrd mõjutanuks kriitika, mis suures osas ilmus juba viimase etenduse järel, Rakvere Teatri püsipubliku vaatamisotust, kui lavastus oleks repertuaari jäänud.

Väike etenduste koguarv ja publikunumber alla ühe tuhande iseloomustasid teisigi Jalaka mõttekaaslaste tehtud lavastusi. Rakvere Teatris dramaturgina palgal olnud Toomas Hussari lavastused „Ilma sisulise mõtteta riiklik püha” (1994) ja „Immelmanni sõlm” (1995) kogusid vastavalt 216 ja 795 vaatajat. Viimast mängiti Rakveres vaid kolmel korral ning kuus etendust, sh esietendus, anti Von Krahli Teatris, kuhu lavastuse sihtpublik tee paremini üles leidis ning mille väiksem saal ka lavastustele enam sobis. Kriitikas kasutati mõlema lavastuse puhul sürrealismi mõistet. „Ilma sisulise mõtteta riikliku püha” puhul arvas

²⁰³ Keskkonnateatri mõiste võeti kasutusele, kirjeldamaks peamiselt 1960. aastatel Richard Schechneri ja tema mõttekaaslaste tehtud teatrit, mis püüdis publiku suurema kaasatuse poole.

²⁰⁴ Väidetavalt loobuti mõne etenduse järel kroonlühtrite allalaskmisest, sest selle küljest hakkasid helmed kaduma; samuti ei jõudnud mitte kõik rannapallid rekvisiidilattu tagasi. (Tambeth 1995) Usutavasti oli siiski tegemist ajakirjandusliku liialdusega, et tuua välja publiku kogenematust Liitoja teatri vastu võtmisel.

üks kriitik: „Ühelt poolt silmatorkav väline joonis, liialdused, etendamine, räuskamine ja kepslemine, teisalt mängitakse üksikud detailid ja tegevuse murdosad suurde plaani nagu kinos. Sellega kaasas käivast võõritusest, sürrealistlikust venitatuses tekib omapärane ja kohati pöörane koomiline efekt.” (Mutt 1994) „Immelmanni sõlme” kohta nentis teine, et laval kasutatav ülim realism „madaldab lavastusse mõeldud sügavused, vaatajani jõuab vaid pealispind” (Seero 1995). Küll aga tuuakse mõlema lavastuse puhul välja näiteseltskonna ebaühtlus, kaheldes, kas näitlejad, kes „on teise („klassikalise”) kooliga, kasvanud Panso psühholoogilise realismi vaimus” (Mutt 1994), haakusid lõpuni lavastaja välja pakutud mängustiiliga.

Publik ei leidnud teed ka Toomas Saarepera - Ervin Õunapuu lavastusele „Noa laev” (1995)²⁰⁵, mille viit etendust, neist kolm Rakveres ja kaks Von Krahli Teatris, vaatas kokku vaid 290 inimest. Sarnaselt Liitoja ja eriti Hussari lavastustega arvas nüüdki kriitika, et Rakvere Teatri suur itaalia tüüpi lava ei olnud sellele materjalile sobiv ning tegevus jäi liiga kaugeks. Tandemi lavastuste iseloomustamisel võeti taas appi sürrealismi mõiste: „Tegumood on sama: sürrealistlik-absurdne tegevus, detailitõpne esituslaad, spetsiifiline huumor, fantaasiarikas kujundus.” (Mutt 1995). Lavastuse tegevus toimus põhjaläinud laeval, kuhu satuvad taevasse mitte pääsenud tegelased, sh nii Jeesus kui Juudas ja kapten Nuga. Kuigi tunnistati, et „[s]ee on hiilgav idee, millest täiusliku vormistamise korral oleks kujunenud sajanditükk,” oli kriitiku arvates laval kõike liiga palju: „Mõtted matsid end üksteise alla ja näitlejad ei mahtunud laeva ära.” (Kivastik 1995). Rakvere Teatri kontekstis võimaldas piibliaineline aluspõhi „luua šokeerivalt groteskse kaasajatunnetusliku etenduse” (Mälgand 1995c), kuid neile, kes „Teater Paabeli” varasemaid lavastusi näinud, „Noa laev” midagi uut ei pakkunud (Mutt 1995).

Harjumatut esituslaadi märgati ka Eili Neuhausi debüütlavastuses, August Strindbergi „Preili Julie’s” (1995), kuigi Liitoja, Hussari ja Saarepera - Õunapuu vaatamänguliste lavastuste suhtes oli tegemist antipoodiga, kus „on viidud miinimumini tegelaste liikumine, mis üldmuljes loob eriliselt laetud staatilisuse” (Mälgand 1995b). Erinevalt eelkäsitletud lavastustest etendati „Preili Julie’d” Rakvere Teatri suure maja rõdu fuajees ning etendusi vaatas korraga 3–18 inimest. Kahel korral mängiti ka Von Krahli Teatris ja korra Tapa kultuurimajas, kuid ometigi ei suudetud kümne etendusega koguda enam kui 98 vaatajat. Leigeks jäi ka kriitika, mis esietenduse järel arvas, et lavastus „ilmselgelt on esitamiseks veel toores” (Link 1995) ning et mitmeplaani rollid käisid noortele näitlejatele – Ülle Lichtfeldt ja Toomas Tross – üle jõu (samas). Sellegipoolest täiendas „Preili Julie” Rakvere Teatri repertuaarinimistut järjekordse maailmakirjanduse klassikuga – valitud materjalide nõudlikkust tunnustas ka kriitika, nentides, et Rakvere Teatri afišinimistu on „kindlalt eesti teatri

²⁰⁵ Saarepera - Õunapuu olid varem „Teater Paabel” nime all toonud välja triloogia – „Sannikovi maa armastajad” ja „Kruppi viimane lint” (mõlemad 1994, Von Krahli Teater) ning „Vincent van Gogh”i tundmatud aastad” (1995, Eesti Draamateater) – ning „Noa laev” oli selle suuremahulisem (kestus lausa poolteist tundi, lisaks suurem koosseis ja lava) jätk.

esinduslikem-erudeerituim” (Karja 1996). Lisaks Strindbergi „Preili Julie’le” tulid Jalaka ajal välja William Shakespeare’i „Othello”, Aleksis Kivi „Seitse venda”, Oscar Wilde’i „Noor kuningas” (kõik 1994), J. W. Goethe „Faust”, Mihhail Bulgakovi „Don Quijote”, Henrik Ibseni „Naine merelt” (kõik 1995) ja Carlo Goldoni „Kahe isanda teener” (1996). Publikki oli klassikalavastuste suhtes vähem kartlik ning kõigile peale „Preili Julie” jagus külastusi üle 1500, isegi kui kriitika sõnul kandis mõni neist lavastustest edasi traditsiooni, mis toob kaasa „roiutavat ja püüdlikultsevat tekstiesitust, mis kokku mõjub kui ülemlaul täiuslikult mandunud teatrile” (samas), nagu arvas Tõnu Virve lavastatud „Naine merelt” kohta Sven Karja.

Enamikest eelloetletud klassikalavastustest on siinses peatükis juba juttu olnud, pikemalt tuleks aga peatuda Mihhail Bulgakovi „Don Quijotel” (1995), mille lavastajast Üllar Saaremäest sai vaid aasta hiljem järgmine Rakvere Teatri kunstiline juht. Enne Rakverre tulekut oli Saaremäe lavastanud neljal korral.²⁰⁶ „Don Quijote’i” valis Saaremäe lavastamiseks Peeter Jakobi pärast, kelle välimus nimirolliks väga hästi sobis ehk kes valitud peassa „õige antropoloogilise mudeli alusel” (Mälgand 1995a). Saaremäe pani klassikalise kurva kuju rüütli loo lavale „elurõõmsas koomilises laadis, rahvalik-jantlike ja farsilike episoodidega” (Purje 1995) ning ei tõstnud esiplaanile mitte „donkihottlikku tuuletalstutamist, vaid keskendus eelkõige karakterite mängulustile” (Mälgand 1995c). Mis aga ehk kõige olulisem: „Rakvere Teatri väikeseks kahanenud ja erineva koolitusega näitetrupp on mängima pandud enam-vähem ühtlase kerguse ja koomikatunnetusega (põgusate eranditega).” (Purje 1995). Meenutades, et nii mõnegi Jalaka mõttekaaslase lavastuse puhul viitas kriitika näitlejate eri mängulaadidele ning „spetsiifilisele huumorile” (Mutt 1995), mis Rakvere Teatri püsipublikule kaugeks jäid, on ka igati loogiline, et „Don Quijote” tõi rakverlased teatrisse tagasi: kodus anti lausa 12 etendust kokku 1449-le vaatajale, mis, jättes kõrvale lastelavastused ja komöödiad, oli sel perioodil tugevalt üle keskmise tulemus.

Kui Jalakas, saades ka ise aru, et tema esialgseid plaane – arendada Rakvere Teatrist Skandinaavia ja Baltimaade teatrikeskus – teostada ei õnnestu, endale mantlipärijat otsima hakkas, pöörduski ta kohe Saaremäe poole²⁰⁷, kes tundus tabavat Rakvere Teatri püsipubliku maitset ning oskas ka olemasolevad näitlejad ühtseks trupiks koondada.²⁰⁸ Lisaks polnud Saaremäe rahul senises

²⁰⁶ Koos Jaanus Rohumaaga tehtud Doris Kareva ja Juhan Viidingu loomingu põhineva luulevastus „Armastus ja surm” (1992, Noorsooteater), lastelavastus „Lugu tulipunasest lillekesest” (1993) ning töötlus Grigori Gorini tekstist „Kolm päeva parun von Münchhauseni elust” (1995, mõlemad Ugalas, mis oli Saaremäele tol ajal koduteatriks), lisaks vabatrüpiga Baltoscandali jaoks tehtud Eugene O’Neilli „Pikk teekond koju” (1994)

²⁰⁷ Hetkeks kaalus halduskogu ka direktori palkamist Jalaka kui kunstilise juhi kõrvale. Uueks direktoriks pidi saama Hannes Võrno, kes aga Rakverre ei jõudnudki, samuti otsustas õige pea Jalakas oma lepingut mitte pikendada ja nii hakatigi otsima uut peanäitejuhti. (vt Laas 1996, Piir 1996)

²⁰⁸ Samaaegselt tegi Saaremäele pakkumise Rakvere Teatri kunstiline juhtimine üle võtta ka tollane kultuuriminister Jaak Allik – kumb Saaremäe poole esimesena pöördus, viimane tagantjärele enam ei mäleta: „Ma olen mõelnud üht ja teistpidi, et kumbapidi see nüüd oli,

koduteatris Ugala kujunenud olukorraga, mida ta ise „paatide mänguks” nimetab: „[K]ui sa ühega teed, *a la* et kui sa [Peeter – O.K] Tammeauga teed, siis sa põhimõtteliselt ei tee [Andres – O.K] Lepikuga, või kui sa [Kaarin – O.K] Raidiga teed, siis sa ei tee [Kalju – O.K] Komissaroviga. Mingil hetkel mulle tundus, et mina seda mängu ei viitsi kaasa teha.” (Saaremäe 2011). Kuna teatrisse oli tulemas ka viis noort näitlejat ja kaks lavastajat lõpetavast lavakunstikooli XVII lennust, andiski Saaremäe, tingimusel, et majandusjuhiks võetakse keegi teine, oma nõusoleku Rakverre tulla. Võimuvahetus läks sujuvalt, sest Jalakas oli algusest peale Rakvere Teatri juhtimisse üsna pragmaatiliselt suhtunud, mõtiskledes oma esimese hooaja keskel: „Siin on mu leping kahe aasta peale. Minu ülesanne on teater nende aastatega valmis teha. Siis on juba valida, kas jään mina siia või tuleb juba valmis kohta keegi asemele.” (Jurs 1994) Teater vähemalt osaliselt ka valmis sai: suur maja renoveeriti kasutamiskõlblikuks, väikese maja ehitustööd käisid ning olemas oli ka pansionaat, kus vajadusel näitlejaid-lavastajaid majutada. Mõnevõrra oli tõusnud ka publikuarv, mis jäi siiski 1990. aastate alguse kriisi tasemele. Kunstilises mõttes tähendas Jalaka periood Rakvere Teatrile kannapöörde tegemise katset, mis aga ei õnnestunud – Jalaka mõttekaaslaste lavastusi sai teha vaid tänu publikumenukatele komöödiatele ja lastelavastustele, mis, nagu järgnev periood ka tõestab, ei pea tähendama lõhet kahe suuna kunstiliste eesmärkide vahel, kuigi nõuab kompromisside tegemist, milleks Jalakas aga valmis polnud. Samuti polnud kaks aastat piisavalt pikk aeg, et olemasolevat publikut teistmoodi teatrit hindama õpetada või uusi sihtrühmi leida. Aktiivselt sellega ka ei tegeletud, samuti vähenes oluliselt väljasõiduetenduste osakaal ning enamik uuenduslikest lavastustest maapiirkondadesse ei jõudnudki. Võib spekuloida, et kui Jalakas leppinuks repertuaarteatri toimimise mehhanismiga, kus tuleb balansseerida väljavälise tuntuse ja -sisese tunnustuse vahel, ning püüdnud uuenduslikkust väiksemate sammudena repertuaari tuua, õnnestunuks ka enam publikuarvu kasvatada. Teatri järgmine juhtkond seda ka tegi ning tulemused olid kiired tulema – külastuste arv kahekordistus vaid aastaga. „Ma ei saa öelda, et see, mida ma [Rakverre – O. K.] läksin tegema, seda ma ka tegin. Enam-vähem alati on see mul õnnestunud, see on üks kord, kus ei ole nii läinud,” (Jalakas 2011) tunnistas Jalakas tagantjärele isegi. Seda tunnet peaks siiski leevendama teadmine, et Jalaka poolt Rakverre kolitud Baltoscandal on seal püsinud tänaseni²⁰⁹, olles üks linna visiitkaartidest.

aga see võis olla loetud päevad hiljem või siiski varem, see oli Allik, kellel tekkis plaan, et niimoodi vist ikka edasi ei saa seal Rakveres ja mul nagu see „Don Quijote” enam-vähem edukalt läks – ühesõnaga nad täiesti enam-vähem üheaegselt rääkisid, et üks tahtis enda asemele ja siis teine tahtis tema asemele.” (Saaremäe 2011).

²⁰⁹ Baltoscandali majandusjuhtimine on Rakvere Teatri käes, kuid meeskonna tuumikusse kuuluvad inimesed nii Rakvere Teatrist kui Von Krahliteatrist, lisaks aastaid festivaliga seotud inimesed, kes ühtegi institutsiooni ei esinda.

3.4.2 Baltoscandal – Peeter Jalaka pärandus Rakverele

Esimest korda toimus rahvusvaheline teatrifestival Baltoscandal 1990. aasta juunis viiendat aastat korraldatava džässfestivali Fiesta International ajal Pärnus, ja oli Jalaka sõnul „möödunud hooajal (põhiliselt väliskülaste abiga) organiseeritud *workshop*”ide sarja finaali” (Lumm 1990). Festivalil osales 12 trupi kümnest riigist ja kuna külalised tulid Balti- ja Skandinaaviamaadest²¹⁰ ning eesmärgiks oli pakkuda teistsugust, skandaalsenagi mõjuvat teatrit, saigi festival nimeks Baltoscandal. Hiljem on Jalakas festivali loomise vajadust põhjendanud nii: „Kuna mu etendused siia konteksti [eesti teatri – O. K.] pole sobinud, siis ma olen püüdnud luua selleks soodsaid tingimusi. Kasvatada endale vaatajaid ja näitlejaid. Festivalide korraldamise üks eesmärke oligi see, et ennast mõistetavamaks muuta.” (Laurits 1994: 61) Esimese festivaliga laialdast mõistmist veel ei tulnud ja tol ajal „Reede” nime all ilmus kultuurinädalalehes alustas kriitik lausa kahtlusega, kas neil külgedel üldse „peaks ja võiks rääkida sellisest väga mitteofitsiaalsest noorte teatriüritusest” (Balbat 1990). Baltoscandalit nimetatigi eelkõige stuudiateatrite festivaliks ja noorte tegijate kokkusaamispaigaks ning nenditi, et see „polnud niivõrd riigiteatrit esteetiliselt ja professionaalselt jalustrabav kunstisündmus, kuivõrd fenomeeniline kultuurinähtus” (Togram 1990), mille eklektilise ja tasemeti kõikuva programmi tõttu „pole vastündinu sile ja rõõsk pale veel kuigi isikupärane” (Visnap 1990: 86).

Küll aga sai Baltoscandal kohe esimesel korral kiita õdusa õhkkonna ja laadusa organiseerituse eest, mis jäänud festivali tugevusteks tänaseni. Tavaliselt jaanipäeva eel või järel ehk valgete ööde aegu toimuv festival on üks väheseid Euroopas, kus kogu tegevus toimub suhteliselt väikesel alal 4–5 päeva jooksul, nii et enamikel osalejaist on võimalik jääda kohale terveks festivaliks. Kuna etenduste kõrval on alati mõeldud ka hilisõhtuse ajaveetmise peale, saavad tegijad klubiõhkkonnas nähtu üle ühiselt arutada ning kontakte luua. Rahastajatele oli sellise formaadi maha müümine alguses muidugi raskendatud, sest festival mõjus liialt Jalaka ja tema mõttekaaslaste siseringi ettevõtmisena. Eesti Kultuurifond²¹¹, kust esimese festivali korraldamiseks samuti raha küsiti, soovitas lausa „kehtestada osavõtvaile gruppidele osavõtumaks (ikka päris rahas!), seega lubada väliskülastel siin oma raha eest esineda” (Lumm 1990). Esimest Baltoscandalit toetasid rahaliselt lisaks Eesti Rahvakultuuri Arenduskeskusele²¹², mille teatriosakonna juhina Jalakas tollal töötas, ning Kultuuri-

²¹⁰ Lisaks olid esindatud ka Kanada ja Ameerika Ühendriigid, kuid seda väliseestlaste kaudu: lisaks Kanadas sündinud Hillar Liitojale osales festivalil ka tol ajal Ameerikas elanud koreograaf Marika Blossfeldt.

²¹¹ Eesti Kultuurifond toetas kultuuriprojekte taotluste alusel, samuti anti välja aastapreemiaid. Fondi tegevust rahastati Kultuuriloto piletite müügist saadud vahenditega.

²¹² Eesti Rahvakultuuri Arenduskeskus oli riiklik asutus, mis tegutses rahvuskooper Estonia ruumides ja mida juhtis Toomas Palu. Lisaks Jalaka juhitud teatriosakonnale tegutses ka Aivar Mäe juhitud muusikaosakond. 1994. aastal liideti asutus Kultuuritöötajate Täienduskooliga ning uueks nimeks sai Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus, mis keskendus rahvakultuuri säilitamisele ja arendamisele ning tegutseb tänaseni.

ministeerium, „Kodamu”, FIESTA Management ja Pärnu linn. Väliskülalised esinesid festivalil tasuta, palka ei saanud ka meeskond.

Pärnu linna huvi Baltoscandali vastu jäi siiski leigeaks, kuivõrd tervet linna haaravaks linnafestivaliks see ei kujunenud, jäädes erialahuviliste kohtumispai-gaks: „Pärnuga on muutunud täiesti võimatuks asju ajada, ma pole siiani suutnud linnapea juurde läbi murda. Ringkaitse, üks asetäitja saadab teise juurde – küllap ei ole Pärnu linnal erilist huvi „Baltoscandali” vastu,” (Kaugema 1994) tunnistas 1994. aastal järjekorras kolmandat Baltoscandalit Rak-verre kolides ka Jalakas. Virumaa pealinnas, mis Pärnust ka oluliselt väiksem, nähti Baltoscandalis head vahendit linna maine elavdamiseks, sest peamiselt tunti Rakveret lihakombinaadi järgi. Kuna nii linna- kui maavalitsus olid ka aktiivselt teatriga seotud – mõlema esindajad kuulusid halduskoosseisu –, oli Jalakal kergem nendega asju ajada, seda enam, et „kui linnapea ja maavanem tahtsid kokku saada, siis nad said kokku teatris, sest see oli kahe vahel” ning teatrijuhi kabinetis arutati linna asju teinekord poole ööni. (Jalakas 2011) Nii oligi esimese Rakveres toimuva Baltoscandali peamiseks finantseerijaks Rak-verre linn, mis eraldas festivalile 150 000 krooni. See summa moodustas üle 80% kogutuludest, ülejäänud summa jagunes enam-vähem võrdselt kohviku- ja piletitulu vahel. Sellegipoolest katsid tulud vaid 68% festivali kuludest ning puudujääk tuli võtta teatri omavahenditest. (Rakvere Teatri raamatupidamis-dokumendid)

Avalikkuse huvi esimese Rakveres toimunud Baltoscandali vastu jäi väike-seks: „Tegelikult oli „Baltoscandal” oluline teatrisündmus kogu Eesti jaoks. Paraku aga ei suutnud seda veel mõista pealinna arvukas kriitikond,” nentis ajakirjanik Rein Sikk, tõdedes samas, et õigus oli neil, „kes arvasid, et kui Jalakas Rakveres muud ei tee, kui vaid festivali kohale toob, on tema Virumaal tegutsemine igati õigustatud” (Sikk 1994). Kohalikes tekitasid festivalile tulnud „veidra välimusega teatrifanaatiku[...], kes rahva hulgas kiirelt „karvaliste ja suleliste” hüüdnime ära teenisid” (samas) siiski korralikku elevust ning juba neli aastat hiljem oli põhjust tunnistada: „Kolmandat korda Rakveres peetud festivalile on kasvanud oma publik...” (Kapstas 1998a). Rahuoluks oli põhjust ka peakorraldajal Jalakal: „Rakvere korrad on siiani jah olnud sellised, et iga aastaga on ilm läinud üha viletsamaks ja rahvast tulnud üha juurde” (Kübar 1998). Kuigi samas tuli nentida: „See festival ei hakka ennast kunagi ära ta-suma, nagu ka teater üldse.” (samas). Festivali eelarve oli kolme toimumiskor-raga viiekordistunud, ulatudes juba ühe miljoni kroonini, ning põhitoetajateks olid Rakvere linn ning 1994. aastal loodud Eesti Kultuurkapital. Piletimüügitulu moodustas eelarvest endiselt marginaalse osa, sest piletihinna hoidmine võimalikult madalal, et teistmoodi teater kellelgi raha pärast vaatamata ei jääks, on samuti üks Baltoscandali tänaseni kehtivaid põhimõtteid. (Samas)

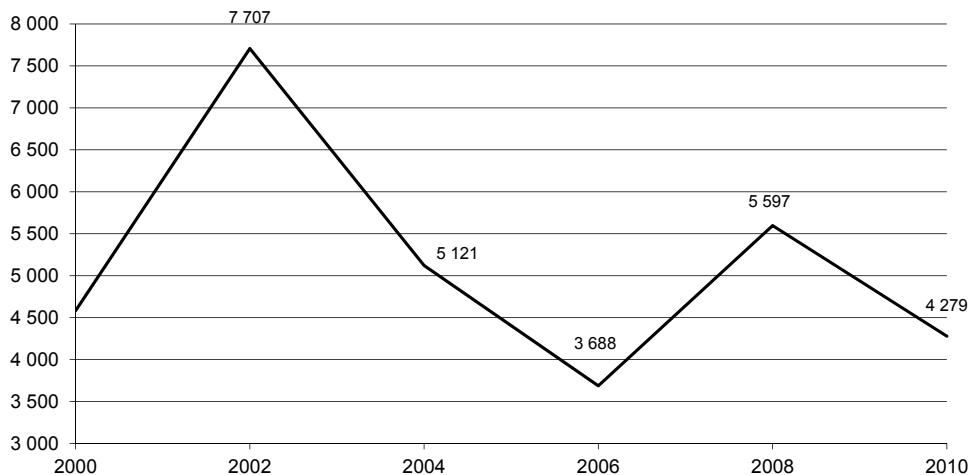
Kuigi saalid olid täis ja festival oma publiku üles leidnud, tõstas 2000. aastal, mil Baltoscandal oma kümnendat sünnipäeva pidas, kohalikus ajalehes arutelu festivali vajalikkusest Rakvere linna jaoks. Tõuke küsimiseks andis Jalakas ise, kes festivali eel väitis, et see võib viimaseks Baltoscandaliks jääda.

Pärast Virumaa Teataja kahetsevat juhtkirja ilmus lehes kellegi „Traditsioonide toetaja Liina” sõnavõtt:

„Olen täiesti nõus Virumaa Teataja juhtkirja väitega, et Baltoscandal on noortele huvitav, et selline üritus toob noored väikesesse väikelinna jne. Kuid kohaliku elanikuna toetaksin mina traditsioonilist kunsti. Lugesin Virumaa Teatajast, et Peeter Jalakas võib ameti maha panna. Hästi, teda tuleb tänada suure töö eest, et ta raskel ajal tõi Rakverre elevust, kuid nüüd peaksid uued tegijad mõtlema, millise suunitlusega teatrifestival siin peab jätkuma, kas see peab tingimata olema „skandaalne”? Seda ei tohiks jälle otsustada mõni kitsas ringkond, kes võib-olla ongi ainult sellise suunitlusega teatrikunsti toetajad või ei viitsi lihtsalt sissetalutatud rajalt kõrvale astuda ja ka tavalise teatri truppe kohale tuua. Seda juba seetõttu, et siiani on Baltoscandalit toetatud ka Rakvere linna rahadest ning rakverlastel peaks olema õigus teatrifestivali suunitluse kohta oma sõna ütelda. Olen sunnitud vale nime panema, sest muidu mu enda lapsed ütlevad, et ma olen „lubjastunud”.” (Traditsioonide toetaja Liina 2000)

Pole välistatud, et nii Jalaka loobumismõtted kui „Liina” üleskutse olid teatripoolsed turundusvõtted. Põhjust nii arvata annab 2010. aasta Baltoscandali eel Virumaa Teatajas ilmunud „linnakodanik Tamme” sõnavõtt, mis sarnaselt „Liinale” heitis festivalile ette liigset ingliskeelsust, tallinlastele suunatust ja lärmakust, väites lausa: „Kuidagi ei tahaks Rakvere linnale kultuurivaenulikkude silti külge panna, aga mõni ettevõtmine siin linnas paneb tõsiselt õlgu kehitama.” (Rakvere linnakodanik Tamm 2010). Hiljem selgus, et tegemist oli teatri korraldatud skandaaliga, mis päädis „piketiga” Baltoscandali avamisel, kus „linnakodanik Tamme” rollis astus üles Rakvere Teatri näitleja Erni Kask. (vt Pulver 2010) Igal juhul oli nii „Liina” kui „Tamme” etteheidetel ka alust, sest suur osa Baltoscandali publikust sõidab tõesti kohale mujalt (marsruudil Tallinn-Rakvere-Tallinn liigub ka festivalibuss) ning festivalil on aastatega kujunenud püsipublik, mille koosseis oluliselt ei muutu. See siiski ei vähenda Baltoscandali olulisust Rakvere linna avatud ja otsingulise maine kujundamisel. Seda meelt olid 2008. aastal ka üle poolte Virumaa Teataja küsitlusele „Kas Rakverele on vaja Baltoscandalit?” vastanuist: 47% arvates on kindlasti, 10% leidis, et võib ju kah. Samas valis 24% vastanuist variandi „Ei ole, see on mõttetu raiskamine” ning 19% tunnistasid, et neil on ükskõik. (Interneti-küsitlus 2008)

On ka ootuspärane, et festival, mille programmis olevad lavastused erinevad peavooluateatrist, ei saagi laialdast huvi tekitada ega väga suuri vaatajanumbreid koguda, seda enam, et tavaliselt mängitakse väikestes saalides. Baltoscandali külastusi aastatel 2000–2020 kujutab järgnev Joonis 13:



Joonis 13. Baltoscandali külastused 2000–2010 (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid)²¹³.

Nagu eelnevalt Jooniselt 13 näha, jääb Baltoscandali külastuste arv üldjuhul 4000–6000 piiresse, mõnevõrra publikumenukam oli 2002. aasta festival, kuid sel korral anti ka tavalisest enam etendusi (kui ülejäänud kordadel on etendusi antud 26–34, siis 2002. aastal toimus 41 etendust ning veerand külastajatest koguti festivalitelgis, kus kontserte andsid teiste seas Ultima Thule, Compromise Blue ja Genialistid). 2006. aasta keskmisest madalam külastatavus oli ilmselt tingitud valitud programmi vähesest vaatamängulisusest – kavas oli mitu monolavastust²¹⁴ – ning tuntud nimede puudumisest telgiprogrammis, samuti oli seekordse festivali turundus tavalisest analüütilisem ning ei suutnud lavastusi atraktiivsetena esitleda.²¹⁵

Baltoscandali programmi koostades publikuarvule siiski tavaliselt ei mõelda, kuigi kunstiliselt festivali eesmärkidega haakuv lavastus, mida saaks mängida suures saalis ka teistele kui „karvalistele ja sulelistele” (vt Kapstas 1998a), on alati teretunud. Seda mõistis nii Jalakas kui 2004. aastast Baltoscandali korraldamise enda peale võtnud Priit Raud. Seega olid Jalaka loobumismõtted 2000. aastal siiski tõsiseltvõetavad, kuigi mantlipärija leidmine võttis oodatust kauem aega. Küll aga ei täitunud „Liina” soov, et festivali tuleviku üle ei tohiks

²¹³ Varasemast ajast ei õnnestunud Rakvere Teatrilt Baltoscandali külastajate arvu teada saada, kuivõrd arvutid võeti teatri raamatupidamises ja müügiesakonnas kasutusele alles 1990. aastate teises pooles ning veel Jalaka kunstiliseks juhiks olemise ajal „toimus kogu teatri raamatupidamine ühes ruudulises vihikus” (Jalakas 2011).

²¹⁴ Mark Ravenhilli „Product”, Rabih Mroué’ „Looking for a Missing Employee”, Emil Hrvatini „Miss Mobile”.

²¹⁵ Valearvestused festivali turundamisel peab siinkohal omaks tunnistama antud teksti autor, kes tollal Rakvere Teatri reklaami- ja müügiesakonna juhina ka Baltoscandali turundamise eest vastutas.

„otsustada mõni kitsas ringkond” (vt Traditsioonide toetaja Liina 2000), kuivõrd Raud oli varasemalt töötanud Von Krahli Teatri tiiva all sündinud Eesti Tantsuinfokeskuse juhina ning oli aastatel 1998–2004 ka Krahli direktor.²¹⁶ Uue kunstilise juhi asumine Baltoscandali etteotsa sisulisi muudatusi toonud pole ning festivali retseptioonis on alati „tõusnud teravalt esile oma ja võõra vastandamine ning arusaam, et festival eksisteerib justkui selleks, et osutada tühiku(te)le eesti teatri kultuuris” (Saro 2006: 22). Muutuvad vaid need tühikud, mida täita tuleb. Kui veel 1998. aastal nenditi, et festivalil „sai eriti tuntavaks aastatuhandelõpu teatri žanri- ja stiilipiiride ähmastumine” (Kapstas 1998a), siis kuus aastat hiljem kaheldi, kas teater üldse saab enam alternatiivne olla, kui „[l]okkab postmodernism, ahistavaid piire pole riikidel ega paljudel muudelgi asjadel-oludel, kõik on juba olnud, kõike on liiga palju” (Avestik 2004) ning 2010. aastaks kuulutati postmodernismijärgse ajajärgu saabumist, kus „autor on surnust üles ärganud, kuid mitte enam kui kõiketeadev-kõikenägev jumalik hääl, vaid inimene, kes võtab vaataja käekõrvale ja viib ta endaga kaasa, näitab oma kõhklusit, nõrkust, abitust ning eneseirooniat ja suudab selle kõige üle ka nalja heita” (Oruaas 2010: 44). Seega on Baltoscandal oma kahekümne tegutsemisaasta jooksul tutvustanud põhjalikult eesti teatri publikule postmodernistliku teatri eri vorme, et nüüd sellest voolust lõplikult lahti öelda ja uuele ringile minna. Esialgu festivali lõppu ei paista, iseküsimus, millal Raud omakorda kunstilise juhi ameti üle tahab anda ja kas siis on kedagi, kes selle vastu võtaks. Rakvere Teatrile ja eelkõige linnale on Baltoscandal lisanud piisavalt atraktiivsust – kes teab, kas Rakveres saaks toimuda näiteks punklaulupeod, kui siin poleks juba ees olnud punkteatri festivali Baltoscandalit ja kui Rakvere Teatri kunstiliseks juhiks poleks 1996. aastal saanud Üllar Saaremäe.

3.5 Rakvere Teater aastatel 1996–2009: täis kasvamine

„1. augustil oli Rakvere teatri saalis nagu teatrikooli lõpuaktus: publik (kõik mu vanad, hääd, lugupeetud kolleegid), külalised (härra kultuuriminister isiklikult koos kaaskonnaga), lilled (roosid) ja peategelased – seitse vastlõpetanud noort näitlejat, kes vabatahtlikult valinud oma esimeseks teatriks Rakvere teatri,” meenutas Virumaa Teataja veergudel hooaja 1996/97 algust värske Rakvere Teatri kirjandusala juhataja Toomas Suuman (Suuman 1996). Viimased suuremad täiendused Virumaa provintsiteatrisse jäid 1980. aastate algusesse, kui kambakesi tuldi IX ja XI lavakunstikooli lennust, nende seas hilisem teatri peanäitejuht Madis Kalmet. Nüüdsest, XVII lennust, „mis ei hiilunud kooli ajal erilise sära ja edukusega” (Visnap 1997: 103), määrasid end vabatahtlikuna „Rakverre sundasumisele” (samas: 104) Karin Tammaru, Velvo Väli, Tarvo Sõmer, Ardo-Ran Varres, Peeter Raudsepp, Ain Prosa ja Indrek Saar. „Saatuse, juhuse või teadliku komponeerimise tulemusena on selles seltskonnas häid näitlejaid, üks muusikakirjutamise soonega mees, kaks lavastajat ja üks direktor.

²¹⁶ Eesti Tantsuinfokeskuse baasil asutas Priit Raud 1999. aastal 2. tantsu, mis alates 2004. aastast haldab Kanuti Gildi SAALI.

Peaaegu ideaalne kombinatsioon läbimurde sooritamiseks,” arvas kriitik (samas: 107). Lisades nimekirjale uue Rakvere Teatri peanäitejuhi, tollal 26-aastase Ugala teatri endise näitleja Üllar Saaremäe, tuleb Margot Visnapiga nõustuda: eeldused, et viimased kümmekond aastat ehk alates Raivo Trassi peanäitejuhi aja lõppemisest stabiilsusest unistanud teatris nüüd midagi paremuse suunas muutuma hakkab, olid suured.

Nagu varemgi viidatud, läks kunstilise juhtimise üleandmine sujuvalt – nii eelmine teatrijuht Peeter Jalakas kui kultuuriminister Jaak Allik nägid just Saaremäes järgmist Rakvere Teatri peanäitejuhti (vt Saaremäe 2011). Viimasel oli tööle asumise osas kaks tingimust: korraldada tuleb avalik konkurss, „et mäng oleks julgelt aus,” (samas) ning majas peab olema „usaldusväärne direktor, kes oskab teatrit majanduslikult järjel hoida” (Piir 1996). Nii kuulutati Kultuuriministeerium suve hakul välja konkursi Rakvere Teatri peanäitejuhi ja direktori kohale – esimesele tuli üks (Saaremäe), teisele neli avaldust, sealhulgas äsja lavakunstikooli näitlejana lõpetanud Indrek Saare oma (Kaugema 1996). Saaremäe meenutab:

„[M]ulle helistas Indrek Saar ja küsis, kas ma olen põhimõtteliselt selliseks koosmänguks valmis, et kui tema kandideeriks direktoriks, sest see oli täpselt samamoodi avaliku konkursi teema. Ma ütlesin, et jummal-issand, et kas ta annab endale aru, et ta esimesed paar aastat ei mängi võib-olla ühtegi rolli, kui ta hakkab teatri finantsilise juhi koormat vedama, [---] aga ju Indrek oli sellise otsuse oma sees ära teinud.” (Saaremäe 2011).

Konkursikomisjoni 19. juuni koosolekul kinnitati nii Saaremäe kui Saar ametisse (vt Kaugema 1996), kuigi kultuuriminister Jaak Allik suhtus ülinoore juhtkonna – Saaremäe oli 26- ja Saar 23-aastane – eduvõimalustesse ettevaatlikult: „[T]eele saatis ta meid sõnadega, et talle meeldivad kamikazed, andes mõista, et kui me hooaja vastu peame, siis on *cool*,” väidab peanäitejuht (Saaremäe 2011). Teatris suhtuti noorte meeste tulekusse positiivsemalt: „Rakvere teater on noorima juhi rändkarika, mis pärast Madis Kalmeti Rakvereperioodi [Tallinna – O. K.] Linnateatris Elmo Nüganeni valduses oli, tagasi saanud. Suure varuga.” (Suuman 1996). Entusiasmi toitis kindlasti ka trupi täienemine noorte näitlejate ja mis ehk veelgi olulisem – lavastajatega.

Olukord, mis tandemit Saaremäe – Saar²¹⁷ Rakveres ees ootas, polnud kiita ei kunstiliselt ega majanduslikult. Peagi ilmnes, et teatril on arvestatav sotsiaal-

²¹⁷ Kuigi Saaremäest ja Saarest räägitakse üldjuhul kui paarisrakendist, polnud nad enne Rakverre tulekut enamattavatest, kui jätta välja üks vahejuhtum malevapäevilt. Saaremäe meenutab: „Ikka teadsin [Indrek Saart – O.K.], ma olin... me olime üksteisel isegi mokad lõhki lõõnud. Me olime ühest malevast, aga me ei olnud Indrekuga mitte ühest rühmast niimoodi, vaid see oli nii, et mina olin oma malevatekonnaga ühele poole saanud ja lavakasse astunud, kui tema läks selsesse samasse rühma, aga tollal ajal oli kombeks see, et käidi külas suviti seal rühmades ja mingil peol, see oli juba sügisene aeg, mingisuguse järelejaskari... viinaga pooleks kombel tekkis igatahes meil – ühesõnaga ma teadsin teda juba

ja ravikindlustusmaksu võlg, mis 1996. aasta lõpuks ületas juba poolt miljonit krooni, nagu selgus oktoobris Kultuuriministeeriumi poolt teatrisse saadetud revidendi aruandest (Mõttus 1996). Väidetavalt tuli võla olemasolu või vähemalt selle suurus üllatusena nii teatri endisele juhile Peeter Jalakale, halduskogu juhile Ants Leemetsale kui uuele direktorile Indrek Saarele: „Teatri üldist seisu tutvustas Jalakas mulle enne minu tööleasumist ja mainis siis küll mingit võlga,“ räägib Indrek Saar. „Kindlat summat ei osanud ta mulle ütelda, juttu oli vist mingist paarisajast tuhandest. Ma ei olnud varem riigieelarveliste asutuste majandamisega kokku puutunud ning arvasin, et eks siis nii peagi olema.”” (samas). Saar tunnistas „oma kogenematuses tulenenud viga” (samas), mis ilmselt võlga mõnevõrra kasvatas, kuigi enamik sellest tekkis Jalaka perioodil. Võlaskandaal tõi uuesti arutluse ka alla eelmise teatrijuhi töömeetodid. „Ta oli külaline”, räägib teatri pearaamatupidaja Maige Elvesti: „Tuli, esitas aga mõned kiiresti maksmist vajava arved ja läks.” (samas). Tagantjärele paneb see meeldi meediaga suhtlev raamatupidaja kahtluse alla ka Jalaka kunstilised valikud: „„Baltoscandali” toomine provintsilinna oli hea reklaamiüritus. [---] Aga milleks oli vaja siia lahti lasta küsitava tasemega väliseestlasest külaliseksperimentaator [Hillar Liitoja – O.K.]?” (samas). Uue juhtkonna jaoks polnud muidugi vahet, kas võlgnevus tekkis tähelepanematuses, ebakõladest isikute vahel, kunstilistest valikutest või kõigi tegurite peale kokku, sest Kultuuriministeerium nõudmisel pidi teater võla ise ära maksma²¹⁸ (samas) ja kuna riigitoetus ei kasvanud, pidi puuduolev raha tulema piletimüügist. Kuigi Jalakas oli viinud Rakvere Teatri külastatavuse, mis 1994. aastal langes vaid 8425-ni, tagasi 1990. aastate alguse tasemele, polnud 25 000 vaatajat sugugi piisav sellise suurusega teatri ülalpidamiseks ja nii tuli uuel juhtkonnal kõigepealt publik teatrisse tagasi tuua.

ammu, meil oli lahe mehine kokkusaamine nagu paljudel ikka, et üks pani teisele ja teine teisele ja kogu lugu.” (Saaremäe 2011).

²¹⁸ Üllar Saaremäe ja Indrek Saare tööleasumisel lõpetas oma tegevuse ka seni teatrit juhtinud halduskogu, kuigi päris laiali ei mindud: 1996. aasta 14. oktoobril asutasid endine halduskogu esimees Ants Leemets, tollased Rakvere linnaeape Tiit Kullerkupp ja Lääne-Viru maavanem Marko Pomerants ning Indrek Saar Rakvere Teatriklubi, mille eesmärgiks jätkuvalt teatri tegemistel silma peal hoida ja võimalusel seda toetada (teatriklubisse kuulusid lisaks eelnimetatuile teisedki Rakvere linnas olulistel ametikohtadel olnud inimesed, kel suur sõnaõigus linna arengus). Lisaks klubilistele kokkusaamisele tehti ka ühiselt teatrit (klubi „teeneline lavastaja” oli Üllar Saaremäe) ning anti välja iga-aastast preemiat bensiinivautšeri näol kriitikutele, kes kuidagi Rakverre teatrisse ei jõudnud. 2005. aastal, kui teater ja Rakvere linnust haldav sihtasutus Virumaa Muuseumid, mille juhiks Ants Leemets, ei suutnud kuidagi omavahel kokku leppida linnuse kasutamise osas teatri suvelavastuseks „Rosencrantz ja Guildenstern on jälle surnud”, mida hiljem mängitigi Padise kloostris, tegi Leemets ettepaneku teatriklubi laiali saata. Ametlikult jäädki siiski püsima, et kord aastas kokku tulla ja veenduda, et teater klubi abi ei vaja, kuid sisuliselt on tegevus sellest saati soiku jäänud. (vt Mäe 1997a, Leemets 2005, Mäe 2005)

3.5.1 Uue juhtkonna kolm esimest hooaega

Peeter Jalaka aegse ja järgse Rakvere Teatri sisekliima võtab hästi kokku Üllar Saaremäe hinnang: „Ta oli nagu suur Baltoscandal kogu see asi – pikale venitatud Baltoscandal oma ellusuhtumise poolest. [---] Publikut käis väga harva, etendusi mängiti harva, väljasõite ei olnud. Selles mõttes loogilist rida minu pilgu jaoks, et kuhu suunda liikuda või mis lavastusi teha, ei olnud. Peetril [Peeter Jalakal – O.K.] oli oma rida, mida ta seal tahtis, aga minu arust see ei toiminud.” (Saaremäe 2011). Nii tuli noortel juhtidel sisuliselt nullist teatrit taas üles ehitama hakata. Varasematest plaanidest oli juba töös näitleja Erik Ruusi teine lavastajakatsetus²¹⁹, Jean Anouilh’ „Varaste ball” (esietendus 22.09.1996). Kuna Saaremäe sõnul „resultaat teab mis uhke ei olnud” (Saaremäe 2011), mängiti lavastust vaid 16 korda, kusjuures pooled etendustest anti maal (kogutud 3947 vaatajat oli eelmiste aastate taustal hea tulemus, kuid lavastuse kunstiline nõrkus, ehk ka pärinemine veel eelmise juhtkonna portfelist ja hiljem esietendunud komöödiade suurem publikumenu tõrjusid lavastuse juba viie kuuga repertuaarist välja).

Sest tõesti – kellele on vaja mõõdukalt menukat ja mõõndustega õnnestunud „Varaste balli”, kui repertuaaris on olemas „Shakespeare’i kogutud teosed”, mis tõi saali tagasi publiku ja püüdis koheselt ka kriitikute tähelepanu, kujunedes nii uuenenud juhtkonna ja trupiga Rakvere Teatri visiitkaardiks. Adam Longi - Daniel Singeri - Jess Borgesoni „Shakespeare’i kogutud teosed”, mis võtab ühe teatriõhtu jooksul etendada kõik suurmeistri 37 näidendit, esietendus 6. oktoobril 1996. aastal (ehk kaks nädalat pärast „Varaste balli”), lavastajaks Ain Prosa, üks vabatahtlikult Rakverre „asumisele” tulnutest (vt Visnap 1997). Prosa ise on teksti valiku tagamaid põhjendanud nii:

„Rakveresse tööle minnes tehti Emori küsitlus, mille tulemusel selgus, et värssdraamat tahtis näha 0% inimestest. 90% tahtsid näha komöödiat. Algul mõtlesin, et tulen oma publikule mõne komöödia lavastamisega vastu. Kui olin lugenud läbi mõne salongikomöödia, leidsin, et selleks ma võimeline ei ole. Teadsin, et on olemas „Shakespeare’i kogutud teosed”, [---] mõtlesin, et siin saab ühitada enda soovid sellega, mida peab tegema.” (Ruben 1997).

Pidades silmas Rakvere Teatri keerulist majanduslikku olukorda, on Prosa ja juhtkonna pragmaatilisus avalavastuse valimisel arusaadav, kuigi nii suurt menu ei osanud neist ilmselt keegi loota. „Shakespeare’i kogutud teosed” püsis repertuaaris kolm hooaega, seda mängiti 65 korda ning see kogus 17 152 külastust. Sellest enam on kolme esimese hooaja uuslavastustest vaatajaid kontol vaid Aare Laanemetsa lavastatud Astrid Lindgreni „Pipi Pikksukal” ja Prosa teisel komöödial, Jaroslav Hašeki „Vahva sõdur Švejkil” (mõlemad 1998, vaatajaid vastavalt 77 774²²⁰ ja 17 490). Mis „Shakespeare’i kogutud teoste”

²¹⁹ Aasta varem lavastas Erik Ruus publikumenuka komöödia „Minu naine on valetaja” (vt lk 148).

²²⁰ „Pipi Pikksuka” publikuarv on 2009. aasta lõpu seisuga. Lavastuse viimane, 200. etendus toimus 2011. aasta sügisel ning kokku kogus see lavastus 82 928 külastust.

publikumenu juures ehk olulisim – kõige suurem osa külastustest (49%) koguti kodusaalis ning see lubab järeldada, et lavastus mitte ainult ei äratanud teatriunest üles kohaliku publiku, vaid motiveeris ka piisaval hulgal huvilisi mujalt võtma ette sõitu Rakverre. Lavastuse menule aitas kaasa ka hästi läbi mõeldud turundus, mille tähtsust uus juhtkond väga hästi mõistis ja mille poolest korraga nooruslikuks muutunud Rakvere Teater lisakuulsustki kogus. Avalavastuse puhul reklaamiti meeskonda kui Rakvere Shakespeare Company'd, kuhu kuulusid lavastaja Ain Prosa ning näitlejad Tarvo Sõmer, Velvo Väli ja Ardo-Ran Varres. See oli ilmselgelt püüe kooslusele kaubamärgi jõudu anda ehk kriitik Valle-Sten Maiste sõnadega ümber öeldes: „Niisiis on tegemist nähtusega, mis üritab järelmodernset tarbimispoppi meie peamiselt erinevates modernismiilmingutes rippuvasse teatripilti sisse tuua.” (Maiste 1997). Viimasele aitas kaasa nii fabritseeritud kohtulugu (väidetavalt andis Tarvo Sõmer kohtusse teatri reklaamijuhi näitleja au ja väärkuse teotamise eest), kasutatavate reklaamivahendite lai spekter (lisaks silmatorkavatele telereklaamidele ka näiteks näitlejate elusuures papist kujud etenduspaikade ees) kui tungimine teiste poppkultuurižanrite pärusmaale (lavastusest pärit „Othello räpp” osales raadio ja tele edetabelisaadetes) (vt Maiste 1997, Visnap 1997). Kõik see tõmbas avalikkuse tähelepanu ja nii ei saanud kriitikudki vaikima jääda.

Mõned kutselised teatrivaatajad olid lavastuse vastuvõtmisel „huilgavast *vox populi* 'st” (vt Karja 1996) reserveeritumad ja seda nõudlikumad. Üheks etteheitteks tegijatele oli Shakespeare'i vähene tundmine: „Iga märksõna kaasamine [--] eeldab tema mingil määral valdamist. Suhtumist. Vaatepunkti. Ja oskust sellest teistelegi aimu anda [---], kuid pigem on seekord vist astunud ühele tüübilisemale algaja näitejuhi rehale, lastes end tohutus materjalivaimustuses pimestada tõeliselt väärtusliku kirjasõna karismaatilisusest.” (Karja 1996) Ka Valle-Sten Maiste nõustub, et Shakespeare'i aluseks võttes on Karja hinnang õige, nentides, et „Shakespeare'i on ses etenduses tõesti vaid kaubamärgi jagu, nagu coca-colas kokaiini”, kaheldes siiski, kas see tegijate eesmärk oligi: „Tegemist on tarbijakultuuri nähtusega, mis ei kaasa endaga norme, identiteete või sõnumit. Nauding, emotsionaalne efekt luuakse siin eimillestki, ühekordselt ja tähenduseta, pealiskaudselt ja mööduvalt.” (Maiste 1997). Ühel meelel on kriitikud selles, et lavastaja poolt näidendile lisada püütud tähendustasand – näitlejad omanimelistes rollides – saali ei jõua ning „[p]arimal juhul saab lavalolijaid võtta kui konferansjeesid (mitte just meisterlikemaid)” (Karja 1996), kuid selle, „et liiga laialt haarama mindi ja paljuski piinlikkuse piiril libiseti” (Maiste 1997) silus ära noorte tegijate värskus ja mängurõõm.

Tuleb muidugi meeles pidada, et nii Karja kui Maiste kuuluvad 1990. aastatel eesti teatrikriitikaväljale sisenenud „noorte ja vihaste meeste” hulka, kes ehk muudest kirjutajatest enam teatrit teoretiseerida püüdsid ning otseütlevamalt oma üldist rahulolematust eesti teatri hetkeseisu üle väljendasid. Ilmselt said Karja ja Maiste kõrgendatud ootused petetud seetõttugi, et Ain Prosa kooli ajal tehtud telelavastused hoopis teistsugusest meeleolust kantud olid, eriti tunti puudust August Mälgu novellide põhjal sündinud telelavastuse „Tuli sinu käes”

(1996, Teleteater) esteetikast, mille „sisemine rütmikeel, kaadrite järjestatuse loogika ja näitlejatööde rikkalik varjutatud staatika viisid ta [Ain Prosa – O.K] aga veel ühe alustaja seisusest hoobilt tõsiseltvõetavate ridadesse” (Karja 1996). Veidergi, et täielikult teiste eesmärkidega lavastatud „Shakespeare”i kogutult teostelt” sama „varjutatud staatikat” oodati, kuid vaatamata sellele, et „[u]judselt erutavat vormi või keelt” (Maiste 1997) publiku tagasimeelitamiseks kavva võetud „Shakespeare”i kogutud teosed” ei näidanud, leidus kriitikutegi seas piisavalt neid, kes mitte ainult ei mõistnud tegijate kavatsusi ja tehtava olulisust Rakvere Teatri püsimise tagamisel, vaid läksid lavastuses pakutava esteetikaga nautides kaasa: „Siia lavale kauaoodatud *deus ex machina* mitte ei laskunud etenduse lõpul aegapidi alla lavalaudadele, vaid tormas sinna kolme noore täku näol kohe avaminutitel ja ohjas see troika publikut lõpuni.” (Peäske 1996). Määravaks sai seega just noorte näitlejate tehatahtmine, mille võtab tabavalt kokku Pille-Riin Purje: „Toimib heas mõttes diplomilavastuse efekt – totaalsem tühjaksmõllamise tükki jäigi 17. lennul kooliajal olemata, nüüd teevad vähemalt kolm poissi selle kogu kursuse eest tasa.” (Purje 1996). Seega suutis „Shakespeare”i kogutud teosed” veenda kriitikuid kaugema eesmärgi nimel andma andeks lavastuse kunstilised habraskohad ning Rakvere Teatri uuel juhtkonnal õnnestus hetkeks väljaväline tunnus konverteerida väljasiseseks tunnustuseks (kuigi avansina) ja alustada täismänguga.

Nii suutis Rakvere Teatri uus juhtkond ja noorenenud trupp kohe esimese lavastusega teatri avalikkuse huviorbiiti tagasi tuua, luues positiivse eelhäälestuse järgmiste lavastuste osas nii publiku kui kriitikute seas. Hooaja järgmiseks uuslavastuseks oli Toomas Suumani ja teatri reklaamijuhi Peep Pihlaku lavastatud muinasjuttudel põhinev „Kullast võti” (1996) lastele. Kuna publikuarvu kasvatamine oli uue juhtkonna esmaseks ülesandeks ja lastelavastused koguvad üldjuhul alati palju vaatajaid – ka Peeter Jalaka perioodi esimenük oli lastelavastus, Anne Türmpu lavastatud Eno Raua „Naksitrallid” (vt lk 136) – oli „Kullast võti” kindla peale minek. 19 etendusega ja veidi enam kui aastaga kogutud 4641 külastust jäi oodatud tulemusele ehk siiski alla. Mõnevõrra edukam oli detsembrikuiseks jõulumaaks Eili Neuhausi käe all valminud Hans Christian Anderseni „Vankumatu tinasõdur” (1996). Jõulumaa – etendus, mängumaa teatri publikufuajeedes ja kinke jagav jõuluvana – sai uue juhtkonna ajal iga-aastaseks (vahele jäi vaid 2004. aasta, mil teatrimaja remondis oli) tulusaks traditsiooniks. „Vankumatu tinasõduri” kaksteist jõulumaa-etendust kogusid 2512 külastust, kuid erinevalt oma järeltulijatest, mis jõulude möödudes kohe või üsna kiiresti repertuaarist maha võeti (vt Lisa 7)²²¹, õnnestus Neuhausi Anderseni-lool pidada vastu uute jõuludeni, kuna sobis tehniliselt ringreisideks enam kui „Kullast võti”. Tuuritavat lastelavastust oli aga teatril kindlasti vaja, sest nii sai anda väljasõidu sihtkohas kaks etendust päevas

²²¹ Aastatel 1996–2009 laste jõulumaa ajaks valminud 13 lavastustest on hiljem repertuaari jäänud vaid viis ning alla poole külastuste koguarvust on jõulumaa etendustega kogunud lisaks „Vankumatule tinasõdurile” veel vaid E.T. A. Hoffmanni „Pähklipureja ja hiirekuningas” (1997) (vt Lisa 7).

(hommikul lastele, õhtul täiskasvanutele) ning see omakorda hoidis kokku väljasõidukulusid (eelkõige transpordi, aga ka töötasude ja üüri pealt). „Vankumatu tinasõdur” täitis oma ülesannet hästi: 19 väljasõiduetendusega koguti 4324 külastust ehk 56% lavastuse publikuarvust.

Kahe lastelavastuse vahel jõudis oma esimese esietenduseni teine Rakvere Teatrisse koolipingist tööle tulnud lavastaja – Peeter Raudsepp. Üsna kiirelt „varaküpse lavastaja” (vt Kolk 2000) tiitli pälvinud Raudsepp valis oma Rakvere Teatri esmalavastuseks Tennessee Williamsi „Tramm nimega „Iha”” (1996), kus peaosalist Blanche'i kehastas külalisena Külli Palmsaar. Külalisnäitleja kasutamine oli võlgades teatri jaoks muidugi lisaväljaminek; kriitika – nagu ka kümme aastat varem, kui televisioonist tuntud Alice Talvikule usaldati külalisena peosa Friedrich Dürrenmatti „Strindbergimängus” (vt lk 108) – vaidleb nüüdki taolise välisabi tulemuslikkuse üle. Nii väidab Sven Karja, et Palmsaare mängus avaldub alles viimases stseenis „võimalus topeltmänguks” (Karja 1997), samas kui Andrus Laansalu, võttes kinni repliigist, mille järgi Blanche on sündinud Neitsi tähtkujus, haarab astroloogilise abimehe järele ja väidab, et Blanche tegutseb lihtsalt teistsuguse käitumisloogika järgi ning „vastumängijad eksivad ja käituvad neile määratud mudelite piires mõnikord täiesti mitteloogiliselt” (Laansalu 1997). Kokkuvõttes hinnatakse lavastust korralikuks psühholoogilise realismi näiteks, mille veenvus sõltub paljuski arvustaja teatriootustest. Publikule see kirglik klassikatõlgendus istus: 17 etendust kogus 4947 külastust, neist enamik (61%) tuli teatrilinnadest. Ilmselt oleks „Tramm nimega „Iha”” leidnud austajaid ka maapubliku hulgas, kuid lavastuse esimene väljasõit Paidesse jäi lavastaja nõudmisel ühtlasi ka viimaseks: „Kui ikka kolmandik mu tööst kitsukesel laval lihtsalt haihtub, siis pole lavastamisel ju mõtet!” (Visnap 1997: 106). Eks oli esimene hooaeg ringreisiteatri kiirkursuseks nii Rakvere Teatri uuele juhtkonnale kui noortele lavastajatele; „Tramm nimega „Iha”” õppetund jäeti igatahes meelde ja edaspidi tehnilistel põhjustel – kui juhtkond sellega just algusest peale arvestanud ei olnud – väljasõidud tegemata ei jäänud, sest kunstnikele anti ette piirangud, mille järgi lavakujundus pidi mahtuma 6m x 6m x 6m suurusesse ruumi.

Hooaja järgmiseks uuslavastuseks oli juba eelnevalt pikemalt analüüsitud (vt lk 68) Toomas Suumani „Liivad” (1997), millel siinkohal enam ei peatu. Avahooaja järgmine ettevõtmine, Eugene O'Neilli „Anna Christie” (1997) oli aga taas heaks õppetunniks, sel korral noorele peanäitejuhile, kelle esimeseks lavastuseks uuel ametipostil see oli. Et peanäitejuhi lavastus esietendus alles avahooaja teisel poolel, oli teadlik valik, sest nii olid noorele juhile soovitanud mitmed vanemad kolleegid (Saaremäe 2011). Tegelikult puudus Saaremäel ka lavastajaambitsioon: „Ma arvan, et kui mul oleks olnud järjest mingit vinget näitlejatööd, siis ei oleks ma üldse hakanud sellise asja peale mõtlema nagu lavastamine. Tegelikult hakkasin igavusest lavastama,” meenutab Saaremäe oma esimeste lavastusteni jõudmist veel Ugala palgalise näitlejana. (Samas) „Anna Christie” oli Saaremäe kuues lavastus ja teistkordne pöördumine O'Neillile poole (vt lk 140) ning selle materjali valiku põhjused olid pragmaatilised – vajadus publik saali tagasi saada:

„Ma ise lavastasin O’Neilli „Anna Christie” lootuses, et selline lugu armastusest ja õnnetustest inimsaastustest hea dialoogiga ja et see nagu kõnetab publikut samamoodi kui mind. Noh, kuskiltkohast ma võib-olla ka maksin lõivu sellega, et ma läksin liiga softiks, süsteem seal on natuke teravam isegi, aga seda lavastust tehes ma pidevalt mõtlesin, et milline peaks olema see resultaat, mis Rakvere publikule meeldiks, et me ei läheks väga diibiks, aga samas ei annaks ka väga kergelt käest ära. Ja sellega ma ka natukene nagu eksisin selle lavastuse puhul.” (Samas)

Täpselt samale järeldusele jõudis kriitika (vt Kulli 1997a) ning leigeks jäi ka publiku vastuvõtt: lavastust mängiti vaid kuuel korral ja see kogus tagasihoidlikud 997 külastust. Sellegipoolest oli „Anna Christie” ebaõnnestumisest õppida nii mõndagi selles osas, kuidas saavutada „kuldne kesktee”: „Et ta peaks ühtpidi olema tegijale põnevaid ülesandeid pakkuv ja toonust andev ja teistpidi publikule täiega nauditav, mõtteainet pakkuv jne.” (Saaremäe 2011). Esimese hooaja kuldseks keskteks ehk siinse töö mõistes täismänguks oli peanäitejuhigi arvates „Shakespeare’i kogutud teosed”. Samas peab Saaremäe tagantjärele tunnistama: „Et see [kuldne kesktee – O. K.] leida, selle asjaga me tegelikult siinamaani tegeleme, aga kahjuks pole me selle 15 aasta jooksul mingit valemite leiutanud.” (samas).

Avahooaja järgmiseks püüdluseks täismängu saavutamisel sai külalislavastaja Kaarin Raidi käe all valminud Henrik Ibseni „Kummitused” (1997), kus külalisena peaosas Leila Säälilik. Nii Raid kui Säälilik olid Saaremäe kolleegid eelmises koduteatris Ugalas. Kuigi kriitika nõustus, et Rakvere Teatri mängukavas on lavastus vajalik, koostöö Kaarin Raidiga trupile oluline ja eriti õigeaegne on Osvaldi roll Ardo Ran Varrese arengus ning Raidi ja Sääliliku „taaskohtumises on oma võlu” (Purje 1997), kahetseti sarnaselt Raudsepa Williamsi-lavastusega nüüdki külalishäädleja kasutamist: „Siiski jäi mind kummitama mõte, kuis mänginuks proua Alvingu rolli Helgi Annast.” (samas). Kuna lavastuse põhieesmärk oligi just trupi arendamine ja ehk ka soov repertuaarile enam kunstilist kaalu anda, on muidugi kahju, et „Kummitusi” sai mängida vaid seitsmel korral ning maapublikuni see ei jõudnudki – ju seadis teises teatris palgal oleva näitlejanna kasutamine lavastuse ekspluateerimisele oma piirangud. Pole siiski kahtlustki, et nii maailma näitekirjanduse klassikud Tennessee Williams ja Eugene O’Neill kui teatri oma alguslugu tutvustav „Liivad” tõesti vääristasid uue juhtkonnaga Rakvere Teatri repertuaari ning tekitasid ootusärevust kriitikutes, kuigi etendati neid lavastusi vaid kuus kuni üheksa korda ja publikuarvudki jäid väikesteks (997–1501 külastust). Seega oli võlgades oleva teatri hooaja lõppu vaja lavastusi, mis ka enam publikut paeluksid, sest ainult „Shakespeare’i kogutud teoste” peale (lavastusega anti esimesel hooajal 35 (!) etendust, mis kogusid 9310 külastust) lootma jääda ei saanud.

Nii mindi järgmise lavastusega täispangale: looks kõikide naiste lemmiku Don Juani seiklused, peaosas peanäitejuht ise, lisaks Rakvere Shakespeare Company kuulsusega Ain Prosa lavastajana ja Velvo Väli kangelase parima sõbra rollis. Max Frischi „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” (1997) esietendus 2. mail ning enne suvepuhkust jõuti seda mängida vaid kolm korda –

täissaalidele muidugi. Lavastus püsis repertuaaris 23 etenduse jagu ja kogus arvestatava hulga külastusi (6267), kriitikagi suhtus teatri püüdlustesse publiku meelitamisel ning kasvatamisel irooniamaigulise poolehoiuga:

„Kui Ain Prosa eelmise lavastuse, „Shakespeare'i kogutud teoste” puuduseks arvas üks paljunäinud härra seda, et seal oli ka tõsiselt tehtud (ilma kiirenduse või muu nihketa) ja seetõttu ka tõsiselt võetavaid kohti (mis Londonis nähtud lavastuses puudunud), siis seekord on lugu veel palju hullem. Mõni koht on lavastatud juba nagu vana kunst ise – näiteks don Jose tants oma surnud pruudiga. Aga üldiselt ikka veel nii osavalt ära peidetud, et publik neelab alla ega tee teist nägugi.” (Kasterpalu 1997)

Võib spekuloida, et „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” kogunuks enamgi vaatajaid, kui oleks esietendunud näiteks järgmise hooaja algupoolel, sest publik kipub suve eel lavale jõudnud teoseid unustama ja kolmekuine suvine mängupaus raskendab ka lavastuse reklaamimist. Seda mõistis ka Rakvere Teatri juhtkond ning ühe erandina²²² järgmistel aastatel enam maikuus uuslavastusi välja ei toodud, kui tegemist polnud just suvelavastusega mõnes leitud paigas. See, et uue juhtkonna esimene hooaeg lõppeb suure suvelavastusega Rakvere linnuses, otsustati ära kohe hooaja alguses: „Ega ma olin nii ülbe, et ega ma ei teadnud, kas seda on üldse võimalik teha.” (Saaremäe 2011). Oli küll võimalik: Peeter Raudsepa poolt kahe filmi, Francis Ford Coppola „Dracula” (1992) ja Werner Herzogi „Nosferatu the Vampyre” (1979), põhjal kirjutatud „Dracula. Öö valitseja” (1997) esietendus Raudsepa lavastuses Rakvere linnusehoovis, mis ühe kriitiku sõnul on „meie üks hiilgavamaid looduslikke vabaõhulavasid” (Allik 1997) 13. juunil ning seda mängiti kahel suvel kokku 17 korda. „Dracula. Öö valitseja” pani aluse Rakvere Teatri suvelavastuste traditsioonile (vt ptk 2.2) ning sellest alates on teatri hooaeg alati ka suvekuudesse pikenenud (vaid aastatel 2007 ja 2008 ei toodud suvel välja uuslavastust, vaid etendati 2006. aastal esietendunud A. H. Tammsaare - Urmas Lennuki „Vargamäe kuningriiki”).

Tuleb siiski tunnistada, et „Dracula. Öö valitseja” kui suvelavastuse esimene katsetus kriitikuid ei veennud. Eelkõige heideti ette nõrka dramaturgiat ning kaheldi lavaltoimuva kunstilises tõsiseltvõetavuses (vt Allik 1997, Pulver 1997), nii et kohalikus ajalehes lausa küsiti: „Kas Rakvere teater lõpetas hooaja „ämbri-ga”?” (Mäe 1997). Nagu nii mõnegi eelmise uue juhtkonna avahooaja lavastuse puhulgi, oldi karmidele etteheidetele vaatamata arvustuste kokkuvõtetes toetavad: „Kui kõik ausalt ära öelda, tuleb nentida, et etendus oli üks suur jama. Aga minge ikka vaatama, sest tegemist on ilusa ja naljaka jamaga. Elamuse saate piletiraha eest kindlasti ja arvatavasti päris positiivse.” (Pulver 1997). Kindlasti aitas piletiraha välja teenida ka kõik lavastusväline: nii linnuse kasutamine vabaõhulavana kui võimalus etenduse järel doonorina verd anda, mida

²²² Uue juhtkonna teise hooaja lõpetas 15. mail esietendunud Charles Laurence'i komöödia „Minu armas paksuke”, mille maikuiste etenduste saalid jäid siiski pooltühjaks (va esietendus).

sajad külastajad ka tegid (vt Sikk 1997). Kui „Dracula. Öö valitseja” ka kunstiline õnnestumine polnud, pani lavastus siiski noorenenud Rakvere Teatri avahooajale punkti, millest mööda ei saanud vaadata ei publik ega kriitikud. Esimese suve kaksteist etendust kogusid ka korraliku hulga vaatajaid (6294), mis julgustas teatrit lavastust ka järgmisel suvel mängima, kuigi teise suve viit etendust vaatas vaid 1148 inimest – ju oli avahooajal entusiastlikult teatri tegemistesse suhtunud publikki nõudlikumaks muutunud, lisaks tuli „Draculal” võistelda Rakvere Teatri uue suvelavastusega, Altja kõrtsis mängitava Meir Z. Ribalow „Päikesehelgiga” (1998). Mõtlemisainet andis „Dracula. Öö valitseja” igal juhul nii teatri juhtkonnale kui ajakirjandusele, sest avahooaeg oli sellega läbi saanud ja saabunud aeg kokkuvõtteid teha:

„Ent eduka hooaja nõrgapoolne punkt peaks ometi kasuks tulema, sest läbikukumise järel on teatrirahval puhkusele minnes ainet mõtisklemiseks. Rakvere teatri taassünd on paljuski õigustatult noorte tulijate „süüks” pandud, seda ei ole nad unustanud ka ise rõhutada. Liigne enesekindlus pole teab mis suur puudus, kuid „noortel vihastel tulijatel” on aupaistesse tõustes kasulik ja õpetlik aeg-ajalt ka kaotusi üle elada. Seni on kõik hästi. Rakvere näitlejad reklaamivad teles kohvi ja lotopileteid, Rakvere teatri etendusi hindavad suurte päevalehtede kriitikud, Rakvere teatri peanäitejuht annab intervjuusid mitmes nädalalõpu väljaandes korruga, lisaks portreelood teiste Rakvere teatri näitlejate ja lavastajatega. Seda kõike pole enne (või vähemasti enam ammu) olnud. Kahtlemata on seitsme XVII lennu lõpetanu ja uue peanäitejuhi dessant Rakverre siinse teatri elu turgutanud, kahtlemata saadi oma esimesel teatrihooajal hakkama suurepärase lavastustega, kahtlemata on see kõik meelitanud üha rohkem vaatajaid teatriseinte vahele ja tõstnud nii teatri kui ka linna mainet terves Eestis. Samas – kuidagi ei tahaks, et „meie” (need tulijad) unustaksid, et Rakveres on aastaid töötanud näitlejad ja nende abimehed, kes ka kõige raskemad ajad siin vastu pidanud, ja sedagi, et juba Peeter Jalaka Rakveres oleku ajal hakkas vanker taas ülesmäge minema. Igal juhul elu teatris edeneb, seda näitas lõppenud hooaeg. Ka kõige edukamatel juhtub möödalaskmisi. Hea, et üldse vabaõhuetendus lavastati, et just linnust vabaõhulavana kasutatakse. Ehk saab pimedatel augustiöödel, kui „Öö valitsejat” taas mängitakse, Draculast selgema pildi. Loodetavasti „meie tulek” õigustab end jätkuvalt saabuval hooajal. Ja loodetavasti jätkub lisaks publikule huvi Rakvere teatri tegemiste vastu ka meedial.” (Mäe 1997)

Tõesti, Rakvere Teater oli põhimõtteliselt ühe lavastusega („Shakespeare’i kogutud teosed”) tõusnud nii kriitika kui publiku huviorbiiti ning hoidnud seda tähelepanu terve hooaja vältel. Rõõmu tegid ka arvilised näitajad: piletimüügitulu kasvas 1996. aastal võrreldes eelmise aastaga 144% (vt Lisa 2) ning esimesel hooajal käis Rakvere Teatri ettevõtmisi vaatamas 51 495 inimest (vt Lisa 8) ehk peaaegu täpselt kümme tuhat enam kui hooaeg varem (1995/96 hooajal oli teatri külastatavus 41 668), mis kinnitab Aarne Mäe väidet, „et juba Peeter Jalaka Rakveres oleku ajal hakkas vanker taas ülesmäge minema” (samas). Kuna Eestis loetakse külastajate arvu kalendriaastate lõikes, on ka siiani väidetud, et uus juhtkond kahekordistas Rakvere Teatri publikuarvu (25 282 külastust 1995. aastal ning 46 300 aasta hiljem), kuid osa sellest kasvust

tuleb kindlasti ka Jalaka teeneks pidada – eelmisel peanäitejuhil võttis lihtsalt veidi üle aasta aega, et Rakvere-taolise repertuaariteatri toimemehhanismidega end kurssi viia ja nendega leppida, kuid oma teise hooaja alguseks oli temalgi pilt selge ja külastatavus aina tõsis. Tõsi, ligi 49% Jalaka viimase hooaja külastustest kogus lastelavastus „Naksitrallid”, mis tõi ka uuele juhtkonnale 11% nende avahooaja publikuarvust. Seega oli Üllar Saaremäe ja Indrek Saare esimese hooaja üks olulisemaid saavutusi repertuaari ühtlustamine publikuhuvi osas – ka täismängu „Shakespeare’i kogutud teosed” vaatajad moodustasid avahooaja publikunumbri vaid 18% ning lisaks „Naksitrallidele” panustasid lõpptulemusse olulisel määral lastelavastus „Vankumatu tinasõdur” (samuti 11% hooaja publikuarvust) ning suvelavastus „Dracula. Öö valitseja” (ligi 15%). Teine oluline erinevus kahe võrreldava hooaja vahel oli külastuste jagunemine sihtrühmade järgi ehk Saaremäel ja Saarel õnnestus vähemalt osaliselt täita Rakvere Teatri igipõline unistus, et publik sõidaks ise Rakverre etendusi vaatama: avahooajal anti Rakveres 53% etendustest, millega koguti 54% külastustest. Eelneva hulgas on ka suvelavastust „Dracula. Öö valitseja” vaadanud, keda võiks eraldi sihtrühmana käsitleda (nendeta on kodupubliku osakaal 40% ehk samal tasemel Jalaka viimase hooaja tulemusega), kuid kuna etendused toimusid Rakvere linnas, võib eeldada, et teater võttis suvelavastuse plaani suuresti just kodulinnapublikule mõeldes ning et valdava osa külastajatest moodustasidki kohalikud vaatajad.

Nii oligi Saaremäe ja Saare avahooajal kaks peamist eesmärki: rakverlaste koduteatrisse tagasitoomine ja avalikkuse huvi äratamine. Mõlemad täideti kuhjaga. Lisaks etendustegevusele peeti hooaja jooksul maha ka lausa kolm balli: hooaja ava-, uusaasta- ja teatripäevaball. Neist kaks esimest olid kummar-dus kohalikule publikule, viimane teatriavalikkuse tunnustus noorele juhtkon-nale ja trupile. Just teatripäevaballil, kus antakse traditsiooniliselt üle eesti teatri aastaauhinnad, tulid esmakordselt ilmarahva ette pisut flegmaatilise olemisega, turris juuste ja valgeks võõbatud näoga Kadu ja Viku (kehastajateks loomulikult Saaremäe ja Saar), kes on jäänud Rakvere Teatri nägudeks tänaseni, olles nüüd ka teatrimaja peaukse ette pronksi valatud ja teatri logosse joonistatud. Ilmselt ei osanud tol õhtul keegi aimatagi, et see „kaduviku aeg” nii kauaks kestma jääb, sest peanäitejuhid on „väga liikuv rahvas. Eriti Rakveres.” (Suuman 1997). Pikeaaliseuse põhjused peituvad ehk selleski, et juhtkond ei plaaninudki loorberitele puhkama jääda ja seadis uue aasta eesmärgiks kasvatada publiku-arvu üle 50 000, unistades samas kuni 70 000 vaatajast aastas. See ehk lubaks väljasõitudest kui mitte loobuda, siis neid vähemalt vähendada (vt Visnap 1997). Selleks oli aga vaja mitmekülgset ja eri ootustega vaatajaid ligitõmbavat repertuaari, mis esimesel kolmel hooajal oli peamiselt kahe noore lavastaja – Peeter Raudsepa ja Ain Prosa – ülesandeks.

3.5.1.1 Peeter Raudsepp ja Ain Prosa perioodi põhilavastajatena

Koosseisuliste lavastajate puudumine on alati Rakvere Teatrile probleemiks olnud. Sageli on selle tulemusena ehk soovitud enam pidanud lavastama

peanäitejuhid (näiteks Kulno Süvalep, Raivo Trass, ka Madis Kalmet). Üllar Saaremäe sama viga teha ei tahtnud (vt Saaremäe 2011) ning ta sai selle traditsiooni osalist lõhkumist ka endale lubada – esimesel kolmel hooajal tõi Saaremäe välja neli uuslavastust –, kuivõrd tema peanäitejuhiks asudes liitusid Rakvere Teatriga Peeter Raudsepp ja Ain Prosa²²³, kes lavastasid esimesel kolmel hooajal kahepeale kokku üheksa lavastust ehk kolmandiku kogu perioodi uuslavastustest. Saaremäe on ka ise tunnistanud, et avahooaja esimestel kuudel oligi teatri juhtimine sisuliselt Raudsepa ja Prosa õlul, kuivõrd värske peanäitejuht oli hõivatud „Minu Leninid” (1997, režissöör Hardi Volmer) võttega (samas). Edaspidi tehti enamik teatri kunstilisi otsuseid kunstinõukogus, kuhu lisaks peanäitejuhile, direktorile ja kahele noorele lavastajale kuulusid ka peakunstnik Jule Käen, korraldusjuht Marika Tint ning näitlejate esindajatena Ardo Ran Varres ja Erik Ruus. Viimase asemele tuli hiljem Toomas Suuman²²⁴.

Ain Prosa tõi esimese kolme hooaja jooksul välja viis uuslavastust: lisaks varem käsitletud avahooaja lavastustele, Long - Singer - Borgensoni „Shakespeare'i kogutud teosed” (1996) ja Frischi „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” (1997), veel Maxwell Andersoni „Hingetuisu”, Jaroslav Hašeki „Vahva sõdur Švejki” (mõlemad 1998) ja William Shakespeare'i „MacBeth'i” (1999). Peeter Raudsepp lavastas samal perioodil neljal korral: eelkäsitletud avahooaja lavastustele, Williamsi „Trammile nimega „Iha”” (1996) ja „Dracula. Öö valitsejale” (1997) lisaks Arthur Milleri „Hinna” ja Christopher Hamptoni „Ohtlikud suhted” (mõlemad 1998). Nimekirju kõrvutades on selge, et Prosa ülesandeks jäi publiku saali tagasi toomine (loendis on kaks komöödiat ja üks suvelavastus) ning Raudsepp keskendus pigem repertuaarile kunstilise kaalu lisamisele (klassikute kaudu nagu Williams ja Miller), kuigi suvelavastuse tegemisest ei pääsenud temagi („MacBeth”).

Nagu eelnevalt viidatud, oli Ain Prosa avalavastuseks Rakveres „Shakespeare'i kogutud teosed”, mis küll tõi publiku tagasi saali, kuid valmistas pettumuse mõnele kriitikule – eelkõige neile, kes igatsesid taga Prosa telelavastustest tuntud rütmitundlikkust ja varjutatud esteetikat (vt Karja 1996). Prosa alustas ETV Teleteatris tööd juba 1990. aastal veel enne lavakooli sissesaamist ja oli lõpetamise ajaks teinud viis telelavastust²²⁵. Teles jätkas ta tööd ka Rakveres lavastamise ajal. Gerda Kordemets on Prosaga tehtud intervjuu põhjal võrrelnud lavastaja suhtumist tele- ja teatritöösse järgmiselt:

²²³ Ain Prosa polnud ametlikult Rakvere Teatri palgal, küll aga kuulus kunstinõukokku ja rääkis kaasa teatri arengutes. Peeter Raudsepp oli aastatel 1996–2000 palgal lavastajana ning 2000–2001 kirjandusala juhatajana.

²²⁴ Saaremäe sõnul lootis ta väga, et Erik Ruusist saab üks teatri alustaladest, aga selgus, et Ruus oli „pigem selline üksik nurgas istuv vennike, et ärge mind väga puutuge”. Samas tunnistas peanäitejuht: „Toomas Suumani ma hoidsin mõnda aega eemal, sest ta tundus tohutu tüütusena.” (Saaremäe 2011) Saaremäe ja Suumani vastastikku rahulolu pakkuv koostöö kujuneski välja üsna pika aja jooksul: esimesel kolmel hooajal tõi Suuman kui eelmise perioodi üks põhilavastaja välja kolm lavastust, kuid siis tuli lavastamisse 8-aastane paus.

²²⁵ Oskar Lutsu „Soo” (1992), Pedro Krusteni „Huupi valitud” (1993), Enn Vetemaa „Koeralugu” (1995), August Mälgu „Tuli sinu käes” ja Asta Willmanni „Mäng” (mõlemad 1996).

„Mõnevõrra ebatavalise teatrikoolist tulnuna teab, et kaks spetsialiteeti — teater ja televisioon — teineteist ei sega, pigem toetavad. Kas või seetõttu, et tavaliselt jääb filmilavastajatel ja telerežissööridel lavastuslik külg nõrgemaks. Ses mõttes tunneb ennast kindlamalt — usub, et suudab näitlejatele üsna lühidalt selgeks teha, mida tahab. Vajamata selleks tohutut hulka proove. Mõnikord tundub teatris koguni, et proove võiks vähem olla, et näitleja võiks juba rutem aru saada. Või rutem teksti pähe saada. Teles jääb tekstiõppimise protsess lavastaja eest külisside taha, teatris tuleb paraku proovisaali ja lavale kaasa. Teatris tunneb vahel vajadust suure plaani järele — mõnes kohas tahaks ilmtingimata kasutada.” (Kordemets 1998a: 122)

Samas intervjuus on Prosa tunnistanud, et teater on tema jaoks olemuselt meelelahutus, vajades enda ümber dekoratsioone, mis aga ei tähenda, et sisu sellepärast kommertslikuks peaks muutuma: „Lavastaja on nagunii kirjandusteose transformaator. Või takisti. Takisti ei tahaks olla. Pooljuht ka mitte.” (samas). Seega on Prosa jaoks eelkõige oluline, et saali jõuaks alusmaterjalise olev lugu, millega kriitikute silmas kaasnesid sageli küsitavused lavastuste dramaturgias. Kui „Shakespeare’i kogutud teoste” (1996) puhul viidati lavastaja poolt näidendile lisatud tähendustasandi – näitlejad omanimelistes rollides – vähesele põhjendatusele (vt Karja 1996, Maiste 1997) ja „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” (1997) puhul tunti heameelt, et „[m]õni koht on lavastatud juba nagu vana kunst ise” (Kasterpalu 1997), siis „Vahva sõdur Švejki” (1998) lavastaja kirjutatud alusmaterjali kohta nenditakse vaid: „Ain Prosa teatritekst polnud teab mis suur leiutis, kobedama dialoogiga stseenid olid lihtsalt üksteise otsa lükitud, isegi vaheaeg oli sätitud sinna, kus romaani esimene osa teisega vaheldub.” (Laasik 1998). Lavastajapoolse tõlgenduse puudumist heideti ette ka Shakespeare’i „MacBeth’ile” (1999), mis esietendus suvelavastusena sarnaselt oma eelkäija, „Dracula. Öö valitsejaga” Rakvere linnusehoovis ja mille suurimaks õnnestumiseks peeti Maret Kukkuri kunstnikutööd: „Ent pelgalt kunstnikutööga kahe ja poole tunnist suvelavastust välja ei vea. Seda enam, et aluseks on võetud klassika kvintessents, Shakespeare’i tragöödia. Kui pole inimsuhteid laval ega lavastajapoolset suhet asjasse, siis kumiseb mammutlik värsstekst mõttetuna sumedasse õhe. Ei aita kärts, mürts ega võitlusstseenid.” (Herkül 1999) Vaatajail polnud harali dramaturgia, peidetud tõsiseltvõetavuse ega kärtsu ja mürtsu vastu siiski midagi ning kõiki neid lavastusi saatis publikumenu: Prosa neli lavastust kogusid viiendiku esimesel kolmel hooajal Rakvere Teatris esietendunud lavastuste külastuste summast.²²⁶

Tagasihoidlikum menu saatis Prosa kolmandat lavastust Rakvere Teatris, Maxwell Andersoni „Hingetuisku” (1998), mida mängiti vaid seitsmel korral kokku 1352-le vaatajale. See 1935. aastal Broadwayl esietendunud ja esimese New York Drama Critics’ Circle’i parima näidendi preemia võitnud tekst räägib

²²⁶ Prosa lavastuste panus vaatajate Rakverre tagasimeelitamisse on ehk suuremgi, kui osakaal näitab: kui jätta kõrvale „Pipi Pikksukk” (1998), mis püsis repertuaaris 2011. aastani ja kogus üle 80 000 külastuse, kasvab osakaal üle kolmandiku.

1920. aastatel relvastatud röövi eest surma mõistetud kahe Itaalia immigrandi vaidlusi tekitanud kohtumõistmisloo ehk kriitiku sõnadega: „Sisu poolelt tähendab see Romeo ja Julia ning Hamleti süžeede põimimist kaasaegse kurbmängu – töölisliikumise anarhistidest juhtide Sacco ja Vanzetti elektritoolile saatmise – motiividega. Vormi poolelt aga dialoogi, mis kirjutatud proosaga vahelduvas vabavärsis.” (Hinge... 1998). Teatri hooaega kokku võttev Gerda Kordemets tunnistab, et teda „hämmeldas” Prosa näidendivalik: „[K]ui ta [Ain Prosa – O. K.] tahtis Romeo ja Julia lugu teha, siis miks ta *sed*a ei teinud?” (Kordemets 1999: 42). Kohaliku ajalehe veergudel leidis „Hingetuisk” siiski mõistvat suhtumist:

„„Hingetuisk” on etendus, mille tuisuhingus libiseb paljudest vaatajatest üle, jättes nad vaid külmatundest õlgu väristama. Heal juhul mõtlema ehk ka selle üle, miks see etendus üldse lavastada võeti. Palju vähem on neid, kelle hingekeeli „Hingetuisk” valusalt puudutab. Need on enamasti madala valulävega inimesed, kes pole ükskõiksed ümbritseva suhtes, kes tunnevad vastutust.” (Pargi 1998)

Vaadates tagantjärele Prosa Rakveres tehtud lavastuste nimekirja, ei ole „Hingetusu” valimine sugugi üllatus: tema esimesest viiest lavastusest lausa kolm – „Shakespeare’i kogutud teosed”, „Hingetuisk” ja „MacBeth” – olid otsesemalt või kaudsemalt seotud Shakespeare’iga. Kui avalavastuses käsitleti Shakespeare’i kui müüti, mille üle sõbralikult nalja heita, siis „Hingetuisk” kasutab ära suurmeistri loo konstrueerimise oskusi ning nõudis trupilt ka täpsemat tööd värsi ütlemlisel. Just viimane sai komistuskiviks nii „Hingetusule” (vt Hinge... 1998) kui „MacBeth’ile”: „Shakespeare’i värsstekstiga kokku puutudes kaotab osa Rakvere näitlejaist pinna täiesti jalge alt, näib, et kogu tähelepanu koondub luuleridade üksteise otsa lükkimisele ja sisu unub seejuures täienisti. Tulemus on halvem kui rahvateatris ja mõjub kohati suisa paroodiana.” (Herkül 1999).

Meenutades Prosa varemstiteeritud arutluskäiku – „Teles jääb tekstiõppimise protsess lavastaja eest kulisside taha, teatris tuleb paraku proovisaali ja lavale kaasa.” (Kordemets 1998a: 122) –, on kriitikas viidatud noore teatrilavastaja vajakajäämised just näitejuhi töö osas ootuspärased. Seda enam, et põhikohaga Teleteatris töötaval Prosal valmisid vaadeldaval perioodil viie lavastuse kõrval ka kaks telelavastust („Ma armastasin sakslast” ja „Lihtne lugu, lõpuga”, mõlemad 1998). Just töö eest kahes meediumis pärjati Prosa 1999. aastal Ants Lauteri nimelise preemiaga, mille puhul teatrilavastustest toodi esile „Shakespeare’i kogutud teoseid”, „Don Juani ehk Armastust geomeetria vastu” ning Eesti Draamateatris tehtud Ray Cooney „Pereringmängu”. Viimase kohta tunnistas Prosa isegi, et tegemist oli tellimustööga: „Eesti Draamateatri repertuaarist läks maha hulk komöödiaid ja vaja oli kassatükki. Selleks ajaks olin lavastanud Rakvere teatris kaks komöödiat: „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu” ning „Shakespeare’i kogutud teosed”. Arvustustest käis läbi arvamus, et Prosa oskab „kassat teha.”” (Pealelend 1998). Kuigi vaatajanumbrid eelnevat kinnita-

vad ning Prosa on hiljemgi teatrites kassatükke tegemas käinud²²⁷, möönab lavastaja samas: „Olin solvunud, et mind sel viisil ja liiga vara juba lahterdakse. Noore lavastaja esimene emotsioon on ju ikka mingit tõsist tükki lavastada.” (samas). Prosa nõrdimus on mõistetav, kuid ilmselt kompenseeris selle kiire lahterdamise aasta hiljem pälvitud Lauteri preemia, sest ka järgnevatel hooegadel lavastas Prosa Rakvere Teatris eelkõige komöödiaid ja/või suvelavastusi. Neist esimene oli uue juhtkonna neljanda hooaja suviseks ringreisiks lavastatud Grigori Gorini „Armastajad kurja tähe all” (2000), mida etendati eelkõige maapublikule, kogudes nii 18 etendusega korraliku vaataja hulga (5528), ning mille kohta kohalik ajaleht muigega arvas, et see on „turunduslikult Rakvere Teatri seni kolhoosiaegadest saadik parim suveprojekt” (Juhtkiri 2000). Kuna Prosa asus 2000. aastal lavastajana tööle Eesti Draamateatrisse, muutus ka tema side Virumaa teatriga nõrgemaks ning pärast seda on ta Rakveres lavastanud veel vaid kolmel korral: Éric-Emmanuel Schmitti „Kahe maailma hotelli” (2001), Iain Heggie „Elame veel” (2002) ning Andrus Kivirähki „Kalevipoja” (2003).

Neist publikumenukaim oli muidugi Andrus Kivirähki „Kalevipoeg”, mille 16 etendust vaatas Neeruti Sadulamäel 12 066 inimest ja kus kasutati ära iga võimalust suvelavastusele lisaväärtust anda: teatri poolt varem avastamata mängupaik, tänu millele „kerkis jõudsalt esile seal valitseva loodusliku keskkonna rõõmus imetus” (Avestik 2003: 37), enne etendust toimunud tunniajase „teatraliseeritud ja meeleoluka retke” (samas) läbimine ja muidugi ka materjalivalik – rahvuseepos eestluse esikõverpeegeldaja Kivirähki töötluses. Publiku sooja vastuvõtu osaliseks sai ka „Kahe maailma hotell”, mida vaatas kokku 6212 inimest ning mille 51-st etendusest 29 anti Rakveres. Viimase tingis osalt ka raskesti transporditav lavakujundus, mille oluliseks osaks oli lift. Lisaks sellele, et vaatajad valisid lavastuse teatri publikuküsitlusel hooaja lemmikuks (Uudised 2002), pälvis „Kahe maailma hotell” kiidusõnu ka kriitikutelt. Arvati, et materjalivalik „mõjub agressiivse meelelahutuse ajastul kui mõõdukalt mõtlemapanev ja lihtsalt hinge liigutav lugu” (Kapstas 2001a) ning eraldi kiideti 1999. aastal tollase Viljandi Kultuurikolledži teatriõppe II lennust Rakverre tulnud Kersti Tombakut, kelle „eriskummaline orgaanika pani end märkama [Kalju – O. K.] Komissarovi lavastuses „Tanja. Tanja”, nüüdne roll tõestab, et ta on rohkem kui ühe hiti täht” (samas) ning kes pälvis selle rolli eest ka naisnäitleja kõrvalosa aastapreemia. „Kahe maailma hotell” oli ka esimese seni neljast Schmitti näidendi lavastusest Rakvere Teatris²²⁸: tundub, et teatri põhipublikule sobivad tema mõtlemapanevad ja lihtsalt hinge liigutavad lood (vt Kapstas 2001a). Kui Schmitti poeetilis-mõtsiklev realism haakus probleemideta Rakvere Teatri publiku ootustega, siis šotlase Iain Heggie trööstitu ja riivatu „Elame

²²⁷ Rakvere Teatri lavastuste kõrval ka näiteks Ray Cooney „Igaühele oma” (1999) Eesti Draamateatris.

²²⁸ Lisaks veel „Kuldne mees” (2003), „Oscar ja Roosamamma. Kirjad jumalale” (2006) ning „Kooselu väikesed kuriteod” (2009), millest publikumenukaim on oma enama kui saja mängukorraga „Oscar ja Roosamamma. Kirjad jumalale”, kus nimiosades Üllar Saaremäe ja Ines Aru.

veel” nii suurt poolehoidu ei leidnud, kuigi näidend jõudis Rakveres lavale vaid pool aastat pärast oma maailma esietendust Edinburghi festivalil ning publikule mõeldes muudeti pealkirjagi²²⁹ „tavapärasuseks”, mille „optimism sobib ka lavastaja Ain Prosa seniste peredraamade paatosega” (Kapstas 2002). Lavastusega õnnestus siiski anda 21 etendust, mis kogusid 4480 külastust, ning kuigi saalide keskmine täituvus oli napilt üle poole, leidis kõigis sihtrühmades enam-vähem võrdselt neid vaatajaid, kes masendavast loost sügavamale näha tahtsid, nautides „rohkem seda, kuidas tuntud motiividest on pasjanss seekord kokku laotud” (samas).

„Elame veel” publikumenu polnud muidugi võrreldavgi Prosa kassatükki-dega nagu „Shakespeare’i kogutud teosed”, „Vahva sõdur Švejk” ja hilisem „Kalevipoeg”, kuid vaadeldava perioodi teise põhilavastaja, Peeter Raudsepa lavastustest suutsid sarnaselt lavastusega „Elame veel” üle 4000 külastuse koguda vaid tema kaks esimest tööd Rakvere Teatris: Williamsi „Tramm nimega „Iha”” ja „Dracula. Öö valitseja”. Mõlemat on eelnevalt juba ka käsitletud. Nagu öeldud, oli Raudsepal lavastajana Prosast erinevad eesmärgid, eelkõige soov Rakvere Teatri repertuaarile kunstilist kaalu juurde anda ning seeläbi ehk ka teatri publiku ootusi mõjutada ning trupile väljakutseid esitada. Sarnaselt Prosaga oli ka Raudsepp Rakverega tihedamalt seotud just esimesel neljal hooajal: 2000. aastal, mil Prosa asus lavastajana tööle Eesti Draamateatris, kaitses Raudsepp lavakoolis magistrikraadi ning aasta hiljem lõpetas Rakverega töösuhte, asudes õppejõuna tööle tollase Viljandi Kultuurikolledži teatriosakonnas.

Kui Raudsepa vaadeldava perioodi kaks esimest lavastust, eriti just dramaturgiliselt nõrgaks kuulutatud suvine vabaõhulavastus „Dracula. Öö valitseja”, kriitikuid veel päriselt ei veennud, siis järgmised kaks – Arthur Milleri „Hind” ja Christopher Hamptoni „Ohtlikud suhted” (mõlemad 1998) – töid arvustustesse märksa helgemaid noote. Üks kriitik arvas „Hinna” kohta pärast Rakvere Teatri külalissetendusi Tallinnas, et see „on traditsioonilise psühholoogilise teatri laadis tänase eesti teatri tipp” (Kapstas 1999). Teisal jäädi reserveeritumaks: „[L]avastus on nii lavastajale kui ka trupile Milleri kool – stuudium, kuidas väärt-dramaturgiaga töötada, kuidas inimese hinge tundma õppida. Igati kiiduväärt tegevus.” (Mutt 1998). Eriti pakkusid arvustajaile selles kahe venna minevikuotsuste ümberhindamise loos huvi näitlejatööd. Lavastuses mängisid Erik Ruus, Marika Vaarik, Peeter Raudsepp ja Volli Käro. Leiti, et vendi mängivatel Ruusil ja Raudsepal „õnnestus ping-pongipalli kasvava pingega õhus hoida” (Kapstas 1999) ning et Raudsepp näitlejana üllatas, kuivõrd tema „osa on stiilselt läbi viidud – sordiini all ja usutavalt” (Mutt 1998). Vaariku kohta arvati, et ta laseb „koomilise pealsipinna alt paista suurt naisehinge” (Kapstas 1999), kuigi tema pidevalt mehe kallal torisev abikaasa „[v]ahepeal hakkas natuke monotoonseks muutuma (ilmed ja hääl ei varieerunud), aga siis ta kõndis lavalt ära või vaikis” (Mutt 1998). Trupi suurimaks õnnestumiseks

²²⁹ Originaalis „Wiping My Mother’s Arse”, mis otsetõlkes võiks olla „Pühkides ema tagumikku”, nagu Meelis Kapstas oma arvustuse ka pealkirjastas (vt Kapstas 2002).

vähemalt näitleja oma loometeel arvati aga hoopiski „seni eeskätt luuserlikke vanamehi” (samas) teinud Volli Käro 90-aastase juudi ülesostjana, kes „on juba väga mitmetahuline ja inimesena huvitav kuju” (samas) ning „jättis saladuseks, on ta eluheidik või kaastundele mängiv ärimängur” (Kapstas 1999).

Head näitlejatevahelist sobivust tunnetas ilmselt Raudsepp isegi, sest ka tema järgmises lavastuses, Choderlos de Laclos’ kiriromaani „Ohtlikud suhted” dramatiseeringus olid peaosades Marika Vaarik ja Erik Ruus, kes selle töö eest ka Suure Vankri preemiale nomineeriti. Kriitik arvas:

„Taas, nagu varasemate lavastuste puhul, olid peategelaste kujud laias laastus lahendatud huvitavalt. See kehtib nii Erik Ruusi (de Valmont) kui eriti Marika Vaariku (madame de Merteuil) kohta. Esimene etendas kergemeelset seelikukütti, kes romantilise *fleur*’i varjus, aeg-ajalt kaht kätt korraga taeva poole tõstes (praktiliselt ainus žest, mida Ruus terve etenduse jooksul korduvalt tegi) mõtleb vaid sellele, kuidas üks või teine neiuuke süngi saada, teine kandis külma arvestuse katte all (kui hoolega Marika Vaarik mõõtis iga sõna, mis ta huulilt tuli!) kirjanus südant, seda sama hästi kui paljastamata.” (Käsper 1999: 26)

Kultuuriministeeriumile Rakvere Teatri aasta ülevaadet (vt lk 49) kirjutanud Gerda Kordemets arvas lausa, et „Ohtlikud suhted” „kuulub siin kirjutaja meelest 1998. aasta parimate hulka — mitte ainult Rakvere kontekstis” (Kordemets 1999: 42). Samas Reet Neimar, Raudsepa ja Prosa õppejõud lavakoolist, kutsus hooaega kokku võtvas teatriankeedis kolleege üles mitte liialt ennatlikke järeldusi tegema: „Lõppenud hooaja „Švejki” ja „Ohtlike suhteid” üle kiites ei too teatrisõbrad rakverlastele kasu — eelkõige just seepärast, et neil tegijail on potentsiaali enamaks.” (Teatriankeet 1999: 38). „Ohtlike suhete” osas võib Neimari viidatud kasutamata potentsiaali ilmselt kokku võtta Kalle Käsperi sõnadega: „[T]eos vajanuks peenemat, episoodide kaupa analüüsi, põhjalikumad tööd lavakujundusega ja pikemat prooviaega (kui peategelastele veel tähelepanu jätkus, siis väiksemad rollid olid jäetud üsna juhuse meelevalda ega paku kahjuks põhjust, et neist üldse rääkida).” (Käsper 1999: 26–27).

Igal juhul olid nii „Hind” kui „Ohtlikud suhted” Rakvere Teatri repertuaarile oluliseks täienduseks just kunstilise ampluaa laiendamise osas ning paistsid silma ka laiemas eesti teatri kontekstis, eriti neile, kes pelgasid postmodernismi võimuvõtmist ja liigset publikule vastutulemist:

„Stanislavski süsteemi mõju eesti teatril on viimasel ajal kahanenud. Sellest on kahju, sest nii on meie lavale peale Läänest ülevõetud postmodernistliku esteetika (kui saab esteetikaks nimetada nähtust, mis rajaneb inetuse põhimõttel) ja nn atmosfääriteatri jõudnud ka rahvateatrilik, tundeid vaid pealiskaudselt kujutav näitlemisviis. Raudsepa lavastuste näitlejatööd mõjuvad sellel foonil üllatavalt värskena, hoolimata sellest, et läbielamisteatri võimalused on ammuilma läbi uuritud.” (Käsper 1999: 25)

Mõttekaaslaste eeltsiteeritud kriitikule leidis mõõdukalt ka teatrikülastajate seas: „Hinda” mängiti 26 korda 3198-le vaatajale, suurekoosseisuline „Ohtlikud suhted”, mida väljaspool teatrilinnu etendada ei saanudki, püsis repertuaaris 19 etendust (3695 külastust). Nii ei jäänudki kriitikul muud üle kui nentida: „Loodetavasti kasvab koos teatriga ka tema publik. Siis võiks loota, et mõni väga hea lavastus, nagu seda oli nädal tagasi viimast korda mängitud Peeter Raudsepa „Hind”, paneb rohkem vastu kui 30 korda.” (Kulli 1999a: B13). Tagantjärele tuleb küll tunnistada, et kuigi nimetatud lavastuste vaatajanumbrid jäid kordades alla perioodi menukitele, pole Raudsepa hilisemad Rakveres tehtud tööd enam nii palju külastusi kogunud. Enam oma kursusevennast Prosast, kes viimastel aastatel keskendunud peamiselt teletööle, lavastab Raudsepp tänaseni Rakveres üsna regulaarselt. Viimaseks lavastuseks veel teatri koosseisulise töötajana jäi William Nicholsoni „Varjudemaa” (2000), mille tugevuseks sai taas Raudsepa koostöö oma püsinäitlejatega: „[K]eskne kolmik – Erik Ruus mister Lewisena, Marika Vaarik tema (sala)kiindumusena ja Volli Käro Lewise ammeliku vennana – on mängitud tasemel, mis, pakkumata küll suurüllatusi, ületab siiski eesti teatri argipäevanivoo ja laseb ära taluda närvesööva mööblilohistamise ning ette-taha veetavate sirmide krigina.” (Karja 2000). Lavastus püsis repertuaaris vaid kümme etendust. Hiljem on Raudsepp Rakveres lavale toonud Michael Frayni „Heategijad” (2003), Pirkko Saisio „Tundetuse” (2004), Dario Fo „Talupoja piibli” (2007) ning Harold Pinteri „Eikellegimaa” (2010), mille vaatajanumbrid on jäänud vahemikku 1926–2544 ning mis pole ka kriitikutelt keskmisest suuremat tähelepanu pälvinud.

3.5.1.2 Hooajamudeli väljakujunemine

Ain Prosa ja Peeter Raudsepp polnud siiski ainsad, kes Üllar Saaremäe ja Indrek Saare esimesel kolmel hooajal Rakvere Teatri publikuarvu tõstmisesse panustada püüdsid. Lisaks neile ja peanäitejuhile jätkas lavastamist ka Toomas Suuman, tuues perioodil välja neli lavastust: omakirjutatud „Kullast võti” (1996) ja „Liivad” (1997) ning William Gibsoni „Kahekesi kiigel” (1997) ja Rein Põdra „Kanarbiku” (1999). Kolmest esimesest on juba varem pikemalt juttu olnud (vt ptk 3.3.2), „Kanarbikuga” jätkas Suuman lavastusega „Liivad” alustatud tegelemist eesti kultuuritegelaste elulugudega – sel korral Juhan Luiga, Anna Haava, Aino Kallase ja Juhan Liivi fiktiivse kohtumise kaudu. Kriitika heitis „Kanarbikule” ette vähest tegevuslikkust ning tituleeris selle pigem kuuldemänguks (vt Karja 1999), lavastusel ei õnnestunud leida ka piisavalt publikut ning see arvati pärast kuut etendust repertuaarist välja.

Lavastamist jätkasid ka Erik Ruus ja Eili Neuhaus: esimene tõi avahooajal välja „Varaste balli” (1996), mis küll kiirelt repertuaarist kadus (vt lk 149), teine lavastas Kertészi „Lesed” (1998). Nagu varemgi viidatud, sündis „Lesed”

lavastaja ja trupi (Ines Aru, Marika Vaarik, Ülle Lichtfeldt ja Terje Pennie²³⁰) initsiatiivil ning arvati Rakvere Teatri repertuaari alles pärast kontrolltendust – juhtkond ilmselt mõistis, et kergesti samastumist võimaldav lugu ja armastatud näitlejannad suudavad piisaval hulgal Rakvere püsipublikut saalidesse meelitada. Nii ka läks: „Leskesid” käis vaatamas 10 212 inimest ning eriti läks see „[v]äga jõhker ja sünge lugu, mida vaadates ka paraja maotäie naerda saab” (Pulver 1998a) korda just maapublikule – sellele sihtrühmale anti lavastuse 65-st etendusest lausa 46. Ka grupitööna valminud Charles Laurence’i komöödia „Minu armas paksuke” (1998) leidis tänulikud vaatajad just maapiirkondades: 54-st etendusest 41 anti just sellele sihtrühmale ning kokku kogus lavastus, milles „aimub varjus Toomas Suumani suunav mõte ja delikaatne lavastamise ning näitejuhtimise laad” ning mille „õnnestumise pant siiski hea, arukas ja delikaatne näitlejamäng” (Kordemets 1998), veidi üle üheksa tuhande külastuse.

Lisaks eelnimetatuile panustasid külalislavastajatena Rakvere Teatri uue juhtkonna esimese kolme hooaja repertuaari Kaarin Raid, Oleg Titov, Vjatšeslav Gvozdkov, Aare Toikka, Rein Oja ja Aare Laanemets. Eelnevalt on juba käsitletud Raidi „Kummitusi” (vt lk 153). Rein Oja tõi Altja kõrtsis välja Meir Z Ribalow „Päikesehelgi” (1998)²³¹, mis suvelavastusele kohaselt tõi saalid täis, kuid jättis kriitikud kahtlema: „Tegijad ei oleks nagu otsustanud, kuidas serveerida sõnumit (õlle ja ubade kõrvale). Sügavuse taotlus kumab liiga otse läbi, muudab dialoogi staatilisemaks.” (Purje 1998). Nahutada sai ka Oleg Titovi debüütlavastus, Ray Hermani „Tantsumaraton” (1997), mis oli ühtlasi Rakvere Teatri kauaoodatud väikese saali (vt lk 115) avalavastuseks: „Oleg Titovi esimest lavastust oleks lihtsam hinnata, kui näidend ja etendamispaik nii tugevasti harjumuspärasest reast väljas ei oleks” (Tonts 1997: 55), sest „publik ei saanud päris üheselt aru, kas nad on maksnud tantsumaratori või siiski sellenimelise teatrietenduse pileti eest. Ehk teisisõnu – kui aktiivne/passiivne oli lavastaja vaimusilmas pealtvaatajate kollektiivne roll selles näitemängus?” (Kasterpalu 1997). Lavastusega anti vaid kuus etendust. Üksjagu emotsioone tekitas arvustajais ka Vjatšeslav Gvozdkovi lavastatud Vladimir Nabokovi - Aleksander Getmani „Kuningas. Emand. Soldat” (1997), mille esteetikaga kuidagi leppida ei suudetud. „Jahmatava enesekindlusega serveeritakse banaalseid stampe: „lembodialooge” võltside lindihäältena, illustratiivset pantomiimi seal, kus sõnum ammu selge.” (Purje 1997a) „Mis aga Venemaal läheb kaubaks (Gvozdkovil ei ole publikule mängimine mitte väikese tähtsusega), ei pruugi sobida siinsesse teatritraditsiooni.” (Kulli 1997) Rakvere kohalikule vaatajale (20st etendusest 16 anti kodusaalis) need vene lavastaja „[b]alletilikud ja klounaadilikud vahepalad” (samas) siiski meeldisid ja lavastust vaatas kokku 4718 inimest.

²³⁰ Suuresti sama kooslusega – ilma Marika Vaarikuta, kuid lisaks koos Marin Mägi ja Natali Lohuga – tõi Neuhaus 2011. aastal välja Frank McGuinnessi „Vabrikutüdrukud” Kukruse Polaarmõisas: taas projektina ning publiku tänuavalduste saatel.

²³¹ Ribalow poole on Oja pöördunud kord hiljemgi: 2009. aastal esietendus Oja juhitud Eesti Draamateatris tema enda tõlkes sama autori „Vihmatants”, mille lavastas Merle Karusoo.

Perioodi kahe ülejäänud külalislavastaja tööd said kriitikuilt märksa soojemaid sõnu, osalt kindlasti seetõttugi, et tegemist oli lastelavastustega: Aare Toikka lavastas Rakvere Teatri traditsiooniks kujuneva jõulumaa tarbeks E. T. A. Hoffmanni „Pähklipureja ja hiirekuninga” (1997) ning Aare Laanemets tõi kolmanda hooaja avalavastusena välja Astrid Lindgreni „Pipi Pikksuka” (1998). „Pähklipureja ja hiirekuningas” on üks kahest jõulumaa-lavastustest, mis kogunud üle poole oma külastustest jõulutralli järel maakohtades ringi sõites, üldse on alates 1996. aastast pärast jõulumaad repertuaari jäänud vaid viis lavastust (vt Lisa 7). „Pipi Pikksukk” on aga tänaseks (viimane, 200. etendus oli 2011. aasta sügisel) auga välja teeninud kõige pikemat aega Rakvere Teatri repertuaaris püsinud lavastuse tiitli ning kuulub vaieldamatult teatri täismängude hulka, sest oli ka kunstiline õnnestumine.

See, et mõne tuntud Lindgreni tegelase jõudmine teatrilavale lastel (ja nende eest teatripiletite ostu üle otsustavatel lapsevanematel) märkamata ei jää, on eesti teatris korduvalt kinnitust leidnud. Viimaste aastate majandusraskused on muuhulgas kaasa toonud Lindgreni-buumi²³² ning seda üllatuslikum on lugeda Meelis Kapstase arvamust Laanemetsa „Pipi Pikksuka” esietenduse järel: „Turumajandus annab teatrite mängukavas tunda ka heast küljest. Lastelavastusteks ei valita enam suvalist uut, eelistatakse kindlapeale lugusid ja nimesid.” (Kapstas 1998). Samas on kriitiku järeldus mõistetav, sest legendaarse Ülo Vinteri - Ülo Raudmäe muusikali „Pipi Pikksukk” (1969 Estonias, lavastaja Sulev Nõmmik) esietendusest oli möödas juba 29 aastat, Pipi oli viimati eesti teatrilaval 28 aastat tagasi Rakvere Teatri lavastuses „Pipi uued seiklused” (1970, lavastaja Feliks Kark).

Laanemetsa „Pipi Pikksuka” lavamaailm (kunstnik Toomas Hõrak) on üsnagi markeeritud (kujundusest on olemas nii suure kui väikese lava variant, et lavastust võimalikult paljudes saalides etendada saaks) ja värvikirev („sinises univormis Tommy ... ja roosas pupekleidis Annika [Kapstas 1998]). Üks kriitik, tunnistades küll ammutuntud tõde, „et lapsed tahavad liialdusi, et asi neile selgeks saaks”, arvas, et „Laanemets on utreerimisega pisut liiale läinud”, pidades eelnevaga muuhulgas silmas lavastuse liigset keskendumist Pipi tegelaskujule, kes „troonib üle kõige” (Pulver 1998). Ülle Lichtfeldti Pipit, „kes on üsna prii sellest tädilikkusest, mis enamasti näitlejannadel lapsi mängides välja lööb” (Kapstas 1998), märgati mujalgi. Eraldi tõsteti esile ka Toomas Suumani ja Eduard Salmistu karakterrolle röövlitena (vt Pulver 1998), mis siinkirjutajagi arvates mängitud keskmisele eesti teatri lastelavastusele ebaomase süvenemisega. Suuman on seda rolli tehes ka tihti saalis istuvatele täiskasvanutele mõelnud, pikkides oma väikesesse monoloogi aeg-ajalt päevapoliitilisi osundusi, mis haakuvad hästi lavastuse eesmärkidega: „Seega saab ka täiskasvanud vaataja oma muinasjutu kätte. Võtab silmanurga niiskeks,

²³² „Väike Tjorven Soolavareselt” (2006, Ugala), „Bullerby jõulud” (2007, Nukuteater), „Vennad Lövisüdamed” (2009, Rakvere Teater), „Hulkur Rasmus” (2005, taastati 2010, Emajõe Suveteater), „Kalle Blomkvist ja Rasmus” (2010, Nukuteater), „Röövlitütar Ronja” (2010, Endla), „Karlsson katuselt” (2010, Ugala; 2011, Nukuteater), „Pipi Pikksukk” (2011, Estonia).

aga ei pane lapsi nihelema. Ja vastupidi, tantsu- ja tagaajamise tingel-tangel ei sunni suuri kella vaatama.” (Kapstas 1998).

Kui Lichtfeldt on kaasa mänginud pea kõigis²³³ „Pipi Pikksuka” etendustes, siis ülejäänud 14 rollis on eri aegadel olnud rekordiliselt 35 näitlejat (VT 2011). Üldjuhul said lavastustrupiga liitumise au osaliseks noored Rakvere Teatri trupiga liituvad näitlejad, kes siis vanematelt kolleegidelt lapstegelaste mängimise üle võtavad. Nii on „Pipi Pikksukk” trupi uusliikmeile kiirkoolitus Rakvere Teatri igapäevasest tööelust, millest varajased väljasõidud olulise osa moodustavad. Lisaks võimaldab see trupilgi noortega tuttavamaks saada. Lavastuses kaasa teinud näitlejate rekordiarv pole siiski niivõrd oluline kui fakt, et 13 aastat repertuaaris püsinud „Pipi Pikksukk” on kõigi aegade suurima vaatajaarvuga Rakvere Teatri lavastus – 200 etendust kogusid kokku 82 928 külastust. See on antud töö kontekstis oluline seetõttugi, et tõestas Rakvere Teatri uuele juhtkonnale lastelavastuste olulisust publikuarvu tõstmisel. Võrreldes kaht perioodi, 1989–1996 ja 1996–2009, on selge, et Üllar Saaremäe peanäitejuhiks olemise ajal on võrreldes eelmiste juhtidega oluliselt kasvanud just lastelavastuste arv (vastavalt 11 ja 23) ning nende osakaal repertuaarist (14 ja 20%) (vt Lisa 9). Kasv on tulnud eelkõige tänu jõulumaade traditsiooni väljakujunemisele: kui perioodil 1989–1996 esietendusi enamik lastelavastusi (64%) detsembris, jäädes seejärel repertuaari, siis alates 1996. aastast on enamikel hooaegadel välja tulnud kaks lastelavastust: lisaks detsembrikuistele jõulumaalavastusele, millest mõned on edaspidi ka repertuaari jäänud (vt Lisa 7), septembrikuised lastelavastused, mida saab mängida terve hooaja vältel. Vaid kolm teise perioodi lastelavastustest on esietendunud mõnel muul kuul.

Kahe perioodi hooegade ülesehitusi võrreldes (vt Lisa 9) on ilmne, et Saaremäe - Saare Rakverre tulekul kujunes väga kiiresti välja hooajamudel, mida tänaseni järgitakse. Lisaks mainitud seaduspärasusele lastelavastuste väljatoomisel nihutas uus juhtkond ka hooaja alguse kuu aega varasemaks: aastatel 1996–2009 on 17% esietendustest toimunud septembris, samas kui aastatel 1989–1996 tuli septembris välja vaid 4% lavastustest ja needki perioodi kahel viimasel hooajal. Viimane lubab järeldada, et varasem hooaja alustamine sai alguse juba Peeter Jalaka perioodil ning oli osa laiemast suundumusest Eesti repertuaariteatrite toimimises. Uue juhtkonna ajal ei hakanud hooaeg mitte ainult varem pihta, vaid ka lõppes hiljem tänu suvelavastuste (moodustavad 15% teise perioodi uuslavastustest) lisandumisele hooajamudelisse. Pikenenud hooaeg kasvatas ka keskmist uuslavastuste arvu hooajas (võrreldavatel perioodidel vastavalt 7 ja 9). Regulaarne suvelavastuste väljatoomine tõi kaasa sellegi, et kui varem olid maikuised esietendused üsna tavalised (9% perioodi uuslavastustest), siis edaspidi keskenduti mais vaid suve ettevalmistamisele, andes nii ka trupile väikest lisapuhkust enne suvehooaega, kuivõrd reatendusi üldjuhul mai kahel viimasel nädalal ei mängita. Nii on aastatel 1996–2009 mais

²³³ Ühel 1999. aasta kevadisel „Pipi Pikksuka” väljasõiduetendusel murdis Lichtfeldt jalaluu ning hooaja lõpuni pidi tema asemel mängima lavastuse inspitsient Eili Neuhaus. (vt Klein 1999)

esietendunud kaks suvelavastust ning vaid kaks sisehooaja lavastust, needki uue juhtkonna kahel esimesel hooajal, mil mudel veel täielikult välja polnud kujunenud.

On ka paratamatus, et kui hooajas on alati kindlal perioodil välja tulevaid lavastusi, siis süstematiseerib see ka ülejäänud hooaja ülesehitust, kuivõrd ressursid (kunstilise ja tehnilise meeskonna jõudlus, prooviruumide ja saalide arv) on piiratud. Seetõttu on alates 1996. aastast Rakvere Teatris keskmisest enam uuslavastusi esietendunud lisaks septembrile (17%) ja detsembrile (18%) ka märtsis, samas kui aastatel 1989–1996 jagunesid esietendused kuude vahel märksa ühtlasemalt. Eelnev on iseloomulik just repertuaariteatrile, millel ühelt poolt pole võimalik olulisel määral mingiks ajaperioodiks koosseisu suurendada (ehk tuua lavastusi välja projektipõhiselt, mis tasub end ära ehk vaid suvelavastuste puhul, mille keskmine piletihind oluliselt kõrgem) ning mis samas peab tagama piisaval hulgal rakendust kõigile oma töötajatele. Kirjeldatud hooajamudeli tugevused peituvadki eelkõige ressursside võimalikult efektiivses kasutamises, kuid sellega kaasneb vajadus piisavalt pikalt repertuaari ette planeerida ja teatri võimetus soovi korral kiirelt plaane muuta²³⁴. Lisaprobleem hooajamudeli kasutamisel on paralleeltruppide kinnistumine:

„Kui sa oled sattunud ühte rattasse, kui sa oled näiteks selles [Toomas] Suuman-[Eduard] Salmistu-[Anneli] Rahkema-[Tiina] Mälberg trupis ja seal kõrval on [Liisa] Aibel-[Ülle] Lichtfeldt-[Üllar] Saaremäe trupp, siis neid paralleele lõpuks lõhkuma hakata on väga raske. Kuni see mängib edukalt, ei saa ma ühest näitlejaid ära võtta, et teha [Velvo – kõik täiendused O. K.] Väli ja ma ei tea Aibeliga veel mingit tükki, sest meil ei ole võimalik. See tekitab seda, et mingil hetkel ongi partnerid ja partnerid ongi üks seltskond, kes paneb omavahel kogu aeg. Nüüd et see maailm segi lüüa, et anda uusi põnevaid väljakutseid näitlejatele, on ülikeeruline ja nõuab kogu kupatuse ümbermängimist.” (Saaremäe 2011)

Probleemidele vaatamata kinnistus Rakvere Teatris hooajamudel juba uue juhtkonna kolmanda hooaja lõpuks ning edaspidi on seda (ala)teadlikult järgitud, sest tehtud muudatustega (korrastustega) repertuaaripoliitikas õnnestus kiiresti publik teatrisse tagasi meelitada ning külastuste arvu kahekordistada (vt Lisa 2).

3.5.2 Teatritöö argipäev ehk „Näis, kaua me püsime?”

Esimese, avalikkuse suure huvi ja mitme publikumenukiga hooaja lõpul heitis perioodi üks põhilavastaja, Peeter Raudsepp õhku küsimuse: „Näis, kaua me püsime? Räägitakse, et üks punt peab vastu nii umbes viis aastat” (Visnap 1997: 107). Ain Prosa lisas: „Veelgi olulisemaks ja raskemaks osutub kindlasti kolmanda hooaja algus. See on nagu teatrikooliski, kus kolmandal kursusel tehtu võib osutada määravaks” (samas). Pole kahtlustki, et kolm esimest

²³⁴ Ehk peitubki siin üks peapõhjuseid, miks kriitikud ikka ja jälle eesti teatritele vähest päevakajalisust ja poliitilist aktiivsust ette heidavad?

hooaega suutsid noored Rakvere Teatris mitte ainult püsida, vaid jätkuvalt oma vaatajaid ja kriitikuid üllatada. Samas olid need väga tõised ja kurnavad aastad, nagu meenutab Üllar Saaremäe:

„Ma tegin 5-aastase lepingu, aga kuidagi need kolm esimest hooaega... Ju me panustasime ikka niivõrd totaalselt, noh, selles mõttes, et rohkem kui võib-olla energiat oli, iseenda pealt, oskamata üldse ennast alal hoida või ennast kui inimest, eks ole. Mingil hetkel ju ka kõige kiirem traavel kukub kokku, kui talle ei anta pausi. Ma mäletan seda hetke, ta polnud otseselt tingitud millestki, meil oli... Me tol ajal tegime väga palju niiöelda neid Tallinna gastrolle või ülevaatenädalaid või kuidas seda nüüd öelda, kus me mängisime oma uuslavastusi nädala jooksul. Tagasiside oli väga hea ja kõik see, aga kui algas see neljas hooaeg, siis ma lihtsalt mäletan: ma läksin sinna teatrisse ja mul kukkus nagu mingi lagi kor-raks pähe, mõtlesin, miks? Uhh, peaasi, et keegi kõrvalt ei näeks! Kogusin ennast kokku ja astusin trupi ette nagu päike endiselt. Siis mul oli küll selline plaan, et ma teen need kaks aastat ära ja siis viiendaga, nagu meil see kokkulepe oli, lõpetan, aga sealt edasi ta läks ja läks ja läks...” (Saaremäe 2011)

Kuigi Saaremäe on hiljemgi kahel korral Rakverest lahkumisele mõelnud (samas), on ta oma kohal tänaseni. Kolmanda hooaja elasid üle ka Raudsepp ja Prosa, kuid nende puhul pidas paika Raudsepa viidatud seaduspärasus, „et üks punt peab vastu nii umbes viis aastat” (Visnap 1997: 107): Prosa asus 2000. aastal lavastajana tööle Eesti Draamateatrisse ning Raudsepp läks aasta hiljem Viljandisse tulevasi näitlejaid õpetama. Kui noortel neljanda hooaja hakul ka hetkeline väsimus peale tuli, siis järgmise kahe hooaja repertuaari see ei kandunud. Tänu varasemast repertuaaris olevatele menukitele nagu „Shakespeare”i kogutud teosed” ja „Pipi Pikksukk” ning neile aina lisanduvatele uuslavastustele õnnestus uuel juhtkonnal jätkuvalt kasvatada ka vaatajanumbreid, mis 2001. aastaks ületasid juba 72 000 piiri (vt Lisa 2) – see polnud veel päris sama, mis 1980. aastate teisel poolel, kus Rakvere Teatri etendusi vaatas ühel aastal isegi üle 100 000 inimese, kuid arvestades eesti teatrikülastuste koguarvu üldist langust, ei lootnud ilmselt keegi, et selle provintsiteatri külastuste arvu lagi veel kõrgemal võiks olla. Ja ometigi – 2003., „Täismängu” ja „Kalevipoja” esietenduste aastal käis Rakvere Teatris 83 320 vaatajat, mis on ka vabariigi taastamise järgse perioodi rekord. Seejärel läks teatri suur maja üheks hooajaks kapitaalremonti, mis kajastus loomulikult ka publikunumbrites. Järgnevalt käsitletaksegi hooaegu 1999/2000 kuni 2003/2004.

Viidatud publikuarvu kasvu panustasid enim regulaarselt esietenduvad lastelavastused, mida vaadeldaval viiel hooajal esietendus hooajamudeli loogikale truuks jäädes kümme, neist pooled jõulumaa-lavastustena. Hooajal 1999/2000 toodi välja vaid jõulumaa-lavastus, arvates ilmselt, et „Pipi Pikksuka” edust piisab ja tema kõrvale teist pidevalt ringi reisivat lastelavastust pole vaja. Järgmiseks hooajaks oli selge, et hooajamudelit tasub järgida ning hooajal 2000/2001 esietendus lausa kolm lastelavastust, neist kaks kohe hooaja alul. Oluline põhjus, miks tihti ringireisidel käivale repertuaariteatril ei piisa vaid ühest menukast lastelavastusest, on Saaremäe viidatud paralleeltruppide prob-

leem (vt lk 167): nii, nagu kipuvad samad näitlejad aina eri lavastustes koos mängima, nii moodustuvad väljasõitudel ka paarid hommikul ja õhtul mängitavatest lavastustest, sest teatrile on kasulikum välja saata vähem näitlejaid, kes siis hommikul teevad kaasa lastelavastuses ja õhtul mõnes muus lavastuses. Ülle Lichtfeldt on meenutanud: „Pipi ja Anu [Lichtfeldti tegelane „Täismängus” – O. K.] on laval käinud koos aastaid – nii kui „Täismäng” välja tuli, nii nad hakkasid koos käima: hommikul „Pipi”, õhtul „Täismäng”. Paarisrakendina on nad nüüd kõrge vanuseni jõudnud.” (Grünfeldt 2011). Edaspidi on kaks-lastelavastust-hooajas-mudelil kõrvale kaldutud vaid kahel korral: hooajal 2004/2005, mil teatrimaja oli remondis ja jõulumaad ei saanud teha, ning hooajal 2006/2007, kui hooaja alul esietendus noortelavastus, Aidi Valliku - Sven Heibergeri „Kuidas elad? ... Ann!?”.

Kindlad reeglipärasused on ka Rakvere Teatri lastelavastuste alusmaterjali-des. Jõulumaa-lavastused on üldjuhul tuntud muinasjuttude töötlusted (vt Lisa 7), vaid kahel aastal on sellest reeglist hälbitud: 2006. aastal esietendus erandlikuna väikeses saalis Andres Noormetsa „Lumumm” (lavastaja Peeter Rästas) ning suures saalis püüti samal ajal pakkuda jõulumaa vastet täiskasvanutele²³⁵ – Urmas Lennuki kirjutatud „Casanovat” (lavastaja Hardi Volmer), kus publik osales valmiva filmi massistseenides ning sai pärast kosutavat õhtusööki vahepeal kokku monteeritud filmi ka vaadata; 2009. aastal mängiti jõulumaal Andry Ervaldy - Urmas Lennuki algupärast muinaslugu „Jäneste kirik”. Nagu varemgi korduvalt viidatud, on jõulumaa-lavastused üldjuhul ühes vaatuses ning etendus lõpeb jõuluvanade tulekuga, kel on kingitus igale saalisolijale (mõni Rakvere Teatri logoga ese nagu sall, seljakott, randmepael vms). Seejärel saavad lapsed mängida suure maja fuajeesse ehitatud jõulumaal, mille atraktsioonid (nuputamismängud, liumäed, batuut jne) on mingil moel seotud lavastuse maailmaga. Mõnedel aastatel on marsruudil Tallinn-Rakvere-Tallinn sõitnud ka erirong, et pealinna lastel oleks võimalikult mugav etendust vaatama tulla, ning siis on juba rongis lastele erinevaid tegevusi (joonistamine, meisterdamine) pakutud.

Repertuaari jäävate lastelavastuste nimekirjas on samuti eelkõige üldtuntud teosed, mis ühtviisi tuttavad nii lapsevanematele kui lastele. Neljal korral on uue juhtkonna ajal Rakveres lavastatud Astrid Lindgreni: lisaks „Pipi Pikksukale” (1998), mille edu on ilmselt üks peamisi põhjusi, miks sama autori poole edaspidigi pööruti, ka „Meisterdetektiiv Blomkvist” (2000) ja „Vahtramäe Emil” (2002) ning 2009. aasta suvelavastusena „Vennad Lõvisüdamed”. Publikumenu saatis ka kolme ülejäänud Lindgreni-lavastust, mis kogusid vastavalt 11 821, 23 448 ja 5765 külastust.²³⁶ Nimekirjast leiab veel ETV telelavastustest tuntud Otfried Preussleri „Väikese Nõia” (2000), Mira Lobe „Vana-

²³⁵ Täiskasvanutele jõululavastusega on katsetatud kord varemgi, 2003. aastal valmis grupitööna laulu- ja jutuõhtu „Reedel ja alati”, mida publik hea ja paremaga kaetud laudade taga vaatas. Lavastus jäi ka hiljem repertuaari, kuid reaetendustel sööki-jooki enam ei pakutud. Samas näitas „Reedel ja alati”, et lavastuse sidumine jõulusööminguga suudab vaatajad teatrisse meelitada ja nii kasutati sama kooslust ka 2008. aasta detsembris esietendunud Conor McPhersoni „Teisel pool” (lavastaja Üllar Saaremäe) puhul.

²³⁶ Kuna „Vennad Lõvisüdamed” oli suvelavastus, mängiti seda vaid 14 korda.

ema õunapuu otsas” (2001) ja Heljo Männi - Kaarel Kilveti „Mõmmi ja aabitsa” (2004) ning siinkirjutajagi lapsepõlve vinüülplaadikogust tuttava Joel Chandler Harrise „Onu Remuse lood” (2008). Kõik lavastused kogusid ka üle 12 000 vaataja, edukaim oli „Väike Nõid” (23 934 külastust). Vaid mõnevõrra vähem on publikut jagunud ülejäänud uue juhtkonna lastelavastustele, mille alusmaterjalid ka ehk vähem tuntud: Mati Undi „Kolm põrsakest ja hea hunt” (2003; 8621 vaatajat), Rünno ja Üllar Saaremäe „Käpipuu vennaskond” (2006; 10 110) ning Erki Aule „Kaval-Ants ja Vanapagan” (2009; 6800).

Kuna lastelavastuste alusmaterjalid on üldjuhul kõigile tuntud lood, mis vajavad vaid lavalist vormistamist, on nende lavastamine sageli usaldatud teatris töötavatele inimestele: kõige rohkem, viiel korral on lastelavastuse välja toonud peanäitejuht Üllar Saaremäe, kolmel korral on lavastanud teatri dramaturg Urmas Lennuk, kahel Rakveres inspitsiendina töötav Eili Neuhaus, korra näitlejad Eduard Salmistu ja Peeter Rästas ning tollal teatris lavastaja palgal olnud Jaanika Juhanson. Külalislavastajatest on pikem koostöö olnud vaid Kaarel Kilvetiga, kes jõudis enne oma surma Rakvere Teatris välja tuua neli lastelavastust²³⁷ (ükski neist pole jõulumaa-lavastus) ning kes ennekõike just lastele lavastajana tuntud ja hinnatud oligi. Erki Aule ja Sven Heiberg on lavastanud Rakveres peale lastelavastuste muudki²³⁸, kuid Aare Toikka, Dajan Ahmet ja Väino Uibo on Virumaa teatris töötanud vaid sel ühel korral.

Kuigi publikumenukad lastelavastused andsid Rakvere Teatrile piisavalt väljavälist tuntuust (lapse vahva teatrielamus motiveeris Rakvere Teatri lavastusi vaatama minema ehk ka nende lapsevanemaid), on ilmne, et vaid sellest ühe repertuaariteatri elushoidmiseks ei piisa. Vaatamata sellele, et teatril oli uue juhtkonna esimesest kolmest hooajast repertuaaris piisavalt menukeid ka täiskasvanutele, mõisteti, et loorberitele puhkama jäämine oleks viga. Vaadates perioodi 1999–2004 uuslavastuste külastuste arve ning meenutades kirjeldatud hooajamudelit, pole üllatav, et lastelavastuste kõrval kogusid palju publikut ka nüüd juba traditsiooniks saanud suvelavastused: A. H. Tammsaare - Peeter Tammearu „Kõrboja peremeest” (2001) vaatas Vargamäel 14 501 inimest ning eelnevalt käsitletud Kivirähki „Kalevipoeg” (2003) pakkus huvi 12 066-le vaatajale. „Kõrboja peremees” oli endise Rakvere Teatri peanäitejuhi Raivo Trassi tagasitulek kunagisse koduteatrisse. Tema viimasest lavastusest Rakvere Teatris oli möödunud 17 aastat. Kooslus Trass, Tammsaare ja Vargamäe oli Rakvere Teatrile korduvalt varemgi edu toonud (vt lk 125), erandiks polnud ka „Kõrboja peremees”. Kriitikuile pakkus küll mõtteainet teksti, kust kultuurimällu sööbinud romaani lõpulaused välja kärbitud, sobivus suveteatri žanrisse: „Trass teab, mida Vargamäel teha, tõenäoliselt paremini kui mis tahes [Elmo]

²³⁷ Otfried Preussleri „Väike Nõid” (2000), Astrid Lindgreni „Vahtramäe Emil” (2002), Mati Undi „Kolm põrsakest ja hea hunt” (2003) ja Heljo Männi - Kaarel Kilveti „Mõmmi ja aabits” (2004).

²³⁸ Neist enim on Rakveres lavastusi välja toonud Erki Aule: Vassili Sigarevi „Gupi” (2006), Éric-Emmanuel Schmitti „Kooselu väikesed kuriteod” (2009) ning „Kaval-Ants ja Vanapagan” (2009). Sven Heibergi lavastused Rakveres on Aidi Valliku „Kuidas elad? ... Ann?!” (2006) ning „Lumivalgeke ja seitse põialpoissi” (2008).

Nüganen või [Priit – täiendused O. K.] Pedajas. Ometi eeldas ta oma publikult sedakorda suuremat eruditsiooni kui selleks tegelikult alust on.” (Kolk 2001). Ja kuigi „[k]appamine Katku ja Kõrboja vahet oli muidugi *environmental*-efekt” (samas), kiideti taas mängupaiga valikut ning selle kaasamängivust jutustatavale loole: „Siin haaras vaataja endasse hoiatav draamaatiline ruum. Poriseks sõtkutud, puujuurikaid täis metsaalune; aiavärv, mille vahel tõttav publik nagu lambakari kokku suruti; Kivimägi, kus toimuvat traagilist sündmust, kael õieli ja tõugeldes, vaatama oleks ulatunud; kaelarihma otsas talutatud Kõrboja Mousi ja isegi kõrge tõusuga pingiread kiigeplatsi ääres mõjusid ahistavalt.” (Vellerand 2001a: 24). Lavastuse peaosaliste, Ülle Lichtfeldti ja Mait Malmsteni kohta arvas Kolk, et nad „olid lihtsalt professionaalsed ning täitsid etteantud ülesande hindede viis pluss, arhetüüpseks saanud [Lembit] Petersoni-[Kaie– täiendused O. K.] Mihkelsoni mütoloogiat aga ümber ei mõtestanud ning ilmselt polnud see ka selle lavastuse ülesanne” (Kolk 2001), kuid Vellerand uskus, et „Malmsten tõestab Tammsaarega, et on valmis mängima kui tahes kirglikke kangelasi. Nii suur hinge- ja purskejõud tõsirealistlikus tumemeelses Maarjamaa mehes annab haarava kombinatsiooni.” (Vellerand 2001a: 26). Malmsten pälviski Katku Villu rolli eest parima meesnäitleja aastaauhinna.

Seda, et suvised vabaõhuvaatemängud suurel hulgal publikut kohale meelitavad, oli Rakvere Teater enam kui korra tõestanud juba uue juhtkonna esimesel kolmel hooajal. Ilmselt ei oldud siiski rahul lavastuste kunstiliste saavutustega – nii „Dracula. Öö valitseja” kui „MacBeth” said kriitikuil pigem nahutada – ja seetõttu katsetati järgnevatel suvedel ka tõsisema repertuaariga. Paralleelselt „Kõrboja peremehega”, millel olid kõik eeldused publikumenükiks saada, tõi Mati Unt Rakveres, mahajäetud majas aadressil Pikk 32 välja Harold Pinteri „Majahoidja” (2001), millega esimesel suvel anti 14 etendust kokku 788-le vaatajale. Teiste Rakvere Teatri suvelavastustega võrreldes oli külastatavus marginaalne, kuid sellest olulisemad olid saada Rakverre lavastama just aasta lavastajaks valitud Mati Unt²³⁹ ning püüda ümber mõtestada suvelavastust kui žanrit. Just Undi ja trupi – Üllar Saaremäe, Toomas Suuman ja Ardo Ran Varres – kunstikaalukas koostöö sai ka arvustuste peateemaks ning uut näitlejakvaliteeti märgiti nii Saaremäe kui Suumani puhul (vt Laasik 2001a, Purje 2001), samas kui „vesise silmavaate, krampisurutud lõua ja aimamatute reaktsioonidega Nick (Ardo Ran Varres) tekitab kerget võõristust” (Karja 2001a). Lavastust võrreldi ka Pinteri näidendi esmalavastusega Eestis, Evald Hermaküla 1987. aasta variandiga Draamateatris, ning järeldati, et tõlgendused on üsna sarnased, lihtsalt „mõned rõhuasetused võimenduvad tänases päevas rohkem” (Laasik 2001a). Hinnati ka Undi tagasipöördumist kammerlikumate lavastuste poole, mille eest omistati Undile riiklik kultuuripremia²⁴⁰:

²³⁹ Aasta lavastajaks valiti Unt 2000. aastal Vanemuise suurel laval tehtud Witold Gombrowiczi „Laulatuse” ja Mihhail Bulgakov - Mati Undi „Meistri ja Margarita” eest.

²⁴⁰ Undile määrati preemia tema 2001. aasta lavastuste eest: lisaks „Majahoidjale” Rakvere Teatris veel Anton Tšehhovi „Kirsiaed” Vanemuises ja Egon Ranneti „Kadunud poeg” Eesti Draamateatris.

„Rakvere „Majahoidja” on intiimselt intensiivne, Unt naaseb siin Noorsooteatri väikse saali elava teatrikäsitluse juurde ja talle lähedased teemad kõlavad siin värskelt. Pinterile külgepoogitud undilikud ekstravagantsused nagu paljutsiteeritud punane tulekustuti ja Tšaikovski muusika mõjuvad humoorikalt ja kontekstisiseselt.” (Samas)

Lavastust mängiti lisaks kahele suvele Pikal tänaval ka väljasõitudel ja teatri väikeses saalis kokku kolm hooaega ning saadeti siis puhkama seda ametlikult repertuaarist välja arvamata. 2005. aastal, pärast Undi surma, võeti „Majahoidja” mängukavva tagasi²⁴¹ ning lavastuse uueks koduks sai teatri uus saal Kolakamber (endine prooviruum väikeses majas). Vahetus ka üks osatäitja: Eesti Draamateatrisse tööle läinud Ardo Ran Varrese asemel hakkas Micki mängima värskelt tupiga liitunud Erni Kask. Kaht vaatajakogemust võrrelnud Luule Epner kirjutab: „Varrese Mick tundus mulle mõnevõrra mõistatuslikum, heitlikum, tema meele muutused olid üllatavamad, kuna Kase Mick aga on kõige rabaduse juures selgem — kuid mööngem, et esimesel korral ongi kergem üllatada, sest teistkordsel vaatamisel on psühholoogilised käigud enam-vähem ette teada.” (Epner 2009: 21). Samas kiideti taastatud lavastuse kunstilist stabiilsust, mis „tuleb ühelt poolt kindlasti struktuurist, mille Unt koos näitlejatega oli loonud, ning teisalt näitlejate tundlikust koosmängust ja energiast, mis ei lase struktuuril surnud skeemiks kivistuda” (samas). „Majahoidja” on Rakvere Teatri repertuaaris tänaseni – etendusi antakse küll harva, kuid ei raatsita maha kanda lavastust, mis näitlejate loometeel oluline ning nooremale põlvkonnale ainus võimalus Undi loominguga vahetult kohtuda.

Kunstiliselt õnnestunud „Majahoidja” tõestas teatri juhtkonnale sedagi, et ka suvel tasub väljavälises tundes järele anda ning enam väljasisesele tunnustusele keskenduda. Kui Undi Pinteri-tõlgendus toodi välja publikumenuka „Kõrboja peremehe” tuules, siis järgmisel suvel otsustati suurest suvelavastusest hoopiski loobuda. Selle asemel esietendus Araste soos Anne Türnpu lavastatud „Põdernaine” (2002). Seda varahommikuse matkaga uduses soos algavat soome-ugri folklooril põhinevat lavastust mängiti suve jooksul 15 korda 1553-le vaatajale, lisaks anti kaks etendust Marimaa pealinnas Joškar-Olas. Lavastuse veidruse ja võlu võtab hästi kokku Riina Oruaas:

„See, mida tehakse „Põdernaises”, ei ole midagi päriselt enneolematut. Kõigepealt on see keskkonnateater, mida on eesti teatris ennegi tehtud. „Põdernaine” on siiski omamoodi teatrikultuuriline fenomen. Millest see tuleb, et inimene on nõus ärkama kell kaks öösel, et neljaks Tallinnast kuskile metsakolkasse teatrisse jõuda? Ometi ei ole siin ühtegi kuulsat nime, ühtegi „staari”, kelle peale massid kokku jookseksid. Väikeses vankris Simisalu poole loksudes tundus kogu üritus veel mingi järjekordse üritusena rubriigist „Aga kõik lähevad, ja kui nii kallis on, ju ta siis on hea”. Aga see ei ole efekti peal mängimine. Rakvere teatri „Põdernaine” Anne Türnpu lavastatuna on selline harva nähtav teater, kus lavastuse

²⁴¹ Unt oli vahetult enne surma alustanud Rakvere Teatris „Baali” proovidega. Kuna protsess oli alles algusjärgus, polnud mõeldav, et keegi teine lavastuse välja toob ja nii võeti peanäitejuhi soovitusel „Majahoidja” mängukavva tagasi.

kõik komponendid – ruum, heli, sõna, keha – hakkavad ühe asja nimel orgaaniliselt tööle.” (Oruaas 2002)

Järgmisel hooajal pöörduti tagasi vaatamängu juurde – Neeruti Sadulamäel etendati „Kalevipoega” –, kuid juba hooajal 2003/2004 jätkati katsetamist suviste väikevormidega: 2004. aasta suvel toodi välja kaks lavastust, Thomas Vinterbergi - Morgens Rukovi „Pidusöök” (lavastaja Hendrik Toompere jr) ning Vaino Vahingu „Suvekool” (lavastaja taas Mati Unt). Need ja ülejäänudki koostööd Toompere jr ja Undiga on pea alati ka kriitikutelt kiidusõnu pälvinud (vt lk 82), tõestades, et erinevalt lastelavastustest on suvelavastuste osas võimalik hooajamudelilist kõrvale kalduda, sest suurem väljasisene tunnustus ja kõrgem keskmine piletihind kompenseerivad väiksema publikuarvu. Kuigi „Majahoidja” on eelkirjeldatud põhjustel Rakvere Teatrile vaieldamatult oluline lavastus, nagu ka premeeritud „Pidusöök”, pole siiski tegemist täismängudega, kuivõrd erinevalt näiteks rahvusränakuks kujunenud Tammsaare-tõlgendusest „Jumalaga, Vargamäe” või fosforiidisõjaga haakunud „Koduvõõrastest” ei õnnestunud teatril nende lavastuste tunnustust väljaväliseks tuntuseks konverteerida ehk laiemale vaatajaskonnale jäid need kaugeks. Osalt on selles süüdi ka valitud mängukohtade väiksus, kuid repertuaariteatrina tegutsedes on paratamatu, et enam teenivad korruga väljavälist ja -sisest tähelepanu just mastaapsemad ettevõtmised. Siit oleks kerge järeldada, et ainuvõimalik tee publiku saalimeelitamiseks ongi lastelavastused ning komöödiad, millele viitab ka Üllar Saaremäe:

„No midagi ei ole teha, meil on niisugused kaks kindlat sadamat, nii ma neid niimetan: on lastetükk ja mingi lõbusam lugu, mis peavad olema. Me võime nuputada ühte- ja teistpidi ja mõelda ennast nii suureks, kui tahame, aga kui lastekat ei ole ja kui meil ei ole suurt saali täitvat lugu, siis me võime lihtsalt kriipsu peale tõmmata nii mõnelegi [Harold – O. K.] Pinterile.” (Saaremäe 2011)

Kui laste- ja suvelavastused on Rakvere Teatri hooaegade struktuurist (vt Lisa 9) ka ajaliselt üsna kindlalt paigas, siis komöödiate ehk saali täitvate lõbusamate lugude (vt Saaremäe 2011) esietendusi on võrdselt jagunud kõikidesse sisehooaja kuudesse peale septembri ja veebruari. Ilmselt on need kaks kuud erandid seetõttu, et üldjuhul on komöödiate trupid keskmisest suuremad ja seetõttu oleks neid vahetult pärast suve- ja jõulupuhkusi keeruline välja tuua, seda enam, et septembris on juba broneeritud samuti keskmisest suurema trupiga lastelavastuse esietendus. Samuti pole komöödiate hulk Rakvere Teatri repertuaaris pärast uue juhtkonna tööleasumist oluliselt muutunud ning nende väike osakaalu vähenemine (3%) on eelkõige tingitud suurenenud uuslavastuste koguhulgast. Pärast 1996. aastat on komöödia kindlas sadamas randumata jäetud vaid korra, hooajal 2003/2004, mis oli erandlik ka suvelavastuste osas („Pidusöök” ja „Suvekool”), lubades järeldada, et oma kaheksandal hooajal püüdsid Saaremäe - Saar teadlikult kinnistunud hooajamudelit murda. Nad võisid endale seda kõrvalekaldumist ka lubada, kuivõrd publikuarv oli 2003. aastal tänu varasemast repertuaaris olevatele menukitele rekordiline (vt Lisa 2).

Sarnaselt lastelavastustega (vt lk 170) on ka komöödiate peamisteks lavastajateks teatri palgal olevad inimesed ning külalislavastajad, kellega vaid korra ongi koostööd tehtud. Kolmel korral on komöödia lavastamise enda peale võtnud nii peanäitejuht Üllar Saaremäe kui teatri raudvara Toomas Suuman; samuti Ain Prosa, kes küll ametlikult Rakvere Teatris palgal polnud.²⁴² Kaks komöödiat tõi Rakvere Teatris lavastajana palgal olles välja Jaanika Juhanson, ühe Eili Neuhaus.²⁴³ Külalistena on korra Rakveres lavastanud Rednar Annus, Ingo Normet, Roman Baskin, Eduard Toman ja Marko Matvere.²⁴⁴ Vaid Ingomar Vihmar on toonud külalisena Rakveres välja kaks komöödiat, millest tuleb pikemalt juttu allpool.

Komöödiate loetelus on paratamatult neid tekste, mille puhul sarnaselt lastelavastustega ei oodatagi lavastajalt enam kui näidendi lavalist vormistust või siis loodetaksegi enam, kuid see ei täitu – samas on piisavalt erandeidki, mis ka kriitikutele huvi pakuvad. Kassatüki-meistri Ain Prosa (vt Pealelend 1998) koostööd Rakvere Shakespeare Company'ga suutis esile kutsuda kriitikute vahelisi teoreetilisi vaidlusi (vt Karja 1996, Maiste 1997); Toomas Suumani „Mina, naine” ja „Lesk” töid mõlemad peaosalistele aastaauhinna nominatsioonid; lavastajate poolt pakutud materjalid olid ka Akos Kertészi „Lesed” (1998, lavastaja Eili Neuhaus), Dario Fo „Talupoja piibel” (2007, lavastaja Peeter Raudsepp) ning Ilja Ilfi - Jevgeni Petrovi - Jaanika Juhansoni „12 tooli” (2008, lavastaja Jaanika Juhanson). Publikuarvu järgi saab komöödiad jagada kolme gruppi: 1) ebaõnnestunud lavastused, mida mängitaksegi alla 20 etenduse (näiteks „Palju kära ei millestki”, „Suveöö seksikomöödia”); 2) lavastused, mis on sattunud täitma hooajamudelisi komöödia kohta, kuid tegelikult seda pole ja nii oma publikut üles ei leia (näiteks „Elame veel”, „Talupoja piibel”, „12 tooli”) ning 3) publikumenükid, mis koguvad üle 10 000 külastuse (nende hulgas on ka lavalisi vormistusi nagu „Siiralt valetades” või „Lollid”, kuid enamik neist kuuluvad eelloetletud erandite hulka). Seega tagab komöö-

²⁴² Saaremäe on lavastanud William Shakespeare'i „Palju kära ei millestki” (1997), Rünno Saaremäe „Kui Kungla rahvas...” (2002) ja „Elu ja kuidas sellega toime tulla” (2009). Suumani kontos on Kati Murutari „Mina, naine” (2007), Neil Simoni „Meie, mehed” (2009) ja Juhan Smuuli - Toomas Suumani „Lesk” (2009) ning ta osales ka grupitööna kirja läinud Charles Laurence'i „Minu armas paksuke” (1998) väljatoomisel. Prosa lavastas Adam Longi - Daniel Singeri - Jess Borgesoni „Shakespeare'i kogutud teosed” (1996) ja Jaroslav Hašeki „Vahva sõdur Švejki” (1998) ja Iain Heggie „Elame veel” (2002).

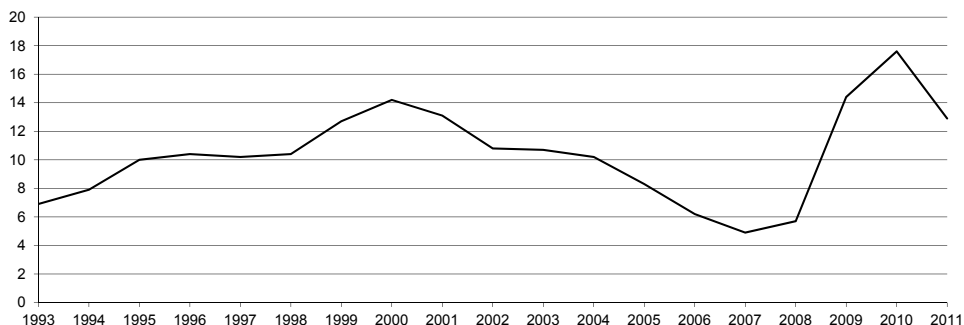
²⁴³ Juhanson lavastas Ilja Ilfi - Jevgeni Petrovi - Jaanika Juhansoni „12 tooli” (2008) ja Nora Ephroni „Kui Harry kohtas Sallyt” (2009) ning Neuhaus Akos Kertészi „Lesed” (1998). Lisaks võib mõndustega komöödiate ritta arvata ka Neuhausi lavastatud David Lee Coburni „Džinnimängu” (2003). Kuigi seda mängiti väikeses saalis ning vaid kahe näitlejaga, pakkus see Ines Aru ja Volli Käro esitatud kaardimäng vanadekodus piisavalt naerukohti ning püsis repertuaaris 41 etendust, millest 25 anti maapublikule. Kokku vaatas „Džinnimängu” 3660 inimest, mis on võrreldes suure saali komöödiatega loomulikult vähe.

²⁴⁴ Woody Alleni „Suveöö seksikomöödia” (1999, lavastaja Rednar Annus), Aleksis Kivi „Nõmmekingsepad” (2000, lavastaja Ingo Normet), Neil Simoni „Lollid” (2004, lavastaja Roman Baskin), Anthony Nielsoni „Siiralt valetades” (2005, lavastaja Eduard Toman) ning A. R. Gurney „Söögituba” (2007, lavastaja Marko Matvere).

diale publikumenu eelkõige õige materjali ja lavastaja kokkusaamine ja mitte niivõrd hooajamudelil haigutava augu täitmiseks tellimuse esitamine parasjagu aega omavale lavastajale. Just sel põhjusel tõusevad Rakvere Teatri komöödiate lavastajatest esile Ain Prosa ning Ingomar Vihmar – nagu lastelavastuste reas olid erandlikud just sellele žanrile pühendunud Kaarel Kilveti tööd (vt lk 170). Prosat lavastajana on eelnevalt juba käsitletud (vt ptk 3.5.1.1). Ingomar Vihmari esimene lavastus Rakvere Teatris oli Donald Churchilli komöödia „Sassis tunded” (2000), mis vähemalt kriitika arvates täitis oma eesmärgid: „Nali kuulub rahvale ja rahvas läheb „Sassis tundeid” vaatama, sest sõna levib. Ja siis näeb rahvas ühte tõeliselt head – ja mis veel tähtsam – naljakat komöödiat.” (Pulver 2000). Lavastus valiti ka Rakvere kõrtsi „Kurva Kodu” teatripäeva küsitlusel rahva lemmikuks (Mäe 2001) ning vaatajanumber jäi alla vaid Rakvere Shakespeare Company lavastustele – 47-t etendust vaatas 10 989 inimest, millest 57% moodustas maapublik. Lahutavate abikaasade veidrat elukorraldust kujutav lavastus vastas suurepäraselt tingimustele, mida peanäitejuht Üllar Saaremäe sõnul maapublik ootab: „Ta peab olema ühtpidi kas kaasakiskuv ja naljakas, mitte ülimalt sügav, mitte väga novaatorlik, aga ka mitte mingi tootalne papist teater, mitte väga pikk ja võiks olla rohkem rahvast.” (Saaremäe 2011). „Sassis tunnete” edu julgustas juhtkonda koostööd Vihmariga jätkama, kuigi järgnevat menu ei lootnud ilmselt keegi – 17. jaanuaril 2003. aastal esietendus Fr. Ehrenbuschi „Täismäng”, millest kujunes Rakvere Teatri uue juhtkonna üks suuremaid publikumagneteid, mille vaatajanumber jääb alla vaid „Pipi Pikksukale”. Ka „Täismängu” mängiti 200 korda ning ta lasti pensionile samal päeval „Pipi Pikksukaga”. Kaheksa aasta jooksul kogus „Täismäng” 75 861 vaatajat.

„Täismäng” põhineb Briti komöödiafilmil „The Full Monty” (1997, režissöör Peter Cattaneo), kuid filmi pealkirja eestikeelset tõlget – „Püksid maha!” – autoriõiguste tõttu kasutada ei saanud. Seetõttu on ka autorinimeks pseudonüüm, mille taha peitis end peanäitejuhi vend, kord varemgi Rakvere Teatriga koostööd teinud näitekirjanik Rünno Saaremäe. Tema eelmist Rakvere Teatris lavastatud näidendit „Kui Kungla rahvas...” (2002) käsitleti kriitikas kui püüet kasutada „Shakespeare’i kogutud teoste” meetodit omamaise loo kirjutamiseks: „Nüüd tuiskavad selsamal laval ringi koerakoonlased, metsamoorid, soosortsitütred, kratid, paharetid, maa-alused ja kes kõik veel eesti rahvapärimeses talletunud tegelased. Kui Ain Prosa lavastuses oli laval kolm Shakespeare’i näitlejat, siis nüüd on meie ees Kungla kuninga kolm poega.” (Kulli 2002). Publikule see kodukootud versioon teatri menükist siiski ei istunud: lavastust mängiti vaid 15 korda 1954-le inimesele. Aga et rahvatarkus ütleb: mis valesti, see uuesti, läks Rünno Saaremäegi aasta hiljem teisele katsele, tuues „The Full Monty” tegevuse Sheffieldist Eesti väikelinna ning jättes loo suures osas muutmata. Lugu ise räägib viiest töötuks jäänud mehest, kes oma perekondade ülalpidamiseks otsustavad kohalikus klubis striptiisiga esineda (kuigi tantsida neist keegi ei oska). Lavastuse lõputseen, striptiisnumber, kus lubaduse kohaselt midagi varjatuks ei jää, tekitas elevust juba enne esietendust. Saaremäe sõnadega: „Eks neid porgandeid on ennegi laval ludinud, kuid et viis meest

ühisel jõul ja ühise eesmärgi nimel striiptiisi teevad, on eesti lavalaudadel esmakordne.” (Jakobson 2002). Publiku tähelepanu oli sellega püütud, kuid see polnud sugugi peamine põhjus, miks „Täismängust” täismäng kujunes. Lavastuse keskseks teemaks on töötus, mis esietenduse aastal oli Eestis vanuserühmas 16-aastased kuni pensioniiga 10,7% (vt järgnev Joonis 14).



Joonis 14. Töötuse määr (%) vanuserühmas 16-aastased kuni pensioniiga (mehed ja naised) (Eesti Statistika c).

Tegelikult võinuks teater seda teemat käsitleda juba märksa varem, sest töötuse määr oli Eestis kasvama hakanud juba 1993. aastal, kulmineerudes 2000. aastal (14,2%), ning seejärel vaikselt langenud (vt Joonis 14). Sellegipoolest oli „Täismängu” esietenduseks töötuse määr olnud üle 10% juba kaheksa aastat ja nii oli tegemist probleemiga, mis mingil moel puudutas pea iga Eesti perekonda. Eriti just Ida-Virumaal, mille külje all ka Rakvere Teater asub, ning maapiirkondi, kust tuli teatri põhipublik. Lavastuse ajakajalisus ei jäänud märkamata ka arvustajail, kuigi protesti tekitas teema käsitlemiseks valitud žanr: „Eesti „Full Mo[...]nty” ei tekitanud, vähemasti minus, mingit tunnet, et lootus säilib, ei äratanud kaastunnet tööliste vastu.” (Kivastik 2003: 32); „Vaata-mata aktuaalse teema (töötud ja töötus) turjale üles ehitatud tegevustikule, ei taju vaataja sotsiaalse paine olemasolu, rääkimata mingist kaastundest nende õnnetute persoonide vastu.” (Mälgand 2003a). Kui eelsteeritud kriitikud nägid „Täismängu” kui ohtlikku tendentsi eesti teatris, mis osalt tingitud Kultuuri-ministeeriumi vaid nädal enne lavastuse esietendust avalikkuseni jõudnud otsusest teatrite riiklikke toetusi eelmise, 2002. aastaga võrreldes mitte tõsta (vt Pulver 2003, vt Lisa 2), siis küünilisemad kirjutajad nägid lavastuse taga „kriisiprogrammi rakendumist” (Avestik 2003a):

„Täispunktid Rakvere teatritele ajastatuse eest! Nädalavahetuse uudistes noomis kultuuriministeerium raha nõudvaid teatreid ebarentaabluse, vähese püksirihma pingutamise pärast, tulgu või koondamislaine. Esietendus Rakveres mõjus seepeale kui eneseirooniline vastus: komöödia striiptiisiga teatrilaval! Koondamis-

hirmus meesnäitlejad on kõigeks valmis (loe: laval ka püksid maha ajama).” (Kapstas 2003a)

Hilisemates, „Täismängu” juubelietenduste aegu ilmunud arvustustes nähakse lavastuses siiski enam kui vaid osavat rahamasinat:

„Elulise komöödia sõnum on nii oluline. Südamlik huumor, millega näitlejad oma tegelasi avavad, on määravam sellest, kui aktuaalsena püsib töötuse teema või kui palju võiks maksta striptiisisõu pilet aastal 2007. Tegelasi, kes omadega puntras, ei idealiseerita, kuid hoitakse. Räägi oma ligimesega, ütleb lavastus. Eneseusalduse vundament on usaldus lähedaste vahel. Sõbrakätt pakutakse tsemoonitsemata ka võõrale kaaslinlasele.” (Purje 2007b)

Žanrikahtlustest ja kriisihirmust mööda lugedes on selge, et peamiseks etteheiteks lavastusele on „suht banaalne näitemäng, kus sellise komplitseeritud tegevusega [striptiisi õppimine – O. K.] kaasnevad „allapoole-vööd-naljad” (Avestik 2003a). Samas mõondakse, et „[I]lavastaja valitud (?) selge ja samas etteaimatav skeem osutub laval küllaltki elujõuliseks” (Mälgand 2003a), kuigi on „rõhutatult kodumaine, nürilt realistlik, taotluslikult klišeelik” (Avestik 2003a), ning et „Ingomar Vihmari lavastuse üheks tähelepandavaks omaduseks on tegevustiku gradatsiooni peaaegu märkamatu, aga kindel pürgimine lõputeritatuses suunas” (Mälgand 2003a). Omaette tegelaseks tõuseb saalis striptiisi ajal kiljuv naispublik, keda mainivad pea kõik lavastusest kirjutanud meeskriitikud, ning kellest saab arvustustes kommertsialiseeruva eesti teatri sümbol. Seega oli „Täismäng” mitmel põhjusel ühiskondlike suundumustega haakumise näidislavastus, mis tagas talle nii mahuka tagasiside kriitikuilt kui pöörase publikumenu: ainuüksi esimesel kahel aastal anti 97 etendust kokku 41 838-le vaatajale ning veel järgneval kolmelgi aastal meelitas lavastus teatrisaalidesse üle 6000 vaataja aastas. Aja möödudes muutus ka kriitikute suhtumine „Täismängu” leebemaks, lavastuse eesmärke aktsepteerivamaks ning tema eesti teatris harvakohtavat ajakajalisust tunnistavaks, mistõttu võibki seda Ingomar Vihmari teist koostööd Rakvere Teatriga täismänguks pidada.

Rakvere Teatri juhtkonnal, kes veel aasta alul oli ähvardanud repertuaari teadliku kommertsialiseerumisega (vt Viira 2003), võimaldas aga „Täismäng”, mille külastused moodustasid 30% rekordilise 2003. aasta Rakvere Teatri publikuarvust²⁴⁵, järgmisel hooajal kalduda osaliselt kõrvale seni edukalt töötanud hooajamudelist: hooajal 2003/2004 ühtki komöödiat välja ei toodud ning mastaapse suvise vabaõhulavastuse asemel etendati kammerlikumaid lavastusi Rägavere mõisas ja Sagritsa talumuuseumis. Samuti tulid hooaja kümnest uuslavastusest vaid kolm – kaks laste- ja üks noortelavastus – välja suures saalis, ülejäänud väikeses saalis või leitud kohtades. Sellise valiku taga oli kindlasti ka Indrek Saare nõrdimus, et teatrite riikliku rahastamise aluseks olev publiku tellimus polnud sugugi kooskõlas teatrite tegelike tulemustega (vt Pulver 2003, vt Joonis 6) ning arusaamine, et külastuste arvu tõstmine ei tä-

²⁴⁵ Lisaks tõi suvelavastus, Andrus Kivirähki „Kalevipoeg” 14% 2003. aasta külastustest.

henda teatrile automaatselt riikliku toetuse kasvu. Rakvere Teatri 2004. aasta publikuarv oligi 23% väiksem kui eelmisel aastal, samas kui riigitoetus kasvas 30% (vt Lisa 2). Samas on selge, et kui Rakvere Teatri repertuaaris poleks eelmisel hooajal esietendunud „Täismängu”, mille külastused moodustasid hooaja 2003/2004 publikuarvust 27%, ning kui juhtkond oleks loobunud lastelavastuste, mida vaatas 38% hooaja publikust, väljatoomisest (vt järgnev Tabel 3), siis poleks eelviidatud kõrvalekalded hooajamudelidest võimalikud olnud.

Tabel 3. Rakvere Teatri hooajal 2003/2004 mängitud lavastused, nende žanr (D – draama, K – komöödia, L – laste, N – noorte) ja alusmaterjali päritolu (V – välis-dramaturgia, E – Eesti algupärane), hooajal antud etenduste ja neid vaadanud inimeste arv ning lavastuse külastuste osakaal hooaja publikuarvust protsentides (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid, vt Lisa 2).

Lavastus	Žanr	Et.	Kül.	%
Eelmiste hooegade lavastused:				
Pipi Pikksukk	L/V	9	4654	7
Kvartett neljale näitlejale	D/V	1	36	
Jaanituli	D/E	1	101	
Vahtramäe Emil	L/V	11	3668	5
Arabella ja Taaniel	N/E	2	670	1
Täismäng	K/E	47	19531	27
Heategijad	D/V	14	1634	2
Kuldne mees	D/V	7	871	1
Džinnimäng	D/V	24	2080	3
Hooaja 2003/2004 uuslavastused:				
Kolmpörsakest ja hea hunt	L/E	32	8261	12
Kivid taskus	D/V	14	706	1
Ellumõistetud	N/E	31	10952	15
Smaragdlinna võlur	L/V	37	9815	14
Reedel ja alati	D/E	26	2922	4
Talv laua all	D/V	15	1234	2
Kaunis vaade	D/V	11	552	1
Tavalised inimesed kaks ehk Inimene Meier	D/V	11	943	1
Pidusöök	D/V	23	1394	2
Suvekool	D/E	12	1528	2
Kokku		328	71552	

See, et repertuaaris oli juba publikumenukas komöödia „Täismäng” ning endise regulaarsusega jätkati lastelavastuste väljatoomist²⁴⁶, võimaldas ka lavastajail, kes pidanud varem sageli tagama randumise „kahes kindlas sadamas” (vt

²⁴⁶ Varasemast olid mängukavas kaks Lindgreni lugu, „Pipi Pikksukk” (1998) ja „Vahtramäe Emil” (2002), neile lisandusid Mati Undi „Kolm pörsakest ja hea hunt” ning jõulumaa-lavastus, Lyman Frank Baum - Aleksander Volkovi „Smaragdlinna võlur”.

Saaremäe 2011), tuua välja teistsuguseid materjale. Nii lavastas Ingomar Vihmar Franz Xaver Kroetzi „Tavalised inimesed kaks ehk Inimene Meier” (2004) ning peanäitejuht Üllar Saaremäe Marie Jonesi „Kivid taskus” (2003) ja Roland Topori „Talv laua all” (2004). Saaremäest lavastajana tuleb juttu edaspidi. „Tavalised inimesed kaks ehk Inimene Meier” oli mõtteline järg Vihmari varasemale lavastusele, Ilkka Pitkäneni „Tavalised inimesed” (1999, Von Krahli Teater), ning jätkas pealkirjadeski nimetatud lavastaja põhiteemat:

„Ingomar Vihmar ei tegele „tavaliste” inimestega nii järjekindlalt mitte haletsusest. Või iseäranis teravast ühiskonnatundlikust loojahuvist. Väikesi inimesi on lihtsam sotsiaalsetest sibulakoortest paljaks koorida. Jamast ja sitast välja puhastada. Lihtsa kordumatu imena näha ja näidata. Ta ei usu, et tavalisi inimesi tegelikult olemas on. Või siis ebatavalisi. On inimesed, kes elavad, toimetavad, tunnevad ja tunnetavad jõudumööda. Ja kui neid sellisena vaadata, saab kunstilise elamuse, valusa või naljaka õppetunni, ehmatava kõrvalpilgu enesele.” (Kruus 2004: 39)

Lavastus püsis repertuaaris 27 etendust, kuid kriitikuile erilist huvi ei pakkunud. Ind Rakvere Teatrist kirjutada oli vaikselt vähenenud mitu eelmist aastat. Juba kolmanda hooaja keskel tunnistati, et „kaks aastat tagasi lavakunstkateedrist Rakverre suundunud noorte ammendamatu energia näib nüüd pisut luitunud” ja arvati, et „oleks ilmselt taas aeg korraldada üks samavõrra võimsalt lainetav superatakk teatripildi südamikku, nagu sündis kaks aastat tagasi „Shakespeare”i kogutud teostega”” (Visnap jt 1998) ning 2003. aasta teatripäeva eel nenditi: „Naksaka ja tähelepanu tõmbava provintsiteatri imago on pisut taandumas, samas toidavad ligi seitse aastat tagasi Rakverre maandunud teatrikooli lõpetanute teod teatrit veel tänini, jõulise kammertooni lisab endiselt peanäitejuht Üllar Saaremäe.” (Arter 2003). Mis siis muutunud oli? Publikuarv aina kasvas, kuigi kergema materjali osakaal uuslavastustest silmatorkavalt suur polnud (keskmiselt 1–2 komöödiat hooaja 8–10 esietendusest) ning suvelavastustegi osas eelistati aina enam kammerlikemaid ettevõtmisi. Samuti märgiti avalikkuseski positiivsena ära, et Rakvere tundub „juba hea mitu aastat olema ainus suurtele inimestele suunatud riigiteater, kes suhtub tõsiselt ka lapsvaatajatesse ning ei ürita neile müüa haltuura korras valmis vuhistatud kaupa” (samas). Tõsi, Peeter Raudsepp ja Ain Prosa lahkusid Rakvere Teatrist uue aastatuhande alul, mistõttu teatril puudus taas koosseisuline lavastaja, sundides juhtkonda kasutama varasemast enam külalislavastajaid, kuid seegi nimekiri on üsna esinduslik: hooaegadel 1999/2000 kuni 2003/2004 lavastasid Rakveres lisaks eelloetletud komöödiate, laste- ja suvelavastuste väljatoojatele ning varem käsitletud Ingomar Vihmarile ja Mati Undile²⁴⁷ veel Katri Aaslav-Tepandi [Kaasik-Aaslav], Andres Lepik, Jaanus Rohumaa, Kalju Komissarov, Tiit Palu, Peeter Simm, Hege Tvedt, Peeter Volkonski ja Andres Noormets.

Külaliste tehtud lavastustest ebaõnnestus vaid Tiit Palu lavastatud Luigi Lunari „Kaunitar ja koletis” (2001), mida mängiti neljal korral; kriitiku arvates

²⁴⁷ Unt tõi kahe suvelavastuse kõrval välja ka Sławomir Mrożeki „Kauni vaate” (2004).

seetõttu, et lavastuse „nii vormi- kui sisulised otsingud jäävad katkevaiks, tervik leidlike nüansside kiuste hajusaks. Nagu poleks otsusele jõutud, kas teha põhipanus *commedia dell'arte* laadile või inglasklikule vaoshoitusele” (Purje 2001a: 17). Oma publikut ei leidnud üles Kalju Komissarovi lavastatud Olja Muhhina „Tanja, Tanja” (2000), Katri Kaasik-Aaslavi Anton Tšehhovi „Kajaka” (2001) tõlgendus ega Andres Noormetsa käe alla lavale tulnud Éric-Emmanuel Schmitti „Kuldne mees” (2003). Samas arvas kriitika „Tanja, Tanjat” analüüsi-des, „et nii Rakvere Trupp kui ka lavastaja Kalju Komissarov on koostööst kumbki kirja saanud oma viimase aja parima tulemuse.” (Kapstas 2000), teatrit kiideti ka õnnestunud pöördumise eest vene kaasaegse dramaturgia poole, „sest tõeliselt lummas lavaatmosfääris ... ja metafoorse teatri nõudmistele vastava trupi ... aktiivse tegevuse abil õnnestub suurde plaani mängida nii abstraktsed ja hoomamatud mõisted nagu armastus, armukadedus ja lootusetus” (Karja 2001: 27). Reet Neimar kirjeldas Komissarovi lavastust kui hullumeelse tempoga groteskset fellinilikku sürrealismi (Neimar jt 2001: 21). Vaatajaid jagus 19-le etendusele 2050, maapiirkonda sõandati lavastusega välja sõita vaid kahel korral (vt lk 160). „Kuldse mehe” kohta arvas tol ajal oma teatrikriitiku karjääri alustav siinkirjutaja:

„Esimese vaatuse „vint peale keeratud mängustiil” asendub teises vaatuses heas mõttes psühholoogiliste mänguvõtetega (vahe pole muidugi järsk, pigem on selline hinnang antud üldisel tasandil, eristust teravdades). Teisiti öeldes: kui esimeses vaatuses esitletakse meile tegelasi kui näitlejaid, kes mingeid tegelasi kehastavad (üsna laia pintsli tõmbega neid karikeerivad), tuues nii pähe mõtte brechtlikust teatrist, siis teises vaatuses kandub „see on ikkagi teater” tagaplaanile (kadumata siiski lõpuni, mis oleks ka võimatu, kuivõrd vihjed „Hamletile” kui mingis mõttes sõnateatri kui sellise võrdkujule on tekstis nii tugevalt sees). Kolmandat moodi öeldes: esimesed stseenid on vallatud müüdi metamorfoosid ja mängud kultusega, mis lõpupoole asenduvad loo lõpuni jutustamise vajaduse ja suhtevõrgustiku väljajoonistamisega. Ehk ka selle pärast tabasin end teise vaatuse keskel mõttelt, et ei tea, kuidas nad ikka jõuavad – nii palju segmente loos („Hamleti” omast siis) on ju veel jutustamata. Eks see näidendi (ehk siis Schmitti poolt kirjapandu) lõpp veidi narratiivist „ülenuumatud” ja stseene liiga üheselt ette aimata lubav oli kah.” (Karulin 2003)

Sarnaselt Komissarovi hullu tempoga sürrealismiga (vt Neimar 2001) ei suutnud ka müütidega mängi(tse)v „Kuldne mees” väljavälist tuntuust teenida: 13 etendust kogus 1358 külastust ning maapublikule mängiti vaid neli etendust, mida keskmiselt vaatas 165 inimest – suure saali lavastuse kohta on seda muidugi vähe. Katri Aaslav-Tepandi „Kajakas” kui „paljuski teatrikunstisise kaemus, kus elulised suhted ja probleemid on asendunud kunstitargutustega” (Laasik 2001) maapubliku ette ei jõudnudki, seega püsis lavastus mängukavas vaid 12 etendust, kogudes 1473 külastust. Maapublikule ei antud eriti võimalust näha teistki selle perioodi Aaslav-Tepandi lavastust Rakveres, Carson McCullersi „Kurva kohviku ballaadi” (1998), mille 16-st etendusest (külastusi 2246) vaid kaks anti maal. Kindlasti polnud selle põhjuseks valitud materjal:

McCullersi romaanil põhinev lavastus räägib väikelinna kohvikupidajast, kes võtab ulu alla küüraka mehe, andes nii ainst mitmelegi kuulujutule. Seega äratundmist oli vaatajail piisavalt: „Annaks taevas, et meie siin vaikes provintsilinnas ei peaks kunagi kellelegi oma kurva kohviku ballaadi jutustama. Teiste poolt räägituna on see aga märk meid varitsevast ohust,” (Pulver 1999) õhkas kriitik kohalikus ajalehes. Ka Aaslav-Tepandi „misanstseenitäpne lavastus” (Kapstas 1999) sai kriitikuil kiita.²⁴⁸ Tõdeti küll, et „üldiselt on kõrvaltegelaskonna suhtes raske võtta mingit seisukohta, sest segiläbi on kasutusel vähemalt kolm mänguvõtit” (Karja 1999), kuid peaosaliste rollitaitmistele jätkus kriitikuil vaid kiidusõnu:

„Toomas Suuman teeb oma „Quasimodo” puhtalt teatraalses, isegi konferansjeelikus võtmes... ja siin on see ere laik omal kohal, lisades kogu nähtavasse naturalismi vajalikku tinglikkust. Eduard Salmistu tema antipoodina kasutab näitlejaorganika palju seespoolsemaid vahendeid, ja taas õnnestub „oma teema, oma maailma” sissetoomine. Suurim õnnestumine ilma mingi kahtluseta on aga Marika Vaariku põlemisohklikust ainst vormitud kohvikuperenaine. Vaid paari hooaja eest end meistrite liigasse mänginud, pikka aega koomilise soone poolt tuntud näitlejanna liigub nüüdsest jõuliselt hoopis dramaatilises laadis.” (Samas)

Kohvikupidajanna, kelle „[k]õnekad pilgud, loetav siseelu ja madal hääl ning ootamatud reaktsioonid teevad lõunaosariigi karmi naise etenduse tugitalaks” (Nielsen 1999) rolli eest pälvis Marika Vaarik ka naisnäitleja aastaauhinna ning tuleb nõustuda kohaliku kriitikuga: „Ja üks ole just Rakvere teater aidanud suuresti kaasa Vaariku näitlejatalendi avanemisele, pakkudes talle hulgaliselt rolle, mis selleks võimaluse annavad. „Kurva kohviku ballaadis” mängis Vaarik end väga suureks, vist suuremaks kui kunagi varem.” (Pulver 1999). Seega olid lavastuse väikese väljasõitude arvu taga tehnilised põhjused, eelkõige lavakujunduse massiivne karkass ning publikupaigutus: „Publik on osa lavaruumist. Me istume nagu kõik selles kurvas kohvikus ja oleme osa ballaadist. Publikusse lendab sülg, vett, saepuru, maisi ja teab mida veel.” (samas), mida teistesse saalides kadudeta üle kanda ei õnnestunud: „Kindlasti tuleb ära märkida Krista Tooli lavakujundus, mis küll mängis rohkem ja põnevamalt kaasa Rakvere teatri väikeses saalis kui Eesti Draamateatri suurel laval.” (Kulli 1999: B11).

Seega on nii „Kurva kohviku ballaad” kui teisedki eelkäsitletud külalislavastajate tööd näited paratamatusest: kui lavastusega väljasõite teha ei saa, on ka selle eluiga lühem ning publikuarv väiksem, mistõttu ei suuda vaid Rakveres etendatavad lavastused ka pea kunagi täismängudeks tõusta, kui neil ei õnnestu sarnaselt „Koduvõõrastega” meelitada teiste piirkondade inimesi võtma ette sõitu Rakverre. Kunstilisest vaatenurgast on see mõru järeldus, sest nii „Tanja,

²⁴⁸ Ainsaks erandiks oli Margit Adorfi arvustus, kus arvati, et „Marika Vaariku rolliesitus oli adekvaatne ja nauditav” ning et Toomas Suuman esitas oma osa verbaalselt hästi, „kuid plastika jättis enam kui soovida” ning järeldati: „Tugevast tunnetedraamast on saanud hale klounaad. Miks ma olen herilasena tige? Sest mind kui vaatajat on alahinnatud. Ja mitte vähe.” (Adorf 1999).

Tanja” kui „Kurva kohviku ballaad” olid kriitikute arvates perioodi suurimad õnnestumised. Eelnevaile võib lisada veel 14 korda mängitud Peeter Volkonski „Kivid taskus” (2003), mille „kammerlikkus, tegevuse haarde piiratus on tingitud näidendi keskendumisest ühele kindlale tegevusjoonisele, kus edu toob peamiselt näitlejate tõsine keskendumine rollist tulenevale omanäolisusele” (Mälgand 2003) ning Andres Lepiku lavastatud Boguslaw Shaefferi „Kvarteti neljale näitlejale” (1999), mida pärast esietendust Eesti Draamateatri väikeses saalis mängiti peamiselt Rakvere Teatri suure saali laval. See „mosaiikne, assotsiatiivsele loogikale tuginev poeetiline teater” (Vellerand 1999) oli „katse panna proovile nelja meesnäitleja improviseerimisjulgus ja -oskus, tuues näitlejad justkui koolitöö juurde tagasi” (Visnap 1999). Lavastus püsis mängukavas viis aastat, kuid seda mängiti harva (kokku 29 korda) ning peamiselt kodus ja teatrilinnades; viis etendust anti välisfestivalidel.

Üks lavastus, mis erinevalt teistest kodusaali vangistatud teostest suutis publiku Rakverre sõitma meelitada, oli Rakvere Teatri ajaloo teine muusikal, norra lavastaja Hege Tvedti poolt lavale toodud Aino Perviku - Peeter Raudsepa - Toomas Suumani – Ardo Ran Varrese noortemuusikal „Arabella ja Taaniel” (2002), mida keerulise lavakujunduse tõttu mängiti väljaspool Rakveret vaid kahel korral Draama festivalil²⁴⁹, kuid mille 22-t koduleendust vaatas 6787 inimest – sellest enam suutsid vaatajaid Rakverre meelitada vaid lastelavastused. „Arabella ja Taanieli” menu ennustas ette ka kriitik: „Nii neetult vastakaid tundeid, nii häiritud vaimustust pole ma teatris ammu kogenud kui „Arabella ja Taanieli” esietendusel. Kindlasti saab sel lavastusel (mis on loodud pigem suurtele kui väikestele inimestele) olema kirglik, uljas, noor ja andunud fännklubi.” (Purje 2002a). Kuigi kiidusõnu jagus nii dunaamilisele koreograafia, kujundusele kui osatäitjatele, jäi Perviku lugu arvustaja meelest jutustamata: „[M]u viga teatrisaalis oligi see, et otsisin säravate revüünumbrite reast sõnumit.” (samas). Kõige enam toodi esile aga Ardo Ran Varrese lavastusele loodud muusikat, mis kirjutatud „noortepärase võtmes, viidetega jazzile ja popmuusikale” (Tally 2004: 39) ning mis hiljem ka plaadina välja anti.

Kahe ülejäänud perioodi külalislavastaja töö puhul väljasõite takistavaid põhjuseid – ei kunstilisi ega tehnilisi – ei olnud. Enim sai ringi sõita Peeter Simmi - Toomas Raudami „Kino-Mati – tema elutee ja juhtumised, mis seal ette tulid” (2001, lavastaja Peeter Simm). „See kurbnaljakas ülemlaul rändkinole haakub veneaja nostalgiaga,” (Kapstas 2001) nentis kriitik, analüüside lavastuse maavillaseid tegelasi ja groteskset mängulaadi (samas). Lavastuse 27-st etendusest 16 anti maal ning vaid korra mängiti teatrilinnade sihtrühmale; külastusi kokku siiski vaid 2702. Märksa edukam oli Jaanus Rohumaa lavastatud Martin McDonaghi „Connemara. Üksildane lää” (1999), mille 50 etendust meelitasid teatrisse 7639 vaatajat ning mis veenis ka kriitikuid. Sarnaselt „Hinnaga” (1998)

²⁴⁹ Kuigi lavastus kuulutati ka festivali korraldatud SMS-hääletuse võitjaks, arvasid nii mõnedki kriitikud, et Rakvere Teater pidanuks „Arabella ja Taanieli” asemel saatma festivalile Rünno Saaremäe „Jaanitule” (2001): „Minimalistlikus norralikus stiilis lahendatud lastemuusikal ei sobitunud kuidagi praegusesse konteksti ja tekitas mulje, nagu oleks Rakvere teater esindamata jäänud.” (Visnap 2003).

käivitab siingi loo kahe venna (mängisid Hannes Prikk ning duublis Erik Ruus ja Velvo Väli) maailmavaadete põrkumine, mille katalüsaatoriks „Connemaras” saab Üllar Saaremäe kehastatud viinaveaga isa Welsh, ning sarnaselt „Hinnaga” tuuakse nüüdki eelkõige esile rollisooritusi. Kiita saab nii Saaremäe, kelle „tegelaskuju pole elukauge vaimuliku kehastus, nagu seda väga paljudes lugudes kuni seebiseriaalideni välja sageli kohata võib” (Teder 2000) kui äsja Viljandi Kultuurikolledžist Rakverre tööle tulnud Maria Taimre ja Hannes Prikk, kes „ilma mingi hinnaalanduseta võrdväärset partnerid Saaremäele ja Erik Ruusile” (Kasterpalu 1999) ning arvatakse, et „Velvo Väli tegi ilmselt oma seni parima etteaste Rakvere laval” (Pulver 1999b). Kokkuvõttes hinnatakse just lavastuse elulisust, „sest näitlemist jääb laval üha vähemaks ning teater hakkab üha rohkem sarnanema Eluga” (samamoodi), mis pakkus „üle hulga aja sellist teatrit, kus näitlemine tõesti mitte ei meenutanudki vaevaga päheõpitud ebaloomulike lausete ebaloomuliku häälega ülesütlemist, nagu liigagi sageli juhtub.” (Kasterpalu 1999).

On siiski paratamatu, et mõtlikud ja pigem sissepoole suunatud atmosfääriga lavastused nagu „Connemara” ja „Kurva kohviku ballaad” või kunstniku sisekaemusi vaatlevad „Kajakas” ja „Kuldne mees” ei haakunud enam Rakvere Teatri uue juhtkonna esimesel kolmel hooajal välja kujunenud naksaka ja tähelepanu tõmbava provintsiteatri imagoga (vt Arter 2003). Kindlasti polnud need ka lavastused, mida agressiivselt turustada, nagu seda oli doonorvere kogumine „Dracula. Öö valitseja” publikult või „Shakespeare’i kogutud teostest” pärit „Othello räpi” osalemine edetabelisaates või „Kanarbiku” plakatil kujutatud alasti naise alakeha, millega avalikkus Rakvere Teatri puhul juba harjunud oli. Juhtkonnale oli hooaegadel 1999/2000 kuni 2003/2004 märksa olulisem pakkuda oma näitlejatele väljakutseid ja võimaldada trupile koostööd erinevate lavastajatega, seda enam, et Rakverre oli tööle tulnud mitu noort näitlejat Viljandist²⁵⁰. Seegi oli peanäitejuhi teadlik valik:

„Mingil hetkel mulle lihtsalt tundus, et seal on päris palju põnevaid noori inimesi, kes lõpetavad selle kooli, ja kui Ugala neid ei võta, siis sinna nad jäävad. Ja minu meelest oli see selles mõttes ebaõiglane, et ega linn ei ole see, mis annab hariduse, vaid siiski õpetajad. Ja [Kalju] Komissarovit tundes ja usaldades ma tegelikult tõesti mingil hetkel teadlikult välistasin lavaka, seda enam, et suheldes tollaegse, mis ta siis oli, kursajuhil [Priit – täiendused O. K.] Pedajasega, kes andis pidevalt mõista, et nad on kõik juba jagatud või mistahes.” (Saaremäe 2011)

Seega oli teatri nägu muutumas: 1996. aastal Rakverre tööle tulnud seitsmest noorest olid lisaks Peeter Raudsepale ja Ain Prosale lahkunud Ardo Ran Varres

²⁵⁰ Viljandi Kultuurikolledži II lennust (lõpetasid 1999) tulid Rakvere Teatrisse tööle Hannes Prikk, Maria Taimre ja Kersti Tombak; III lennust (lõpetasid 2001) Anneli Rahkema ja Margus Grosnõi ning hiljem ka Erni Kask ja samal kursusel õppinud, kuid kooli pooleli jätanud, Peeter Rästas. Hilisematest lendudest on Rakvere Teatrisse tulnud Heigo Teder, Silja Miks, Maarika Mesipuu ja Natali Lohk; lisaks on eri lavastustes kaasa teinud teisigi Viljandi lõpetajaid.

ja Karin Tammaru. Samuti oli kriitikuil kahe silma vahele jäänud üks oluline muutus teatri repertuaaripoliitikas, mille tõi endaga kaasa 2001. aastal Peeter Raudsepalt Rakvere Teatri kirjandusala juhataja ameti üle võtnud Urmas Lennuk – eesti algupärandite naasmise repertuaarinimistusse.

3.5.2.1 Urmas Lennuk – kirjandusala juhataja, lavastaja, näitekirjanik

„Kummastav, et mängukavas pole ainsatki eesti asja,” (Visnap jt 1998) tuli kriitikuil Rakvere Teatri uue juhtkonna kolmandat hooaega analüüsidest nentida. Päris ilma eesti materjalita polnud siiski läbi aetud, kuigi üks algupärane jõulumaa-lavastus („Päkapikula”) ja kaks Toomas Suumani lavastust („Liivad” ja „Kanarbik”), mis esimesel kolmel hooajal Rakveres lavale jõudsid, olid tõelisteks eranditeks. Nagu ka „Kõrboja peremees”, mis oli üks Rakvere Teatri järgmise kahe hooaja eesti algupärandil põhinevast kahest lavastusest Lennuki enda tehtud jõulumaa-lavastuse, Richard Graubergi „Vage une” kõrval. Seega moodustasid eesti päritolu tekstid vaid 9% hooaegade 1996/1997 kuni 2000/2001 uuslavastustest. Seda oli teatri jaoks, mille repertuaarist Raivo Trassi ajal moodustas eesti dramaturgia poole (vt lk 95, vt Lisa 3), ääretult vähe. Olukord muutus, kui teatri kirjandusala juhatajaks sai aasta varem lavakunstkooli lavastajana lõpetanud Urmas Lennuk. Järgmise kuue hooaja (2001/2002–2006/2007) esietendustest põhinesid eesti algupärandil 53%.

Rakverest 30 kilomeetri kaugusel Tamsalus üles kasvanud Urmas Lennuk oli enne lavakunstkooli astumist õppinud Tallinna Pedagoogilises Instituudis eesti keelt ja kirjandust, töötanud õpetajana Saue keskkoolis ja Tamsalu Kultuurimaja kunstilise juhina. Lennuki lavakooli diplomilavastus, Lõuna-Ameerika seriaalide paroodiaks keeratud Lydia Koidula „Säärane mulk ehk Sada vakka tangusoola” (1999, Vanalinnastudio) sai kriitikuil parasjagu sarjata (vt Vellerand 2001), paremini ei läinud ka tema teisel lavastusel, vabakutselisena Rakvere Teatris tehtud Tennessee Williamsi „Iguaani ööl” (2000). Kuigi arvati, „et Urmas Lennuk on teel selle haruldase lavastajatüübi poole, kes ei kohku tagasi režiilise „mustatöö” ees, kes viitsib ikka ja jälle sorida tegelassuhete keerdsõlmedes, täpsustada vahekordi, loodida paika psühholoogilisi detaile”, hinnati tulemus „õpilaslikuks” ning nenditi: „Tõesti ei tule meelde, millal viimati sai mõnes teatris näha midagi sotsiaalses kontekstis nii totaalselt kõnevõimetut, midagi nii aja- ja kohavälist” (Karja 2000). Oma publiku leidis lavastus siiski üles: 19 etendust kogus 3166 inimest. Erinevalt ülejäänud kriitikutele nägi Lilian Vellerand Lennuki kahes esimeses lavastuses kujunevat lavastaja omateemat: „Juba „Mulgi” puhul võis avastada tahet öelda midagi, mis lavastajat elus häirib. „Iguaani öö” kinnitas, et Urmas Lennukil on selgesti eristuv pealis-pealisülesanne.” (Vellerand 2001: 24). Lavakooli lõpetamise eel antud intervjuus võttis Lennuki ise selle omateema kokku järgmiselt: „Mind huvitab inimene, jõuetuse, üksinduse ja ükskõiksuse teema.” (Klaats 2000) Mõned aastad hiljem tunnistas ta enda seni parimaks tööks oma kolmanda lavastuse, Rakvere Teatri jõulumaa-ks tehtud Richard Graubergi „Valge une” (2000) (vt Kolk 2004). Oma esimesel hooajal Rakvere Teatris lavastas Lennuk

veel kahel korral: Maria Lobe „Vanaema õunapuu otsas” (2001) lastele ning Truman Capote’i „Hommikueine Tiffany juures” (2002). Neist esimene püsis lastelavastusele kohaselt repertuaaris ligi nelikümmend korda ja kogus 12 059 külastust, kuulsa filmi lavaversiooni etendati aga vaid seitsmel korral ning publikuarv jäi alla tuhande. Seejärel tegi Lennuk lavastamisesse pikema pausi – järgmist lavastust tuli oodata kuus aastat, mil Rakvere Teatris jõudis lavale Lennuki omakirjutatud „Päeva lõpus” (2008), kus sarnaselt tema varasema näidendiga „Rongid siin enam ei...” on keskseteks tegelaseks kaks venda, kellest üks on jäänud metsade keskele isatallu ja teine läinud linna õnne otsima. „Kaks kuud lavastustsükli on aga minu närvikavaga inimese jaoks natuke liiga raske töö. Labiilse närvisüsteemiga inimesele peaks lavastajatöö olema üldse vastunäidustatud.” (Kolk 2004: 125) arvas oma esimese perioodi lavastustele tagasi vaadates Lennuk ise.

Märksa jõulisemalt avanes Lennuki omateema aga tema näidendites: 2001. aasta Eesti Näitemänguagentuuri (nüüdne Eesti Teatri Agentuur) näidendivõistluse üks võidutöödest oli Lennuki „Rongid siin enam ei...” ning 2003. aasta võistlusel tema „Boob teab”²⁵¹, lisaks märgiti võistlustel ära Lennuki näidendid „Liivakellade parandaja” (2001) ja „Kadunud kindapoodi” (2003). „Kaks aastat ja mitte mingit edasiminekut, täpselt samad kohad,” (Kolk 2004: 123) oli Lennuki eneseirooniline hinnang oma edule. „Rongid siin enam ei...” jõudis lavale 2002. aastal Ugalas (lavastaja Andres Noormets). Pille-Riin Purje nentis: „Tunnistan, et avastuslikku lugemiselamust Urmas Lennuki näidend ei pakkunud: tekst näis lagedavõitu, kohati liiga lõpuniütlev (algaja näitekirjaniku loomulik nõrkus). [---] Andres Noormetsa lavastus muudab Lennuki näitemängu avaraks, toonitab autori empaatiat tegelaste suhtes. Lavastaja usaldab kolme punkti pealkirja lõpus, lisab ridade vahele õhku ja saladusi.” (Purje 2002). Andres Laasik aga arvas, et näidend „elab Ugala väikses saalis nukra ja mõtliku tänapäevana, kus taustaks provintsi mandumise taak” ning et lavastust „peaks näitama kõigis neis Eestimaa kohtades, kus reisirongid enam ei peatu” (Laasik 2002). Mõlemas arvustuses võrreldi Lennuki debüütnäidendit Rünno Saaremäe „Jaanitulega”, mis esietendus Rakvere Teatris 2001. aasta septembris (lavastaja Üllar Saaremäe, vt lk 198), sest „väikese kodupaiga tulevikuta troostitus kummitab mõlemas algupärandis” (Purje 2002).

Ka „Boob teab” esmalavastus ei tulnud välja Lennuki koduteatris, vaid hoopis Tallinna Linnateatris (2004, lavastaja Jaanus Rohumaa). Rakvere Teatris esietendus „Boob teab” Kalju Komissarovi lavastuses seitse kuud hiljem, pakkudes kriitikuile harvaesinevat võimalust võrrelda sama teksti kaht tõlgendust.²⁵² Linnateatri esietenduse järel arvati, et „[e]i maksa lasta ennast segada rabadast algusest, kus Evelin Pangi Rita naaseb jutu järgi väsinult töölt, seljas šikk õhtukostüüm, ega saa oma lavasuhtlemises Boobiga kuidagi otsa peale”,

²⁵¹ 2001. aastal jagas Lennuk esikohta Eva Koffiga („Meie isa”) ning 2003. aastal Jaan Unduskiga („Quevedo”).

²⁵² Kahel korral on Lennuki näidendit „Boob teab” lavastanud ka Tamur Tohver: 2004. aastal kuuldemänguna Eesti Raadios ning 2011. aastal PolygonTeatri lavastusena Laitse Graniitvillas.

sest näidend räägibki kaasaegsest probleemist, „mis tõuseb esile just nimelt hea elukorraldusega ühiskonnas” (Laasik 2004a). Samuti nähti mõttekaaslust samas teatris mängitava Jaan Tätte 2001. aasta näidendivõistluselt II preemia võitnud teksti „Palju õnne argipäevaks!” lavaversiooniga (2001, lavastaja Andrus Vaarik): „[M]õlemal juhul elatakse mingit kummalist kolmikelu ja sissetungija või külaline võtab ohjad üsna häbematuult enda kätte.” (Herkül 2004). Seoseid Tättega on tunnistanud Lennuk isegi:

„Olen kasutanud ära seda, mida Tätte tegelikult alustas – repliik-repliigis-teksti. Ka kool õpetas seda, et näitlejal on huvitav mängida siis, kui ta saab tegelda mingi oma liiniga ja samal ajal ka lihtsalt teksti anda; kohati täiesti mõttetut, toites sellega ka vaataja kõrva, kes vaadata ei viitsigi.” (Kolk 2004: 126).

Siiski tõdeti Rohumaa lavastust kokku võttes: „Näidendi järgi tundus, et mitmed tegelased on purunemiseelsed, katkisemad, kui ma neid hiljem laval näitlejate esituses nägin. [---] See pole etteheide. See näidend ei suru end peale, on vabalt lahti ka järgmiste tõlgenduste jaoks.” (Sillar 2004: 53). Kalju Komissarovi „Boob teab” Rakvere Teatris erineski Rohumaa omast oluliselt, olles „erksam ja terviklikum kui Linnateatri oma” (Laasik 2004a) ning „täpsem, sotsiaalselt tundlikum ja emotsionaalselt puhtam tõlgendus”, kuna Komissarovi lavastuse tegelased on „rohkem lihast ja luust inimesed kui Linnateatri märgilised osatäitmised” (Visnap 2004). Üheks põhjuseks, miks Rakvere lavastus Lennuki näidendit veenvamalt avada suutis, oli ka see, et Komissarovil oli kasutada näidendi täiendatud variant. Kui Linnateatri lavastuse järel arvas Andres Laasik, et „„Boob teab” ei ole sada protsenti täismõõdus näitemäng. Proosa mõõtmete järgi pole tegu romaani, vaid kobeda novelli või jutustusega.” (Laasik 2004a), siis Rakvere Teatri versiooni arvustades nentis sama kriitik, et nüüd on tegemist „täismõõdus” teatriga (Laasik 2004). Uusversiooni kasutamine polnud siiski ainus põhjus, miks Rakvere lavastust täpsemaks tõlgenduseks peeti. See, et „Rakveres kirjutab lavastaja teatrikeeles täis ka need punktiirid, mis näitemängus olemas ja mis Linnateatris punktiirideks jäidki.” (Laasik 2004), annab kriitikal põhjust tõdeda: „Rakvere teater avas sellegi hooaja rõõmustava täistabamusega.” (Kapstas 2004). Hooaeg 2004/2005, mille „Boob teab” Rakveres avas, oli ühtlasi teatri kodutuks olemise hooaeg, kuna suur maja oli remondis – see lisas Lennuki näidendi lavaversioonile veel ühe tähendustasandi. Kuna lavastus sai ka vaatajate lemmikuks – kolme hooaja jooksul anti 53 etendust 5671 vaatajale, mis väikese saali lavastuse kohta on väga hea tulemus –, kujuneski „Boob teab” kodutule Rakvere Teatrile õnnestumiseks. Kusjuures oluline polnud mitte „ärategemine” (vt Kapstas 2004) Tallinna Linnateatrile, vaid see, et laval oli Rakvere enda näitekirjaniku tekst, mis mõistis teatri püsipublikut ning oli ka lavastusena õnnestumine. Eriti tõstetakse esile Komissarovi poolt lavastusele, mille „ühiskondlik närv on tugev ja tundlik” (Purje 2004), lisatud stseenidevahelisi videoklippe²⁵³, mis tekitavad

²⁵³ Kohalikule vaatajale pakkusid videoklipid ka piisavalt äratundmist, sest näiteks stseenid Boobi abikaasast filmiti Rakvere (kuri)kuulsaima ärimhehe Oleg Grossi kõrge taraga

„tabava teravuse läbi katkestusi” (Ploom 2004) ning „lisavad olulisel määral ainet näitemängu tegelastele, näidates neid inimesi neile omases keskkonnas” (Laasik 2004). Kiita saavad ka näitlejad: „Oma usaldusväärsel, sümpaatsel viisil mängib Tarvo Sõmer Boobi „inimkaameraks”, kelle pilk seirab ligimesi, ka publikut.” (Purje 2004); „Liisa Aibeli kehastatud Rita lapsnaiselikult kõikuvat enesehinnangut mõjutavadki suuresti perekonna hüljanud isa”, keda kehastav Erik Ruus mängib karakteri „tõeliselt veenvaks ja hingeminevaks” (Ploom 2004) ning kelle „lavaelus köidab proosalise elutraagika ja absurdihuumori meisterlik tasakaal” (Purje 2004).

„Boob teab” polnud siiski esimene Lennuki näidend, mis tema koduteatris lavale jõudis, ega ka esimene koostöö Kalju Komissaroviga: 2003. aastal tõi Komissarov oma Viljandi Kultuuriakadeemia teatritudengitega Rakveres välja Lennuki kirjutatud noortelavastuse „Ellumõistetud”, mis ka sihtrühma poolt tänulikult vastu võeti (35-t etendust kogus 11 990 külastust). Samuti ei jäänud „Boob teab” Jaanus Rohumaale ainsaks Lennuki näidendi lavastuseks: eesti kutselise teatri 100. juubeliaastal esietendus Rakvere Teatri ja Endla koostöölavastusena Vargamäel Lennuki töötlus A. H. Tammsaare „Tõest ja õigusest” pealkirjaga „Vargamäe kuningriik” (2006). Kooslus Rakvere Teater, Tammsaare ja suvine Vargamäe töötas sarnaselt varasemate Trassi lavastustega nüüdki: kolmel suvel antud 30 etendust kogus 14 380 külastust. Rohumaa nomineeriti „Vargamäe kuningriigi” eest, mis „laia mõõtu nii mõtte, ruumilahenduste kui ka teatrikeele poolest” (2006) ning mille „dramaturgiline alusvalik kui ka lavastaja lähenemine sellele, nii kunstnikutöö kui ka koori ja koreograafia kasutus ravad oma leidlikkusega lihtsuse esiletoomisel” (Kolk 2006) lavastaja aastapremiaale; Velvo Väli, kes mängis „südamlikult Oru Eedit, kel „lind peas”, kes tahaks olla tavaline, aga saatuse vastu ei saa” (Purje 2006) nomineeriti meesnäitleja kõrvalosa aastaauhinnale.

Enim käsitletakse „Vargamäe kuningriigi” arvustustes aga just Lennuki teksti, mis „[o]ma eneseküllases terviklikkuses mõjub ... iseseisva näidendina Tammsaare ainetel.” (Kolk 2006), olles „postmodernistlik metatekst, kus täiel määral saab toimuda suhtlemine vaataja/lugejaga vaid siis, kui Tammsaare vähemalt koolilektüürina korralikult läbitud.” (Laasik 2006). Kuna Lennuki tekstiga „[e]i taotletud n-õ autentset Tammsaare-tõlgendust ega sooritatud selle vastandina klassiku kallal ka dekonstrueerivat isatappu, vaid lihtsalt peegeldati tuntut läbi harjumuspäratu rakursi, otsides teid, kuidas seda lugu veel oleks võimalik jutustada ning keskkonnatingimustega kohandada.” (Kolk 2006a), oli tulemus „värske, jõuline, poeetiline ja huumoriga rikastatud.” (Grünfeldt 2006a). „Tõe ja õiguse” V ja I osal põhinev „Vargamäe kuningriik” oli siiski alles Lennuki Tammsaare-huvi algus, millele järgnesid sealsamas Vargamäel eri kohtades esietendunud Elmo Nüganeni lavastatud III osale keskenduv „Vargamäe Wabariik” (2008, Tallinna Linnateater) ning kaks Albu valla projektiina välja toodud Lennuki enda lavastust, Mari tegelaskuju läbi terve epopöa

eraldatud häärberis, lisaks kasutati võttepaikadena Rakvere uut keskväljakut, kohalikku supermarketit ja pank.

järgiv „Vargamäe varjus” (2010), mille eest Lennuk pälvis lavastaja aastaauhinna, ja tagasi Indreku loo juurde pöörduv ning muuhulgas seni Lennuki poolt puutumata jäänud IV osa sündmusi käsitlev „Vargamäe voonake” (2011). Kolme esimese dramatiseeringu temaatilist sidusust on siinkirjutaja kirjeldanud järgmiselt:

„Vargamäe väljad puhkavad: kuningriiki ümbritsenud tribüün on kadunud ning vabariiki meenutab vaid madal heinapallidest müür. Sel suvel valitseb Vargamäel kahetsus. Urmas Lennuki instseneering „Vargamäe varjus” on tema kolmas „Tõe ja õiguse” dramatiseering. Kui varem on tekstid sündinud teiste lavastajate tarvis – „Vargamäe kuningriigi” (Endla ja Rakvere teater, 2006) lavastas Jaanus Rohumaa ning „Wargamäe Wabariigi” (Tallinna Linnateater, 2008) Elmo Nüganen –, siis nüüd on Lennuk sellegi ameti endale võtnud. Väljade asemel on rehetare ning peategelaseks tõusnud Mari, keda „Vargamäe kuningriigis” tegelasena lavalgi polnud. Lennuki jõudmine Marini on tema dramatiseeringutest hästi näha: „Vargamäe kuningriigis” pakkus dramatiseerijale huvi Indrek, kuid „Wargamäe Wabariigiks” oli selge, et Marita ei saa mõista Indreku meelelaadi ning seletamatut sidet Vargamäega, mistõttu Nüganeni lavastus algas pojale järelle vaatava Mariga (Epp Eespäev). „Vargamäe varjus” on Lennuk vaatenurga hoopis teistpidi pööranud ning rakendanud Indreku ja teised Vargamäe mehed just Mari loo rääkimiseks.” (Karulin 2010)

Pole kahtlustki, et eelkõige just tänu oma Tammsaare-tõlgendustele on Lennukist kujunenud hinnatuim eesti dramatiseerija, kes oskab luua omamaailmu ilma, et algteose atmosfäär kaoks (vt Karulin 2010a). Nii Lennuki algupärastele näidenditele kui dramatiseeringutele on iseloomulik selgelt loetav omateema:

„Tema näidendite üks väärtusi on osavalt loodud kompromiss väga paljude jõujoonte vahel: ühiskondlik hoolivuskriis ja „väikese inimese” üksildus ning hingehaprus, julgus kompida püha ja pidet pakkuva piire ning oskus teha seda profaanselt ja fragmentaarselt mõtleva tänapäevainimese keeles, nii et kõnekeelest tõukuv poeetilisus ei kõla sentimentaalselt ka laval, näitlejate suus.” (Kolk 2004: 126)

Rakvere Teatri jaoks kirjutas Lennuk lisaks näidenditele „Ellumõistetud”, „Boob teab” ja „Päeva lõpus” ning „Vargamäe kuningriigile” veel vaid kahe jõululavastuse alustekstid, lastele Charles Perrault’ „Okasroosikese” töötluse (2005) ja stsenaariumi täiskasvanute jõulutrallile „Casanova” (2006); lisaks lavastas Lennuk omapoolsete kohandustega Andry Ervaldi „Jäneste kiriku” ning oli abiks Jaanika Juhansonile „Ja päike tõuseb” dramatiseerimisel (mõlemad 2009). Kümne Rakveres veedetud aasta kohta – 2011. aastal alustas Lennuk tööd Vanemuise draamajuhina – polegi seda ehk nii vähe, seda enam, et kirjandusala juhatajana vastutas Lennuk kogu Rakvere Teatri repertuaari eest, tuues Viru teatrilavale tagasi eesti päritolu materjalid. Eriti märkimisväärne on, et vaid mõne erandiga olid kõik tekstid kas spetsiaalselt Rakvere Teatrile

kirjutatud/lavastatud²⁵⁴ või valminud mõned aastad varem. Nii aitas Lennuk Rakvere Teatrile, mis pärast 1996. aastal teatrisse tulnud noorte entusiasmi raugemist kriitikute arvates oma nägu oli kaotamas (vt Visnap jt 1998, Arter 2003), luua uue kuvandi, kus oluline koht eesti nüüdisdramaturgial.

3.5.3 Kodutus ja renoveeritud maja avamine

Nagu öeldud, avas Kalju Komissarovi lavastatud Urmas Lennuki „Boob teab” (2004) esietendus ka Rakvere Teatri kodutuks olemise hooaja. Sarnaselt 1990. aastate algusega (vt lk 129) päris lageda taeva all ei olnud, sest väikeses saalis sai uuslavastusi välja tuua ja etendusi anda, väikese maja pansionaadiossa koliti ka teatri kontor, kuid suure maja põhjalik renoveerimine sundis suuremateks lavastusteks otsima kohti mujalt. Kui hooajamudeli ühe tugisamba, lastelavastuse „Mõmmi ja aabits” esimesed neli etendust jõuti anda veel remondieelses suures saalis, siis komöödia „Lollid” esietendus juba Haljala Kultuurikeskuses. Rohkem suure saali lavastusi hooajal 2004/2005 välja ei toodudki. Loomulikult avaldas see mõju ka Rakvere Teatri publikuarvule: 2004. aastal koguti koduetendustega vaid 22% külastustest (vt Lisa 6) ning võrreldes eelmise, rekordilise aastaga kahanes vaatajate koguarv viiendiku ning järgmisel aastal veel kümnendiku võrra, olles 2005. aastal vaid 57 950 ehk samal tasemel uue juhtkonna avahooegade külastatavusega (vt Lisa 2).

Kunstilises plaanis võimaldas see kodutuse aasta aga tuua välja publikumenu painest vabasid lavastusi ja nii esietendusid järgemööda Peeter Raudsepa lavastatud soome kaasaegse dramaturgi Pirkko Saisio „Tundetust” (2004), Merle Karusoo kirjutatud-lavastatud „Misjonärid” (2005) ning kolme eesti luule Juhani – Liivi, Smuuli ja Viidingu – tekstidel põhinev Üllar Saaremäe luulelavastus „Johannese passioon” (2005). „Tundetusega” jätkas Raudsepp varemgi rakverlaste ees olnud näitlejateatriga ning kriitiku arvates oli lavastaja „toiminud ainuvõimalikult, valides selle, kohalikes oludes mitte just liiga tuttavliku näidendi lavastamiseks piisavalt talitsetud lähenemislaadi, mida parema puudusel võiks ehk nimetada parimas mõttes euroopalikuks: siin on õhulisust, olustikulist puhtust, sündmuste kaared ja pöörded eeskujuliku hoolikusega välja joonistatud” (Karja 2005). Publik leidis lavastuse üles: 31 etendust vaadati 2544 korral, neist pooltel Rakvere Teatri väikeses saalis, mille aurat kirjeldas „Tundetust” analüüsinud Ivika Sillar järgmiste sõnadega:

„Rakvere Teater on remondis, aga sellele vaatamata Teater toimib. Vanasse pak-
sude seintega kõrvalhoonesse on loodud lavaruum, ja pisike saal oli rahvast täis.
Selles tinglikus teatriruumis oli kuidagi valge, puhas ja rõõmus. Mingi aura, et

²⁵⁴ Nende seas on ka lavastajadramaturgiat nagu Anne Tärnu „Põdernaine” (2002) ja Merle Karusoo „Misjonärid” (2005) või ka luulelavastus „Johannese passioon” (2005) ning grupitööna valminud „Reedel ja alati” (2003), „Kaduviku riik” (2005), „Elu ja kuidas sellega toime tulla” (2009).

Sina kui teatrikülastaja oled oodatud. Ega igas teatris seda tunnet ei teki.” (Sillar 2005: 25)

Sama tunnet suutsid nii publikus kui kriitikute tekitada ka kaks ülejäänud kodutuse hooaja väikese saali lavastust. Merle Karusoo esimene (ja seni ainus) koostöö Rakvere Teatriga oli oodatud sündmus. Afganistanis sõdinud meeste antud intervjuudel ja Dee Browni indiaanisõdade raamatul „Mata mu süda Wounded Knees” põhinev „Misjonärid” ootas Karusoo sõnul lavaletulekut pea kümme aastat: „Aga sellel töö ei olnud kümme aastat tagasi finantseerijat, raha leidsime selleks alles nüüd. Ja selleks rahastajaks osutus Ameerika Ühendriikide suursaatkond. Aga – sel ajal, kui seda tööd alustasime, olid New Yorgi tornid juba läbi sõidetud.” (Viira 2005) Lavastus valmis koostöös MTÜ R.A.A.A.Miga ning peamisteks sõjaveteranide intervjuerijateks olid Katrin Saukas ja Märt Meos, kes andsid lavastajale üle ligi 2000 lehekülge materjali: „200 leheküljega tulin Rakverre ja praegu on näitemäng pikk umbes 60 lehekülje jagu. Hakkasime näitlejatega koos otsast peale. See on ses mõttes rühmatöö, et koos rääkisime nendest tegelastest, koos valisime, mida võtame ühe või teise tegelase puhul.” (samas). Mahukas eeltöö ja lavastuses käsitletava teema olulisus ei jäänud märkamata ka avalikkusel:

„Esetendus Rakvere teatri väikeses saalis oli kenasti rahvast täis. Puudus aga esietendustele omane melu ja elevus. Selle asemel oli tunda vaikset aukartust. Justkui oleks tegemist pörandaaluse kunstiga. Ja vist ongi. Siin peitub põhjus kiita Merle Karusood ja Rakvere teatrit julguse eest võtta ette asi, mis pole lihtne ega kerge.” (Laasik 2005)

Arvustajais tekitas lavastus, mis pöörduv „väikese inimese juurest suurte poliitiliste seisukohavõttudeni” (Kolk 2006), siiski omajagu poleemikat, „andes alust kritiseerida mõningast põhjendamatu loosunglikkust” (samas). Hinnati „Karusoo soovi kõnelda teatrikeeles tänase maailma teravaist probleemidest” (Allik 2006), kuid leiti, et lavastuse teises osas on hetki, mil „hetkelisi mõtte-tühikuid asub täitma arglikult sisse poetuv paatoslikkus” (Mälgand 2005) ning et „sellise üldistuse loomine, mis jätab lavastuse peategelased, reasõdurid võrdselt valikuvabaduseta nii NATO vägedes kui omaaegse sundvärbamise olukorras” (Kolk 2006), on kaheldav. Kuna „Misjonärides” tegi kaasa ka Virumaa poistekoor, tõstatati muuhulgas küsimus „laste kasutamise eetilisusest poliitiliselt angažeeritud lavastuses” (Allik 2006). Kui festivali OmaDRAAMA 2006, mille programmi „Misjonärid” valiti, rahvusvaheline žürii leidis, et „afgaanivõitlejate 80ndate aastate teadvuse avamise kõrval oluks huvitav tabada midagi ka nende praegusest hinnangust tol ajal toimepandule” (Allik 2006), siis kohalik kriitik laste kaasamise probleemi ei näinud: „Karusoo kaasab lapsi sisuliselt, poiste pingsast reipast kohalolekust saab lavastuse kood...” (Purje 2005). Vaatamata poleemikale või ehk isegi selle tõttu teenis „Misjonärid”, mille loomisprotsess oli ka Karusoole nii pingeline, et „[k]ui täna minu käest küsitaks, mida järgmisena teen, siis ma ei taha mitte mõelda ka sellele, et ma üldse midagi järgmisena teen” (Viira 2005), mitu ametlikku

tunnustust: Karusoo nomineeriti lavastaja aastaauhinnale ning ta pälvis Eesti Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali aastapreemia. Lavastus oli õnnestumine ka Rakvere Teatri trupile: „[A]fganistani-mehed on rollid, milles tugev sõnum ja värvikas näitlejaesitus” (Laasik 2005) ning läks korda ka vaatajatele: suure koosseisuga „Misjonäre” mängiti 29 etendust 2682-le vaatajale ning taas anti enamik etendustest (17) kodusaalis, kuivõrd väljasõitude tegemist raskendasid keeruline lavakujundus ning noornäitlejate kooli ja teatritöö graafikute ühildamatus. See, et väikese saali lavastusi kõige rohkem just Rakveres mängitakse, oli alates saali valmimisest 1998. aastal reegliski kujunenud: teatril on märksa kasumlikum anda väljasõiduetendusi suurtes saalides, mis tähendab, et peamiselt sõidavad ringi just hooajamudeli kaks kindlat sadamat (vt Saaremäe 2011) – komöödiad ja lastelavastused. Kui alates hooajast 1998/1999 väiksesse saali loodud lavastuste etendustest on antud Rakveres 53%, siis sama perioodi komöödiatest ja lastelavastustest (välja arvatud jõulumaa-lavastused) 38%. See reegel kehtib ka Rakvere Teatri kodutuse hooaja kolmanda väikese saali lavastuse „Johannese passioon” kohta, mille 41-st etendusest 25 anti kodusaalis. Seda Üllar Saaremäe luulelavastust on põhjalikult analüüsinud kriitik Pille-Riin Purje oma raamatus „„Johannese passioon”. Rakvere Teatri lavastuse vaatlus” (vt Purje 2010) ja seetõttu siin seda eraldi ei käsitleta, piirdudes vaid Saaremäe tõdemusega, et tegemist on teatri jaoks viimase viie aasta ühe olulisema lavastusega ja seda:

„[m]itmetel põhjustel. Ja need põhjused pole pelgalt statistilised, s.o publikuhulk ja raha. Aeg-ajalt sünnib teatris miskit, ilma milleta poleks teater päris SEE ... Ja meil on õnneks SEE lugu. Ja õnneks pole see ainus. Ent, vähendamata sugugi teiste lavastuste kaalu, „Johannese passioonil” on olnud oma vaikel ja järjekindlal moel teatri repertuaaris kindel koht. Tema on hoidnud meid ja meie oleme hoidnud teda.” (Visnap 2010)

Kuigi tänaseks on „Johannese passioon” repertuaarist maha arvatud, võib selle lavastuse tähendust Rakvere Teatrile võrrelda „Majahoidjaga”: mõlemad on lavastused, mis olulised tegijatele endile ning võetud repertuaarigi mitte hooajamudeli tõttu, vaid pigem selle kiuste. Üks, millest Rakvere Teater oma kodutuse hooajal aga loobuda ei saanud, oli suvelavastus. Algselt pidi Hendrik Toompere jr-i lavastatud Tom Stoppardi „Rosencrantz ja Guildenstern on jälle surnud” (2005) esietenduma seal, kus uue juhtkonna jaoks suvelavastuste rida „Dracula. Öö valitseja” (1997) ja „MacBeth’iga” (1998) algaski – Rakvere ordulinnuses, mida haldas SA Virumaa Muuseumid, kuid „Lääne-Virumaa kaks ilmselt tähtsamat maineloojat – SA Virumaa Muuseumid ja Rakvere teater – ei suutnud kokku leppida” (VT 2005) linnuse kasutamise tingimustes ja ajas osapooled omavahel nii tülli, et Virumaa Muuseumite juht Ants Leemets ähvardas saata laiali rasketel aegadel teatril toeks loodud Teatriklubi (vt

allmärkus lk 148) ning Saaremäe kuulutas leheveergudel: „Niikaua kui Ants Leemets seda asutust juhib, ei tee mina seal midagi!” (Mõttus 2005).²⁵⁵

Lõpuks esietendus „Rosencrantz ja Guildenstern on jälle surnud” hoopis Padise kloostris Harjumaal, mis trupile tähendas igapäevast kahetunnist sõitu proovidesse-etendustele ja siis jälle sama kaua tagasi. Väsimust bussis loksumisest ei leevendanud ka ilmunud kriitika: „Päris teatrisaalis oleks Rakvere teatri suvetükk pärast paarinädalast lihvimist tõesti hea. Praegu on teatrisolemise vaev suurem kui kunst.” (Põllu 2005). Tunnustatakse küll kahe peaosalise, Üllar Saaremäe ja Marko Matvere professionaalsust, kuid tõdetakse, et „kumbki näitlejatest ei löö totaalse uudsuse üllatava mõõgaga” (Keil 2005) ning arvatakse, et kuigi „lavastusel [on – O. K.] olemas hea tekst ja kontseptuaalne lähenemine sellele” ja ka „lõpptulemus peaks haakima end osavalt publiku külge ja mõjuma Padise mungakloostri väärivate müüride all tõelise kummatava elamusena”, „jäab paljugi sellest poolele teele” (Põllu 2005), sest erinevalt peaosaliste mängust on ülejäänud lavastustasandites „jõuline panus välistel efektidel” (Purje 2005a). Nii ei suutnud „Rosencrantz ja Guildenstern on jälle surnud” hooaja lõpulangustena pakkuda trupile ja teatri juhtkonnale kunstilist rahuolu, mida Toompere jr-i ja Rakvere Teatri eelmise koostöö – „Pidusöögi” (2004) – põhjal kindlasti loodeti. Kuna terve see kodutuse hooaeg oli läinud renoveeritud maja valmimise ootuse tähe all, viis see ka peanäitejuhi mõtted teistkordselt Rakvere Teatris olemise ajal (vt lk 168) lahkumisele:

„Ma mäletan väga suurt ja keerulist perioodi: meil oli sel ajal suur maja remondis ja me elasime kõik sel ajal seal pansis... sa olid ka siis sel ajal juba olemas, eks ole...²⁵⁶, kus me söötsime ringi, me tõime välja lavastusi Haljala kultras ja mingis täiesti üks... see „Lollid” neil ei õnnestunud, kurat, mu meelest grammigi, kuigi publik käis teda vaatamas... Ja siis oli jällegi mul see asi, et, *fuck* noh, *fuck*, ma jooksen praegu iseendaga täiesti umbe. [---] Ja sul koduteatrit nagu pole, me olime pead-jalad koos ja rohkem väljas kui kusagil mujal ja ma ei tea, kas enne või pärast seda, millal see „Rosencrantz ja Guildenstern” seal Padisel oli, see oli ka 2005, no põhimõtteliselt sama aeg. Ühesõnaga kõik see hooaeg kokku oli selline, et ma mõtlesin, et nii, nüüd kui [Raul – O. K.] Vaiksoo oma uhke renoveeritud maja üle annab²⁵⁷, ma panen asjad kokku, kõik.” (Saaremäe 2011)

²⁵⁵ Kahe kange tüli oli linna suurimaks arutlusteemaks ning seisukoha võtsid ka mõlemad Rakvere ajalehed. Virumaa Teataja juhtkirjas toetati muuseumi ja teatri tülis pigem viimast: „Võib-olla on see kujukas näide sellest, et Eestis käib alles valgustusajastule iseloomulik ratsionaalne olemusvõitlus, kus enne kõike loetakse raha. Linnus ja muud kultuuriväärtused peaks olema ikkagi meie ühine vara, mitte kellegi isiklik omand.” (VT 2005), samas kui Kuulutaja soovitas tüli lihtsalt ära unustada ja edasi minna: „See oleks kasulik meile kõigile, sest taoline jama heidab mannetut varju kogu piirkonnale. Oleme selgeks teinud, kes on kes, olgu – teema lõpp.” (Kuulutaja 2005).

²⁵⁶ Siinkirjutaja töötas Rakvere Teatri reklaami- ja müügiosakonna juhina aastatel 2004–2007 ning seesama kodutuse hooaeg oligi mulle esimene.

²⁵⁷ Raul Vaiksoo oli Rakvere Teatri suure maja arhitekt.

Saaremäe lahkumisest ei tulnud selgi korral midagi välja, küll aga lahkus pärast suure maja taasavamist Rakvere Teatrist Indrek Saar. Kui 1996. aastal võttis värskest lavakoolist näitlejapaberid saanud Saar juhtida võlgades Rakvere Teatri (vt lk 115), siis uuele juhile Joonas Tartule andis ta teatri üle heas majanduslikus seisus – aastatega kinnistunud hooajamudel tagas nii stabiilse publikuarvu üle 60 000 vaataja aastas kui piletitulu osakaalu üle 30% riikliku tegevustoetuse suuruselt (vt Lisa 2). Väga suuri struktuurimuudatusi polnud toimunud ka eri sihtrühmadele antavate etenduste osas: nii Rakveres kui teatrilinnades antavate etenduste keskmine osakaal kasvas Saare ajal võrreldes perioodiga 1985–1995 umbes neli protsenti (olles nüüd vastavalt 47 ja 31%), mis tuli maaetenduste arvelt. Olulisemalt mõjutasid maaetenduste osakaalu vähenemist suvelavastuste esituskorrad (8%), mida antud töös perioodil 1985–1995 eraldi välja ei toodud. Märksa suuremad muudatused toimusid külastuste ja piletitulu struktuurides: maapubliku osa, mis perioodil 1985–1995 oli mõlema näitaja puhul 43%, kahanes Saare ajal külastustes 28 ja piletitulus 23%-ni ning jällegi mõjutas seda eelkõige suveteatripubliku kui uue sihtrühma lisandumine (suvelavastused tõid aastatel 1996–2005 ehk Saare direktoriks olemise ajal 9% külastustest ja lausa 15% piletitulust) (vt Lisa 6). Piiranguid eri sihtrühmadele antavate etenduste potentsiaalsele arvule on eelnevalt põhjalikult käsitletud (vt ptk 2.2), seega piirduakse siinkohal vaid järeldusega, et 1996. aastal Rakvere Teatrisse tulnud uue juhtkonna kaasa toodud suurim muudatus oli kahtlemata suveteatripubliku kui iseseisva sihtrühmaga arvestamine ning just hooajamudelisse kinnistunud suvelavastused olid need, mis eelkirjeldatud etendustegevuse struktuurimuutusi kõige enam mõjutasid.

Saare panuseks oli kahtlemata seegi, et Rakvere Teatri suur maja, mis „remondis olnud” uue vabariigi sünnist peale” (Saar 2003), lõpuks põhjalikult renoveeritud sai: nii häid töötingimusi polnud Rakvere Teatril olnud maja ehitamisest saati 65 aastat tagasi. Renoveeritud maja avalavastuseks oli gruppitööna Andres Noormetsa käe all valminud Rakvere Teatri ajaloole tagasi vaatav ja teatritöö igapäevapoeesiat näitav „Kaduviku riik”, mida on juba eelnevalt käsitletud (vt lk 69). Indrek Saar jätkas Rakveres tööd veel hooaja lõpuni ning asus siis Teatri NO99 tegevjuhiks²⁵⁸, põhjendades seda ise nii: „Ma tundsin juba mõnda aega, et pean töökohta vahetama. Tundsin, et vahepeal peavad saama nii Rakvere teater kui ka mina hingata. [---] Kümme aastat on pikk aeg ja pigem tulekski minu käest küsida, kuidas ma siin nii kaua olen suutnud olla.” (Ojakivi 2006). Pole kahtlustki, et Saare Rakveres oldud kümne aasta jooksul muutus Rakvere Teater, mis oli Raivo Trassi lahkumisest saadik 1985. aastal stabiilsust saavutamata käest kätte käinud, taas toimivaks organisatsiooniks, mis suutis ühtviisi huvi pakkuda nii publikule kui kriitikuile: „[O]leme leidnud oma rolli, milleks on pakkuda Virumaa inimestele kõikvõimalikke etendusi tragöödiatest kuni komöödiateni,” (samas) arvas Saar ise. Rakveres tehtud töö eest anti

²⁵⁸ Tegelikult alustas Saar Teatris NO99 tööd juba Rakvere Teatri juhtimise kõrvalt 2004. aastal, mil ta oli palgal värskest valitud direktori Tiit Ojasoo nõunikuna, aidates tal võlgadesse sattunud Vanalinnastudio asemele uut teatrit luua.

Saarele kui noorele teatrijuhile sihikindla tegevuse eest ühe teatri elujõuliseks muutmisel ja kogu Eesti teatri huvide kaitsmisel ning mängiva teatrijuhi traditsiooni taaselustamise eest Ants Lauteri nimeline preemia. Varasemast, 2001. aastast oli Saarel koos Saaremäega ette näidata Eesti Kultuurkapitali aastapreemia Rakvere Teatri kunstitasemele tõstmise ja seal hoidmise eest. Saare töö ei jäänud märkimata ka kohalikus ajalehes, mille „Vargamäe kuningriigist” (2006) ajendatud juhtkirjas teatrijuhti Tammsaare nimekaimust tegelasega võrreldi²⁵⁹: „Indrek tuleb tagasi Vargamäele, lükkab sealsele elule sisse uue vungi – ja läheb. Indrek Saar tuli Rakverre, süvendas kümne aastaga teatrijuhi – ja läheb. Et elu saaks kesta, et teater saaks kesta, vajame Indrekuid, Andreseid, Pearusid, Üllareid. Mehi, kes suudavad olla kuningad.” (VT 2006). Nüüd jäi Rakvere Teatri kunstitaseme hoidmine Üllar Saaremäe peale, kes kodutuse hooaja lõpus isegi lahkumismõtteid oli heietanud: „Aga siis haaras mind miskisugune missioonitunne või mingisugune, ma ei tea – et kui ma ka lähen, et mis siis saab? Et vaatame, et mis, et pealegi nüüd on see maja korras ja nüüd võib-olla muutub kõik.” (Saaremäe 2011).

Korras teatrimaja meelitaski varasemast enam vaatajaid võtma ette teatrisse sõitu Rakverre: aastatel 2006–2009 anti kodulinnas 59% etendustest, mis kogusid 51% külastustest – mitte kunagi varem pole Rakvere Teater nii palju kodus olla saanud ja nii vähe väljasõite teinud. Vaadeldaval neljal aastal on ühtlustunud ka väljasõitude osakaalud teatrilinnadesse ja maapiirkondadesse (vastavalt 17 ja 19%) (vt Lisa 6). Seega on Rakvere Teater saavutanud stabiilsuse: kodus antakse isegi veidi enam etendusi, kui 2006. aasta Kultuuritarbimise uuring neile publikut eeldada lubaks (vt lk 65); paranenud töötingimused (korralike prooviruumide valmimine) võimaldavad töötada mitte ainult kahe, vaid kolme paralleeltrupiga ning tänu hooajamudeli järgimisele on külastuste koguarv keskmiselt üle 68 000²⁶⁰, mis tagab teatrile ka stabiilse sissetuleku piletimüügitulu näol.

Kunstilises plaanis pole maja renoveerimine ega uue direktori, Joonas Tartu tööle asumine suuri muudatusi kaasa toonud. Hooaegadel 2007/2008 ja 2008/2009 kadusid küll Rakvere Teatri repertuaarist pea täielikult eesti algupärandid (vaid kaks lavastust 19-st põhinesid omadramaturgial), kuid järgnevatel hooaegadel on jaotus taas ühtlustunud, seega pole hetkel veel võimalik väita, et tegemist on teadliku suunamuutusega.²⁶¹ Pärast kümneaastast pausi, kui teatris oli palgal Peeter Raudsepp, võeti 2008. aastal tööle ka täiskohaga lavastaja, kuid seda positsiooni täitnud Jaanika Juhanson jäi Rakverre vaid aastaks, mis on liiga lühike aeg, et oluliselt Rakvere Teatri repertuaaripoliitikat

²⁵⁹ 2010. aastal õnnestus Saarel ka laval Indrekut mängida – Urmas Lennuki Tammsaare-tõlgenduses „Vargamäe varjus”.

²⁶⁰ Majandussurutise aastatel, 2009–2010 Rakvere Teatri külastatavus küll veidi vähenes (vastavalt 66 143 ja 63 590 vaatajat), kuid see oli hetkeline muutus ning 2011. aastal käis teatri etendusi vaatamas taas üle 68 000 inimese. (vt Eesti Teatristatistika 2010, Pressiteade 2012)

²⁶¹ Ka dramaturgi vahetus, kui Urmas Lennukilt võttis ameti üle Anne-Ly Sova, toimus juba 2005. aastal, mistõttu ei saa seda muutust põhjendada Lennuki lahkumisega.

mõjutada. Perioodi suurimateks õnnestumisteks on tunnustuse osas olnud varemkäsitlenud Edmund Rostandi „Cyrano de Bergerac” (2007, vt lk 196) ja Jean Genet’ „Toatüdrukud” (2009), mis mõlemad töid peaosalistele aastapreemiad; ning tuntuse osas Sven Heibergi lavastatud Aidi Valliku - Sven Heibergi „Kuidas elad? ... Ann?!” (2006), mis kogunud vaadeldava perioodi uuslavastustest ainsana üle 20 000 vaataja.

Nii tunnistabki Saaremäe intervjuus siinkirjutajale hirmu, et hooajamudeli täpne järgimine on muutmas teatrit väikekoodanlikuks, sest kardetakse saavutatut lõhkuda ja ollakse „iseennast juba liiga sidunud oma majandusliku sõltuvusega” (Saaremäe 2011). Samas nendib peanäitejuht head koostööd uue direktoriga: „Joonas [Tartu – O. K.] on mulle öelnud, et me tihtilugu oleme oma rollid ära vahetanud, et tema surub seda, et mõtleme laiemalt, et leiutame, lähme hulluks ja mina ütlen, et, vennikene, aga sa vaata, mis su rahakott tegema hakkab.” (samas).

3.5.3.1 Üllar Saaremäe – näitleja vs lavastaja vs peanäitejuht

Sarnaselt oma eelkäijate, Madis Kalmeti ja Arvi Mägiga peab ka Üllar Saaremäe žongleerima Rakvere Teatris kolme positsiooni vahel: teatri tuntuima näitlejana on tema kanda oluline osa repertuaarist, ühe põhilavastajana peab ta suutma hoida tasakaalu isiklikult oluliste ja teatrile vajalike materjalide vahel ning peanäitejuhina vastutama kogu Rakvere Teatri repertuaari eest. Hooaegadel 1996/1997 kuni 2008/2009 on Saaremäe teinud Rakvere Teatris 26 rolli ja 16 lavastust:

Tabel 4. Üllar Saaremäe rollid ja lavastused Rakvere Teatris aastatel 1996–2009 (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid, vt Lisa 2).

Hooaeg	96/97	97/98	98/99	99/00	00/01	01/02	02/03	03/04	04/05	05/06	06/07	07/08	08/09	Kokku
Rolle	2	3	2	4	3	1	2	1	3	2	1	1	1	26
Lavastusi	1	1	2		1	2		1	1	1	2	1	3	16

Näitlejana oli Saaremäel suurim koormus just Rakvere Teatri peanäitejuhiks olemise esimesel viiel hooajal, mil ta tegi neliteist rolli. Kuigi nende hulgas oli ka väiksemaid osi²⁶², oli sageli Saaremäe kanda just mõni peaosadest: nimitelgelased Ain Prosa lavastustes „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu”

²⁶² Saaremäe oma lavastustes mängitud Jonsson „Anna Christie’s” (1997) ja Mees valgete kinnastega „Vagameeste vandenõus” (1999) ning toetavad rollid teiste lavastajate töödes nagu Robert Syverten „Tantumaratonis” (1997), Mikko Vilkastus „Nõmme kingseppades” ja Vassili Ohlobõstin „Tanja, Tanjas” (mõlemad 2000).

(1997) ja „MacBeth” (1999), tegevuse käivitaja Trock Estrella „Hingetuisus” (1998), viinaveega isa Welsh Jaanus Rohumaa lavastuses „Connemara. Üksildane lääs” (1999), Shannon Urmas Lennuki Rakvere-debüüdis „Iguaani öö” (2000), leitnat Fairchild „Kaunitaris ja koletises” ja Aston „Majahoidjas” (mõlemad 2001) või ka üks nelikust „Kvartetis neljale näitlejale” (1999) ning Don Pedro Saaremäe enda lavastuses „Palju kära ei millestki” (1997).

2000. aastal Saaremäele määratud Ants Lauteri nimelise näitlejapremia²⁶³ žürii tõi neist rollidest välja „rühikat” Don Juani, kes jääb „ka oma kuulsusetus lõpus romantiliseks kangelaseks: aristokraatseks, suurejooneliseks ja ihaldusväärseks” (Herkül 1997); „ettearvamatut ja hüsteerilist” (Vellerand 1999) osalist lavastuses „Kvartet neljale näitlejale”; isa Welshi, mille „osalahenduses vilksatab pehmus, ennasthaletsev nõrkusetoon, leebe huumorivarjund” (Purje 2000) ning MacBeth’i. Kaht viimast võrreldes arvas Pille-Riin Purje, kes kriitikuist ehk kõige tähelepanelikumalt Saaremäe loometeed järginud: „Üllar Saaremäe rolli pooltoonid ja varjundid on huvitavad, talle sobib sordiini alla viidud mängulaad, väikese saali lähiplaan (nagu „Macbeth’i” nimiosa arengus, sisima traagika süvenedes).” (Purje 1999). Eelnevale nimistule võib kindlasti lisada ka preemiale järgneval aastal valminud Astoni rolli „Majahoidjas”: „Selles lavastuses teeb Üllar Saaremäe oma seni parima rolli. Öeldes sellega *macho*-mehe iluimagole vist lõplikult hüvasti. Tema Aston on murranguline, aga samas nii habras osatäitmine, et sellest ei saagi rääkida ega kirjutada.” (Kordemets 2001). Taas on sõnaosavam Pille-Riin Purje:

„Aston on kahtlemata oluline osa Üllar Saaremäe näitlejateel. Iseasi, kas ta ikka on nii ootamatu ja enneolematu, kui vastukajades arvatud. Minu arvates ongi Saaremäe heas mõttes ampluaatu näitleja. Juba XV lennu diplomilavastustes ei mänginud ta ju üksnes keiser Nerot (Mati Unt, „Keiser Nero erael”, lavastaja Kalju Komissarov, 1990), vaid ka vagusa, kohmetu kutsikasarmiga Borgheimi (Henrik Ibsen, „Väike Eyolf”, lavastaja Katri Kaasik-Aaslav, 1990). Miskipärast mõtlesin just Borgheimi nüüd Astoni ligidusse — kas nemad kaks mõistaksid teineteist?” (Purje 2001: 28)

2011. aastal, mil „Majahoidja” oli püsinud Rakvere Teatri repertuaaris juba kümme aastat, tunnistas Saaremäe isegi: „Õnneks Aston on olemas, ma saan temaga korra või kaks hooajas kokku. [--] Tunnen igatsust isa Welshi järele. Ega ma jumalaga ei ole jätnud selle rolliga.” (Purje 2011: 12) Kolmanda olulise rollina toob Saaremäe samas intervjuus välja nimiosa Kalju Komissararovi lavastatud Edmond Rostandi „Cyrano de Bergeracis” (2007), mille eest ta ka parima meesnäitleja aastaauhinna pälvis. (Samas)

²⁶³ Lisaks neile Rakvere Teatris tehtud rollidele toodi veel esile Wurmi „Salakavaluses ja armastuses”, Jašat „Kirsiaias” (Ugalas), don Josed „Carmenis” (projektlavastus) ning Saaremäe avatud suhtumist ja sihikindlust Rakvere Teatri juhtimisel.

Cyrano on Saaremäe perioodil 2001–2009 tehtud rollidest siiski vaid üks suurnimedest.²⁶⁴ Kui vaid rollide koguarvu võrrelda, on Saaremäe neid pärast esimest viit hooaega hakanud vähem tegema – kaheksa hooaja jooksul kaksteist osatäitmist (vt Tabel 4) –, kuid viimane ei tähenda siiski, et seetõttu Saaremäel ka näitlejana koormus väiksem oleks: esimesel viiel hooajal esietendunud lavastused püsisid repertuaaris keskmiselt 24 etendust, järgmise kaheksa hooaja omad aga juba 44 etendust. Nende rollide kokku võtmiseks tasub taas laenata sõnu Pille-Riin Purjelt: „Spontaansus, emotsionaalsus, tulihingeline hoolimine oma tegelaskujudest, improvisatsioonihisart on Üllar Saaremäele loomumane.” (Purje 2004c: 25–6) ning: „Meistriliigasse kasvanud näitleja Üllar Saaremäe vajab sihiteadlikku, sisulist arendamist ja arenemist. Oma teema süvendamist. Isegi kui selleks on näitlejal vaja teatrijuht Saaremäega kirglikke ballaad-duelle pidada.” (Purje 2008: 37) Seda, et kõige olulisem on talle just näitleja elukutse, tunnistab Saaremäe isegi (Saaremäe 2011). Samas pole Saaremäe kunagi oma peanäitejuhi positsiooni paremate rollide saamiseks ära kasutanud ning mänginud vajadusel ka väiksemaid osasid, enamjaolt on ta vältinud ka korruga lavastaja ja näitleja toolil istumist. Korra on Saaremäe kirjeldatud topeltrollis olemise eest siiski nahutada saanud – William Shakespeare’i komöödia „Palju kära ei millestki” (1997) eest: „[L]avastus tervikuna on ehmatavalt nõrk. Lavastaja Saaremäe on enda õlule võtnud ka ühe peaosalise, kauni ja intriigihara printsi Don Pedro osatäitmise, kuid kahe rolli raskuse all ilmselgelt libastunud.” (Kordemets jt 1997).

Ka Saaremäe esimese peanäitejuhina Rakvere Teatris tehtud lavastuse, Eugene O’Neilli „Anna Christie” (1997) puhul arvati kriitikas, et noorel teatrijuhil pole õnnestunud oma kaht positsiooni ühendada: „Tundub, et lavastaja Saaremäe pole lavastust tegema asudes suutnud väljuda teatri peanäitejuhi rollist, kelle kahtlemata üheks eesmärgiks on vahepealsete eksperimenteerimisaastatega ära hirmutatud vaataja teatrisse tagasi tuua.” (Kulli 1997) (vt ka lk 152). Esimesel kolmel hooajal lavastas Saaremäe veel kahel korral: hooajamudeli kohustusliku osise, jõulumaa-lavastuse „Päkapikula” (1998) ning Mihhail Bulgakovi „Vagameeste vandenõu” (1999). Viimase puhul otsis kriitika (vt Kasterpalu 1999a) küll seoseid Saaremäe varasemate Bulgakovi tekstide lavaversioonidega – „Poolearuline Jourdain” (1996) Ugalas ja „Don Quijote” (1995) Rakvere Teatris (vt lk 140) –, kuid hinnang lavastusele endale jäi reserveerituks: „Saaremäe valis temale omase pompöössuse ning paraku varjutab see sisu, tõstes kesta märksa rohkem esiplaanile.” (Pulver 1999a). Kuigi Saaremäe ise on öelnud, et hakkas lavastama igavusest (Saaremäe 2011), mõjutas ehk tema esimeste Rakvere Teatri lavastuste nõrka lõpptulemust lisaks

²⁶⁴ Hendrik Laanoja „Täismängus” (2003), poeg „Suvekoolis”, Leon Tolchinsky „Lollides” (mõlemad 2004), Rosencrantz suvelavastuses „Rosencrantz ja Guildenstern on jälle surnud” (2005), Oscar „Oscaris ja Roosamammas” (2006) ja nimitegelane „Cyrano de Bergeracis” (2007). Lisaks erinevad osatäitmised improvisatsioonilises lavastuses „Kui Kungla rahvas...” (2002), Archibald „Kuldse mehes” (2003), üks „Johannese passiooni” (2005) Juhanitest, võõras noortelavastuses „aaron:juuni”, noor Andres „Vargamäe kuningriigis” (mõlemad 2006) ning Tengil „Vendades Lõvisüdames” (2009).

liigsele tahtmisele teha peanäitejuhina lavastusi, mis publiku saali toovad, ka just Saaremäe suur koormus näitlejana. Igal juhul jättis ta lavastajana pärast „Vagameeste vandenõu” ühe hooaja vahele ning hooajal 2000/2001 tõi välja vaid lastelavastuse „Meisterdetektiiv Blomkvist” (2000).

Seejärel pöördus Saaremäe autori poole, keda ta hästi tundis, tuues järgemööda samal hooajal lavale kaks oma venna Rünno Saaremäe näidendit: „Jaanitule” (2001) ja „Kui Kungla rahvas...” (2002). Viimane neist oli sisuliselt „Shakespeare’i kogutud teoste” mugandus, mis ei veennud ei kriitikuid ega publikut (vt lk 175). „Jaanitulest” seevastu kujunes Saaremäe seni olulisim töö lavastajana.²⁶⁵ Näidendi tegevus toimub Ida-Virumaal ning peategelasteks on „kaks vanglaslepiga eluheidikust venda” (Purje 2001b) – vennad Saaremäed kasvasid üles sealsamas Ida-Virumaal, Kohtla-Nõmmel, mõistes seega hästi näidendi tegelasi ja neid ümbritsevat; seda enam, et nii mõnelgi tegelasel oli olemas prototüüp ja erinevad vendadevahelised arveteklaarimised nagu teise süütamine või pussitamine olid ka päriselt juhtunud. Teksti erilist päevakajalisust märkab ka kriitika: „„Jaanituli” on midagi, mida eesti lavadele pikisilmi oodatud – tubli käntsakas ehedat (ontlikule riigialamale ka piisavalt eksootilist) eesti elu kogu oma ilus ja ilustamatuses. Midagi lopsakat, midagi hinge lõikavat, midagi üleni oma ja koduvillast.” (Karja 2002: 20–21). Samas arvatakse, et ei tasu „näidendit näha üleliia lokaalsena ega olustikulisena” (Purje 2001b), sest „see paksudes värvides liigutav-kole lugu” ei mängi „üksnes äratundmiserfektile” (Karja 2002: 21). Üllar Saaremäel õnnestus lavastajana ohjata ka tekstist tulenevat rämekoomilisust: „Naerukohad ja hauavaikus saalis olid sama köitvas ja imelikus tasakaalus kui abitum-soojem ja valus-kõledam alatoon laval. Nii rütmi- ja kontrastitapset, otsast lõpuni läbitunnetatud ja puudutava pingeväljaga lavastust pole Üllar Saaremäe varem teinud.” (Purje 2001b). Ka vendi kehastavad Toomas Suuman ja Eduard Salmistu tabasid kriitika arvates „hästi näitemängu tragikoomilist konsistentsi, kus inimsüütamised, püssipaugutamised ja karmid arveteõiendamised vahelduvad lapsikult utopiiliste unistuste ja lapseõlvemeenutustega” (Karja 2002: 22). Lavastusele jätkus ka vaatajaid – 34 etendust kogus 3630 külastust –, kuid mõningase üllatusena peanäitejuhile maapubliku seas lavastusest menukit ei saanud: „Kindlasti ei meeldi talle [maapublikule – O. K.] lood, kus justkui näidatakse elu sellisel kujul, nagu ta on, *à la* „Jaanituli” – no mis ma nüüd vaatan neid joodikuid, mul on endal kõrvaltoas või naabrid samasugused,” (Saaremäe 2011) arvas Saaremäe tagantjärele.

Õnnestumised olid ka Saaremäe kaks järgmist lavastust: eelnevalt käsitletud (vt lk 191) luulelavastus „Johannese passioon” (2005) ning „meie teatripildis üpris iselaadne fantaasiamäng” (Purje 2004a), Roland Topori „Talv laua all”

²⁶⁵ Nii Üllar Saaremäe lavastus kui Rünno Saaremäe näidend on pärast esietendust Rakvere Teatris edasi elanud: lavastusest valmis 2003. aastal koostöös ETVga televersioon; Üllar Saaremäe mängis üht vendadest Tamur Tohverit kuuldemänguversioonis (2005). Näidendit on kahel korral lavastanud Allan Kress: 2004. aastal A. H. Tammsaare nimelises teatris (lavastuse eest pälviti ka Kultuurkapitali rahvakultuuri sihtkapitali aastapremia) ning 2011. aastal venekeelsena MTÜ Banaanikala egiidi all.

(2004), kus peaosades Rakvere Teatri trupiga hiljuti liitunud Anneli Rahkema, Margus Grosnõi [Stalte] ja Peeter Rästas. Lavastaja riskijulgus „Talv laua all” trupi valikul ei jäänud märkamata ka kriitikale: „Iseenesest on väga sümpaatne, et lavastuses osalevad ainult noored, alles oma teisi samme tegevad näitlejad, kes valdavalt ka Viljandist teatrihariduse saanud. Saaremäe on pidanud kindla peale minekust tähtsamaks just sellise trupi, ühe „bändi” rakendamist.” (Avestik 2004a). Hinnangud lavastustervikule polnud arvustustes siiski ühesed. Margit Tõnsonile jäid lavastusest eelkõige meelde „paljastatud keha, orgastiline õhus- tik, siivututest vihjetest tiinele tekstile sekundeerimas kehakeele ühemõtteline, voodi poole tüüriv žargoon” (Tõnson 2004), samas kui Rait Avestik arvas: „Kogu tegevuse mõningane fragmenteeritus, kunstniku lihtne, kuid lavategevust mõjusalt esiletoov kujundus, muusikalise ning valguskujunduse kõrva ja silma torkavus lasevad tunnetada teatrikunsti.” (Avestik 2004a). Lavastust näinuna nõustuksin Pille-Riin Purjega:

„Lavastajana on Üllar Saaremäe eneseotsingud tundunud mulle rabadamad, kohmakamad kui näitlejana, ehkki oma lavastajateema jälitamine on algusest peale jälgitav. Uudsed ja üllatavad, veenvalt arengulised lavastajatööd on Rünno Saaremäe näidend „Jaanituli” (2001) ja Roland Topori „Talv laua all” (2004): mõlemad ereda vormiga, ent ka sisu tasandil vahedamad, elutargemad, kirkamate kontrastidega kui varasemad, muinasjutuhoovusega romantilistetraalsed lava- lood.” (Purje 2004c: 26–7)

Oma publiku leidis „Talv laua all” siiski üles, püsidis repertuaaris 35 etendust ja tuues teatrisaali 3045 vaatajat. Üllatuslikult anti teatrilinnades, kus tõenäosus jõuda selle absurdimaigulise noorteloo sihtrühmani kõige suurem, vaid kolm etendust. Ega teater seda lavastust noortelooni esialgu välja reklaaminudki, samuti oli kasulikum teha väljasõiduetendusi suure saali lavastustega – seda arvestades püsis „Talv laua all” repertuaaris isegi kaua.

Noortele („Creeps” [2008]) ja eelkõige lastele on Üllar Saaremäe Rakvere Teatri peanäitejuhina lavastanud regulaarselt, tuues lavastusi välja nii jõulumaa- („Päkapikula” [1998], „Muumitrolli jõuluuni” [2007], „Muumitroll ja sabataht” [2011]), laste- („Meisterdetektiiv Blomkvist” [2000], „Käpipuu vennaskond” [2006]) kui suvelavastusena („Vennad Lõvisüdamed” [2009]). Eelnevast nimis- tust tõuseb esile Üllar Saaremäe kolmas koostöö venna ja näitekirjaniku Rünno Saaremäega – „Käpipuu vennaskond”, mis on üks kolmest uue juhtkonna ajal lavale jõudnud uuest algupärastest lastelavastustest Andres Noormetsa „Lumummi” (2006) ja Andry Ervaldi - Urmas Lennuki „Jäneste kiriku” (2009) kõrval. „Käpipuu vennaskond” ilmus kuu aega pärast esietendust Rakvere Teatris ka raamatuna (2006, Kirjastus Tänapäev) ning aasta hiljem viieosalise kuuldemänguna (2007, Raadioteater, režissöör Üllar Saaremäe). Vendade Saaremäede fantaasialugu, seob ülearu filosoferimata (vt Davidjants 2006) õpetussõnad looduse hoidmise olulisusest ja hoogsalt liikuva süžee, mille humoorikus peitub „absurdihõngulistes, kolossaalselt koomilistes tegelaskuju- des” (Põldma 2008). Nii moodustavad metsavaraste vastu loodud vennaskonna

ravitsemisvõimetega Käpipuu, linnast metsa kolinud Veerev Munamees, Virge Külming, professor Habepea ja roheline maailmavaatega röövel Rull.

Tõsiselt tehtud humoorika lavastuse eest olid tänulikud ka vaatajad, keda jagus „Käpipuu vennaskonna” 43-le etendusele 10 110. Publikumenükiks – küll tragöödiapitseriga – osutus ka Saaremäe järgmine lavastus, Éric-Emmanuel Schmitti „Oscar ja Roosamamma. Kirjad jumalale” (2006), millega on 2009. aasta lõpu seisuga antud juba üle saja etenduse enam kui 11 000-le vaatajale. See kümneaastase vähki sureva poisi ja tema põetaja duett, mida mängivad Üllar Saaremäe ja Ines Aru, on puhtakujuline loo- ja näitlejateater, mis paneb vaatajad saalis tegelastele kaasa tundma ja elama. Algselt pidi poisi rollis üles astuma Dajan Ahmet, kes aga nädal enne planeeritud esietendust autoõnnetuses hukkus. Saaremäe meenutab: „Ma ei olnud üldse plaaninud seda isegi duublina mängima hakata, aga kuna see lugu Dajanile nii hirmsasti meeldis ja ta ise ka selle materjali mulle oli toonud, siis tundus lubamatu see lavale toomata jätta” (Mäe 2009). Lavastust hakati Ahmeti mälestuseks mängima alates teisest etendusest, kriitikaski nähti Saaremäe rollisoorituses Ahmeti mälestamist: „Esialgugi oli Üllar Saaremäe Oscaris, tema hoiakutes, ära tunda Dajani. See ei häirinud. Pigem soojendas. Nagu Dajanile sinna kuhugi Jumala juurde läkitatud aplaus.” (Grünfeldt 2006). Mängukordadega on see „(kujutus)sarnasus hajunud” ning esile tõusnud lavastus kui „läbitunnetatud tervik kõigis komponentides”, kus „[m]inimalistliku sisutiheda refrääni loob Tarmo Linnase muusikaline kujundus” ning „Kristi Leppiku stsenograafia on lakooniline ja täpne”. (Purje 2007)

Kui „Oscaris ja Roosamammast” taandas Saaremäe end lavastajana eelkõige näitejuhiks, siis järgmisena lavale jõudnud Jakob Karu „Vanaema juures” (2007) oli lavastaja enda sõnul katse „piire kombata” (Saaremäe 2011). Eesti Näitemänguagentuuri 2005. aasta näidendivõistlusel II preemia pälvinud „tsitaaditiine ja Vaino Vahingule pühendatud” (Purje 2007a) „Vanaema juures” oli Saaremäe lavastuses „[v]ärvikas ja ekspressiivne” (samas), mida kriitiku arvates saaks „vaadata kui punkhamletlikku tragöödiat või vintikeeravalt postelulist valuskomöödiat” (Grünfeldt 2007). Samas leiti, et lavastuses oli ehk liigagi palju viiteid ja keskendumist vormile, mistõttu „hulk stseene segab teemade arendusi, nii et sisu õigest suunast ja rõhkudest hoolimata ei saa ajuti aru, miks ja kuhu keegi parajasti laval taarub” (Kaus 2007).²⁶⁶ Rakvere Teatri püsipublik ei osanud Saaremäe lavastust „Vanaema juures” siiski kuidagi „valuskomöödiana” (vt Grünfeldt 2007) nautida ning 20 etendust repertuaaris püsinud ja 1440 külastust kogunud teost mängiti maapublikule vaid kahel korral. Neist esimene väljasõit oleks Saaremäe sõnul peaaegu rikkunud Rakvere Teatri suhted ühe oma sihtkohaga:

²⁶⁶ Arvustajate soost sõltuvalt läksid kardinaalselt lahku hinnangud Rakvere Teatri lavastuse jaoks juurde kirjutatud naise tegelaskuju osas: „Marin Mägi kummikutes kultuuritöötajana on just nii arukas-arutu ja habras-sitke, et vastu pidada” (Grünfeldt 2007) ning mängitud „kõitva malbe meeleheitega” (Purje 2007a), arvasid naiskriitikud erinevalt mehest: „Kogu pulli aga lõhub irdunud Marin (Marin Mägi), kelle monoloogide karjatused à la „kuradi jumal!” mõjuvad üsna sentimentaalselt selle sõna ebameeldivas tähenduses.” (Kaus 2007).

„Ja räägivad siis [Toomas – O. K.] Suuman ja Peeter Rästas kogemusest Põltsamaa kultuurimajas, kus valitses totaalne hirm, ehmunud vaikus, ja pärast seda Põltsamaa kultuurimaja juhataja ikka mõnda aega ei võtnud toru, kui meie adminnid helistasid järgmise pakkumisega. Et on mingeid asju, mida ei tohi viia ilma eelteadmisseta publikule.” (Saaremäe 2011)

On selge, et peanäitejuhina tuleb Saaremäel sageli oma lavastajaambitsioone kärpida, mida ta ka ise tunnistab: „See on üks teema küll, et kui väga ma enda sees olen kompromisse tehes mingisuguse hullu kunstniku kuskile nurka ootele pannud, et: „Oota, kohe tuleb sinu aeg. Me hoolitseme praegu ühe suure asja eest ja sina, Saaremäe, küll ma sinuga elu lõpuni olen koos ja siis hakkad põrutama.” (Saaremäe 2011). Samas on Saaremäe Rakvere Teatri peanäitejuhina töötades omandanud käsitööoskuse tuua välja hooajamudeli kohustuslikke lavastusi: „[Toomas – O. K.] Suuman on kunagi öelnud, et teha mingeid sellelaadseid asju, mis peavadki kindla peale välja tulema, on minuga kõige turvalisem, sest ma tean täpselt, mida ja kuhu, ja ei teki sulle saali inimest, kes ajab trupi hulluks ja tulemus tuleb selline, nagu tuleb.” (samas). Mõnigi kord ongi need lavastamised materjali lavalised vormistused nagu publikumenukas enesebiraamatutel põhinev „Elu ja kuidas sellega toime tulla” (2009), kuid aeg-ajalt õnnestub kohustus ja omateema kokku viia. Viimase näiteks on jõuludeks valminud Conor McPhersoni „Teisel pool” (2008), mille etenduste järel sai publik ka korraliku kõhutäie süüa, kuid mis ühtlasi kandis Saaremäele olulist iiri teemat. Paralleele Iirimaa väikelinnade trööstitu peegeldaja Martin McDonaghiga tõmmati juba „Jaanitule” arvustustes (vt Purje 2001b), mille esietenduse aegu oli Rakvere Teatri repertuaaris McDonaghi „Connemara. Üksildane lääts” (1999), kus Saaremäel oli täita isa Welshi roll. McDonaghi lavastamiseni jõudis ka Saaremäe ise kaksteist aastat hiljem, kui 2011. aastal tuli koduteatris välja „Leenane’i kaunitar”. Nende vahele jääbki „elus ja mänguline” (Oidsalu 2009) „Teisel pool”, mille puhul vähemalt Andres Laasiku arvates „pole Rakvere teater keerulisele ja raskele tükile alla jäänud ning on suutnud selle vormistada ka viisil, et see publikule sisseelamisel raskusi ei valmista” (Laasik 2008).

Nii on Saaremäe juba enam kui viieteist aastat žongleerinud kolme positsiooniga – näitleja, lavastaja, peanäitejuht – ning siiani pole ta ühtki neist ohverdama pidanud. Valikud on siiski igapäevased ja nii tunnistab Saaremäe siinkirjutajale 2011. aasta kevadel antud intervjuus järgemööda, et ta peab „ikka totaalselt hakkama vähendama oma mängukoormust” kui sedagi, et eelkõige on ta näitleja:

„Pikemas perspektiivis on oluline muidugi mina ise ja mina kui näitleja. Aga lühimas, noh, kuna see ühiskond on praegu sellises seisus, nagu ta on, teatrid noh, kõrid on nii kinni pigistatud, et mulle tundub, et ma võib-olla veel ikka kannaga ei löö ust kinni: riik, teeni ise seda teatrit, mina olen seda kurat teinud juba küllaldaselt.” (Saaremäe 2011)

NELJAS OSA: Rakvere Teatri täismängud aastatel 1985–2009

Rakvere Teatris on aastatel 1985–2009 esietendunud 201 uuslavastust ning teatril on selle veerandsajandi jooksul olnud neli kunstilist juhti. Antud töö kolmandas osas kirjeldati Rakvere Teatri kui Eesti teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõtte eesmärgiga leida need positsioonivõtted (lavastused), mis vastavad uurimuse esimeses osas defineeritud täismängule kui Eesti teatrivälja eelistatuimale positsioonivõtule. Meenutame, et täismäng on selline positsioonivõtt, kus on saavutatud parimad võimalikud kompromissid ühelt poolt teatri kunstiliste väärtuste süsteemi ja publiku maitse-eelistuste ning teisalt teatritöötajate maitse-eelistuste ja riigi väärtuste süsteemi vahel (vt Joonis 3, lk 34) ehk kus agent suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tuntuks väljasiseseks tunnustuseks (vt ptk 1.5.4). Lähtudes ühelt poolt külastusstatistikast kui väljavälise tuntuks määra peegeldajast ning teisalt retseptioonianalüüsist, kuivõrd kriitika valvab majandusliku ja sümbolse kapitali vahetuskursi üle teatriväljal (vt ptk 1.5.2), on uurimuse kolmandas osas leitud, et täismängu kriteeriumitele vastavad Rakvere Teatri vaadeldavast perioodist viis lavastust (vt Tabel 5). Seega on teater jõudnud täismänguni keskmiselt iga 40. lavastusega ehk täismängud moodustavad lavastuste koguarvust 2,5%. Rakvere Teatri praegune peanäitejuht Üllar Saaremäe on täismängude kohta tõdenud: „[K]ahjuks pole me selle 15 aasta jooksul mingit valemit leiutanud.” (Saaremäe 2011). Üldkehtiva valemi väljatöötamist ei seata ka järgneva analüüsi ülesandeks, küll aga vaadeldakse lähemalt Rakvere Teatri viit täismänguks kujunenud lavastust, et leida ühisjooni. Rakvere Teatri täismängud aastatel 1985–2009 on toodud järgnevas Tabelis 5:

Tabel 5. Rakvere Teatri täismängud aastatel 1985–2009. Žanrid: K – komöödia, D – draama, LL – lastelavastus, SL – suvelavastus. Sihtrühmad: K – kohalik publik, TL – teatrilinnade publik, M – maapiirkondade publik, SU – suveteatripublik (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid, vt Lisa 2).

Lavastus	Esietendus	Žanr	Eten- dusi	Tulu kogu- tulust (%)*	Külastusi	Külastusi sihthühmiti (%)			
						K	TL	M	SU
„Koduvõõrad”	20.11.1987	D	61		17 970**	62	18	20	
„Jumalaga, Vargamäe”	2.06.1991	SL	61	16	10 267	14	16	6	64
„Shakespeare’i kogutud teosed”	6.10.1996	K	65	9	17 152	49	37	14	
„Pipi Pikksukk”	4.09.1998	LL	188	6	77 774	23	50	27	
„Täismäng”	17.01.2003	K	181	16	68 911	35	42	23	

* Lavastuse piletimüügitulu osakaal protsentides lavastuse repertuaaris olemise aastate kogu piletimüügitulust. „Koduvõõraste” kohta andmed puuduvad.

** Kuna puudub statistika lavastuse „Koduvõõrad” külastuste jaotumise kohta sihthühmiti, on külastuste osakaalude arvutamisel kasutatud eri sihtrühmades antud etenduste arvu korrutatist keskmise külastusega ühe etenduse kohta (295 vaatajat).

Nagu Tabelist 5 näha, on täismängude hulgas enamik hooajamudeli (vt Lisa 9) kindlad osised: kaks komöödiat („Shakespeare'i kogutud teosed” ja „Täismäng”), üks suvelavastus („Jumalaga, Vargamäe”) ning üks lastelavastus („Pipi Pikksukk”). Nii on erandiks vaid Kalju Saaberi ohudraama „Koduvõõrad”, mis oma päevapoliitilisuse ja kohaliku identiteedi käsitlemise poolest on erakordne terve vaadeldava perioodi Rakvere Teatri repertuaaris. Samuti on kaks täismängudest peanäitejuhtide teosed – lisaks Madis Kalmeti lavastatud „Koduvõõrastele” ka Raivo Trassi „Jumalaga, Vargamäe”. Kuna peanäitejuht vastutab kogu repertuaari eest, on tema panus igasugusesse õnnestumisesse niikuinii märkimisväärne: nii kutsus just kunstiline juht Arvi Mägi Rakverre tagasi tööle Raivo Trassi ning „Täismängu” autori pseudonüümi taga on Üllar Saaremäe vend Rünno Saaremäe. Kui Mägi oleks peljanud töötada üle-eelmise peanäitejuhiga, kes kriitika arvates sel ajal ka loomingulises madalseisus oli (vt lk 104), või kui Saaremäe lasknuks end heidutada vennaga koos tehtud eelmise lavastuse „Kui Kungla rahvas...” (2002) ebaõnnestumisest (vt lk 175), jäänuks täismängud sündimata.

Eelnev tõestab justkui Üllar Saaremäe väite paikapidavust, et mingit täismängu valemist pole võimalik kirja panna (vt Saaremäe 2011) ehk täismänge ei saa planeerida. Samas on ilmne, et teatril on võimalik luua struktuur täismängude sünniks, sest viiest täismängust kolm – „Shakespeare'i kogutud teosed”, „Pipi Pikksukk” ja „Täismäng” – on sündinud Saaremäe - Saar Rakvere Teatri juhtimise perioodil, mil töötati hooajamudelit (vt Lisa 9) silmas pidades. Hooajamudeli täitmisest üksi loomulikult ei piisa – vastasel korral oleks Rakvere Teatris igal hooajal mitu täismängu –, lisaks peab lavastus sattuma õigesse aegruumi: „Shakespeare'i kogutud teosed” oli sisuliselt uue juhtkonna avalavastuseks²⁶⁷, millest sai avalikkuse ja publiku poolt põhjaliku noorenduskuuri läbi teinud Rakvere Teatril seatud ootustele vastaja; „Pipi Pikksukk” tõi üle pika aja Eesti teatrilavale tagasi Astrid Lindgreni tegelased ning „Täismäng” esietendus ajal, mil üle 10%-line töötus oli juba aastaid eriti maapiirkondade inimesi kurnanud. Aegruumi olulisust ei saa eitada ka kahe ülejäänud täismängu puhul: „Koduvõõrad” sekkus jõuliselt fosforiidisõja aruteludesse ning „Jumalaga, Vargamäe”, mis esietendus kaks ja pool kuud enne vabariigi taastamist, võttis kokku põlvkondadevahelised maailmavaatelised erinevused, mis hakkasidki järgnevatel aastatel Eesti elu kujundama. Kuna täismäng eeldab suurt väljavälist tuntuust, on ka ootuspärane, et mõne lavastuse täismänguks kujunemisele omavad suurt mõju teatrivälja välised tegurid nagu muutused poliitika- (riigikorra muutus, Kultuuriministeeriumi otsus vahetada välja teatri juhtkond) ja majandusväljal (publiku maitse-eelistuste kohanemine uue situatsiooniga nagu teatri juhtkonnavahetus). (Vt Joonis 3, lk 34)

Need välised tegurid mõjutavad ka täismängude ekspluateerimist, nagu on näha taas Tabelist 5. „Koduvõõrad”, mis tegeles piirkonnale olulise küsimusega, ning „Shakespeare' kogutud teosed” kui noorenenud kuvandiga Rakvere Teatri

²⁶⁷ Hooaja avanud „Varaste ball” oli veel eelmise juhtkonna portfelist ning võeti viie kuu pärast repertuaarist maha (vt lk 160).

avalavastus, mille ülesandeks oli eelkõige teatrisse tagasi meelitada rakverlane, teenisid enamuse vaatajaid just koduetendustega (vastavalt 62 ja 49% kogukülastustest). „Jumalaga, Vargamäe”, mida küll etendati ka teatrisaalides, oli siiski mõeldud Vargamäele ning just Tammsaare-maade kohavaim andis lavastusele olulisima lisaväärtuse, mistõttu kogutigi 64% vaatajaist kolmel järjestikusel suvel. Seevastu töötusest rääkiv „Täismäng” leidis enim vaatajaid (42%) just maapiirkondades, kus see probleem end ka kõige valusamalt tunda annab. Ka „Pipi Pikksukk” kogus pooled oma külastustest etendustega maapiirkondades, aga selle põhjused olid pigem pragmaatilised: teatri jaoks on kasumlikum anda väljasõidul nii hommikune kui õhtune etendus (vt lk 169).

Tuletagem siinkohal siiski meelde, et ülisuur publikuarv pole täismängu puhul ainumäärav ehk need lavastused ei pruugu olla publikumenukite esikümnes, samuti ei pea need olema suurimad piletitulu teenijad. Kuigi „Pipi Pikksukk” ja „Täismäng” troonivad ülekaalukalt vaadeldava perioodi Rakvere Teatri lavastuste edetabelit nii etenduste ja külastuste koguarvu kui teenitud piletitulu osas, on „Koduvõõrad” enimkülastatud lavastuste edetabelis 8. ja „Shakespeare'i kogutud teosed” 10. kohal (vt Lisa 1) ning „Jumalaga, Vargamäe” ei jõua ühtegi edetabelitest. Nende asemel järgnevad „Pipi Pikksukale” ja „Täismängule” etenduste koguarvu osas samuti üle saja korra esitatud Kati Murutari „Mina, naine” (2007) Ülle Lichtfeldti esituses ning Éric-Emmanuel Schmitti „Oscar ja Roosamamma. Kirjad jumalale” (2006) Üllar Saaremäe ja Ines Aruga, millest viimane veel ka 2013. aasta alguses teatri repertuaaris on; külastuste osas lõpetavad esiviisiku lastelavastused „Naksitrallid” (1995), „Väike Nõid” (2000) ja „Vahtramäe Emil” (2002) ning piletitulu esikümnest leiab mitu suvelavastust („Vargamäe kuningriik” [2006], „Kõrboja peremees” [2001] ja „Kalevipoeg” [2003]), komöödiat („Mina, naine” ja „Meie, mehed” [2009]) ning ühe jõulumaalavastuse („Muumitrolli jõuluuni” [2007]). Samas on Tabelist 5 näha, et kuna täismängud püsivad keskmisest kauem repertuaaris, on nende piletitulu osakaal teatri kogutulusse 9–16% täiskasvanutele mõeldud lavastustel ning 6% lastelavastusel²⁶⁸.

Nagu antud uurimuse esimeses osas viidatud (vt lk 260), võiks tunnustuse määra hindamisel kasutada ka muid allikaid kui retseptioon, näiteks nominatsioonid erinevatele preemiatele. Sel juhul võiks Rakvere Teatri täismängudena käsitleda selliseid esikümne publikumenukeid ja kassatükke nagu „Kõrboja peremees” (aastapremia peaosalisele Mait Malmstenile), „Vargamäe kuningriik” (nominatsioonid lavastaja Jaanus Rohumaale ja osatäitjale Velvo Välile) ning „Mina, naine” (nominatsioon Ülle Lichtfeldtile). Samas olid Mait Malmsten ja Jaanus Rohumaa Rakvere Teatris külalistena ning suur osa saadud tunnustusest läks nende koduteatritele; Lichtfeldti tunnustamine järgis vähemalt osaliselt ka levinud tava, et monolavastuste osatäitjad üldjuhul nomineeritakse aastapremiale. Kuna preemiate koguarv on ka liiga väike, et võimaldada teha üldistusi, ongi antud uurimuses tunnustuse määramisel lähtutud retseptiooni-

²⁶⁸ „Pipi Pikksuka” väiksem osakaal on kindlasti tingitud sellestki, et see oli kõige kauem repertuaaris – kokku kolmteist aastat.

analüüsisist. Samas on arvustustest ilmne, et kõiki nimetatud täismänge ühendab nende suur sündmusväärtus. Anneli Saro väitel sõltub lavastuse sündmusväärtus nii vastuvõtja maailmatajust kui riigi poliitilisest olukorrast ning sisuliselt „valmistatakse pea iga lavastust teatris ette kui võimalikku Teatrisündmust kas kunstilistel [tunnustust silmas pidades – O. K.] või kommertslikel [tuntust püüdes – O. K.] kaalutlustel” (Saro 2004: 347)²⁶⁹. See, kas lavastusest ka sündmus saab, sõltub seega sellest, kas tal õnnestub püüda meedia, publiku või teatriloolaste tähelepanu (samas). Eelnevat silmas pidades võib seega öelda, et täismäng on selline Teatrisündmus, mis püüab korraga nii publiku kui teatriloolaste ja meedia tähelepanu. Samas nendib ka Saro, et sündmus eeldab kordumatust, kõrvalekallet rutiinist (samas: 343) ning just seetõttu ei käsitleta antud töös paljusid menukeid või ka mõjukeid täismängudena. Näiteks nii „Kõrboja peremees” kui „Vargamäe kuningriik” jätkasid Rakvere Teatri Tammsaarelavastuste rida Vargamäel, kuid kumbki ei saavutanud sellist ühiskondlikku resonantsi nagu kümnend varem, vabariigi taastamise aegu esietendunud „Jumalaga, Vargamäe”.

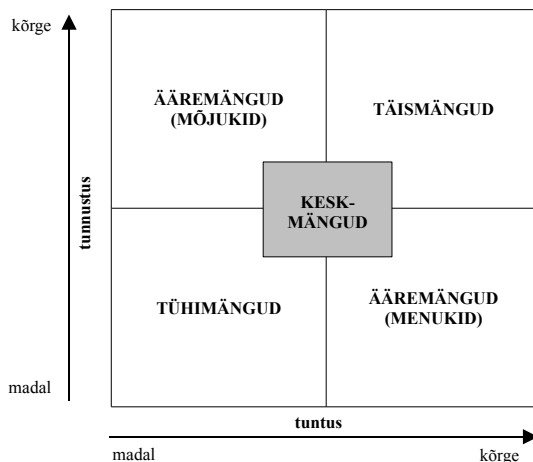
Siit jõuamegi taas kriitika- ja teatrivälja suhte juurde (vt Joonis 2, lk 33). Nagu öeldud, on kriitika ühendväli teatri- ja publikuvälja vahel ning peegeldab ühelt poolt vaatajate vastuvõttu ning teisalt väljasisest tunnustust. Seetõttu on täismängude puhul sarnane, et neist lavastustest kirjutatakse keskmisest enam (kõigi nimetatud täismängude kohta on ilmunud vähemalt kolm arvustust, lisaks uudislood²⁷⁰; samas kui nii mõnegi perioodi lavastuse kohta ei leia enamat lühiuudisest kohalikus ajalehes) ning need tekitavad ka kriitikute seas põhimõttelisi arutelusid majandusliku ja sümboolse kapitali vahetuskursi üle (vt Bourdieu 2003: 61). Nii hinnati „Koduvõõraste” puhul teatri missioonitunnet (Link 1988) ning kuigi tõdeti alusmaterjali dramaturgilist nõrkust (Tarm 1988), järeldati: „Õige ja vajalik ei tarvitse igal juhul olla veel kõrgkunstiline, teiselt poolt jälle oodatud tõde ja üksmeelselt vastuvõetud sõnum võivad kaaluda üles kõik muu.” (Link 1998). „Jumalaga, Vargamäe” tekitas kriitikas vaidluse dramatiseeringu rõhuasetuste üle, milles üks arvustajaist nägi väljarände ülistamist (Kruus 1991), teine lavastuse võimet sütitada „tegema noori just seda, mis tal parasjagu kavas” (Vellerand 1992); märkimata ei jäänud ka lavastuse sünnimullast välja rebimine ja viimine teatrisaalidesse suvesoojade päevade järel, kuid sedagi nenditi arusaamisega, et „rahahäda ei anna häbeneda” (samas). „Shakespeare’i kogutud teosed” pani aga noored kriitikud Sven Karja ja Velle-Sten Maiste tuliselt arutama lavastuse eesmärkide ja eetilise üle klassikuga ümberkäimisel (vt Karja 1996, Maiste 1997), samas kui ülejäänud kriitikud hindas ühemõtteliselt noore lavastusmeeskonna uljust ja mängulusti (vt Peäske 1996, Purje 1996). „Pipi Pikksuka” taasjõudmist Eesti teatrilavale ning teda kehastavat Ülle Lichtfeldti kiideti ühehäälselt (vt Kapstas 1998,

²⁶⁹ „At least implicitly, almost every production in theatre is prepared as a possible Theatrical Event, proceeding either from artistic or commercial considerations.” (Saro 2004: 347)

²⁷⁰ Ootuspäraselt on lastelavastus „Pipi Pikksukk” kultuuriajakirjade huviorbiidist välja jäänud, kuid seda suurem on lavastuse kohta kirjutatud uudislugude maht.

Pulver 1998), kuigi üks arvustajaist leidis, et lavastaja Aare Laanemets „on utreerimisega pisut liiale läinud” (Pulver 1998). „Täismäng”, mis esietendus vahetult pärast kultuuriministri seisukohavõttu, et teatrite riiklikud toetused jäävad eelmise aasta tasemele, sai arvustustes eesootava komertsteatri ajastu kuulutajaks, kuigi osati märgata ka lavastuse päevakajalisust (vt Mälgand 2003a); hiljem ilmunud arvustustes jätkus kriitikuil juba ka tähelepanu näitlejatöödele (vt Purje 2007b).

Seega, nagu ei pruugi täismäng olla enimkülastatud või enim piletitulu teeniv lavastus, ei ole need ka alati kriitikuil üksmeelselt kiidusõnu teeninud lavastused. Pigem iseloomustab täismänge poleemiline retseptisioon, kus sageli nenditakse, et mõningased vajakajäämised kunstilises plaanis korvab lavastuse sündmuslikkus ehk neil lavastustel õnnestus konverteerida väljaväline tunnus osaliselt väljasiseseks tunnustuseks. Eriti repertuaariteatritele, mille hallata on suured teatrimajad ning kelle riiklik toetus sõltub vähemalt kaudselt publikuarvust, on täismängud püsijäämiseks vajalikud. Nagu eelnevalt kujutatud Joonisel 3 (vt lk 34), on teatri kunstilised otsused alati mõjutatud poliitika- ja majandusvälja poolt (Bourdieu 1993: 39) ehk ühelt poolt mõjutab teatri valikuid riigi väärtuste süsteem, mis Eesti teatril väljendub kõige ilmsemalt teatrite rahastamise alustes, ning teisalt publiku maitse-eelistused. Neid kaht mõjuvälja arvestades tuleb teatritel repertuaarivalikuid tehes alati minna kompromissile teatri enda kunstiliste väärtuste süsteemiga ning nende kompromisside eest tuleb teatril alati maksta väljasiseseks tunnustuse vähenemisega. Seega ongi repertuaariteatritele lahenduseks väljavälise tunnus konverteerimine osaliselt või mõneks ajaks väljasiseseks tunnustuseks ning just seda ongi siin töös täismängudena käsitletavat lavastused teinud. Rakvere Teatril on vaadeldaval perioodil õnnestunud saavutada viis täismängu, mis moodustavad vaid 2,5% perioodi 201-st uuslavastusest. Seega on siinkohal õigustatud küsimus: kuhu kuuluvad ülejäänud 97,5% Rakvere Teatri uuslavastustest? Nagu korduvalt mainitud, on teatriväli mõjutatud väljavälisest tunde ja väljasisesest tunnustusest, seega saab uuslavastusi vaadelda järgnevalt toodud maatriksi abil:



Joonis 15. Lavastuste tunde-tunnustuse maatriks.

Joonisel 15 kujutatud lavastuste tuntuse-tunnustuse maatriksil näitab horisontaaltelg väljavälise tuntuse ning vertikaaltelg väljasise tunnusmära. Vastavalt sellele, kas mõne lavastuse tunnus ja tunnus on madal või kõrge, saab eristada viit tüüpi lavastusi ehk mänge, kusjuures tunnus mõeldakse publikuarvus ning tunnusmära osas on järeldused tehtud kogu vaadeldaval perioodil ilmunud retseptiooni analüüsi põhjal:

1. Tühimängudel on nii madal tunnus kui madal tunnusmära. Siia kuuluvaid teoseid tasub otsida lavastuste hulgast, mille külastuste koguarv väga väike (kuivõrd on antud alla kümne etenduse), kuid mis pole planeeritud loetud kordadel esitamiseks nagu näiteks „Jõuluetendus Jeesus Kristuse elust” (1988), mis kogus ka üle nelja tuhande vaataja; samuti ei kuulu siia lavastused, mis pakkusid küll huvi kriitikutele, kuid mitte publikule (näiteks suur osa Peeter Jalaka mõttekaaslaste teostest); ning suvelavastused. Rakvere Teatri vaadeldaval perioodil on tühimängudeks osutunud kaksteist lavastust²⁷¹ ehk 6% kõigist uuslavastustest. On ootuspärane, et suur osa neist lavastustest esietendus Rakvere Teatri peataoleku ehk Arvi Mägi sunnitud kunstiliseks juhiks olemise ajal; viimane tühimäng jääb aastas 2002 ehk Üllar Saaremäe kogemused Rakvere Teatri kunstilise juhina on end ära tasunud.
2. Menukitel on küll kõrge tunnusmära, kuid madal tunnus. Arvestades, et keskmiselt on vaadeldava perioodi Rakvere Teatri lavastuste külastuste arv 5896, vaadeldakse menunukitena neid lavastusi, mil vaatajaid üle 6000, kuid mis samas pole saanud kiita kriitikuilt. Selliseid lavastusi on kokku lausa 51 ehk 25% ning 34 neist on esietendunud Saaremäe - Saar perioodil. Jällegi ootuspäraselt moodustavad enamiku menunukitest hooajamudeli kindlad osised ehk komöödiad ja lastelavastused, lisaks mõned suvelavastused nagu „Dracula. Öö valitseja” (1997) ja „Kalevipoeg” (2003).
3. Mõjukitel, mis sarnaselt menunukitega on ääremängud, on vastupidiselt menunukitele kõrge just tunnusmära ning madal tunnusmära. Nende hulgas on nii väikese etenduste koguarvuga lavastusi, mis ei leidnud üles oma publikut (näiteks Jalaka mõttekaaslaste tööd, vt lk 137) kui kriitikuilt kiita saanud ning premeeritud lavastused²⁷², mille publikuarv jääb keskmisele alla. Selliseid lavastusi on kokku 21 ehk 10% kõigist perioodi lavastustest.

²⁷¹ Rakvere Teatri vaadeldava perioodi tühimängudena vaadeldakse järgmisi lavastusi: „Selles kindlas kivimajas” (1988, vt lk 111), „Paabeli ooper” (1991, vt lk 131), „Vari”, „Pelikan”, „Piibli mäng” (kõik 1992) ning „Põletatud oranž” (1993) (vt ptk 5.1), „Maret ja Miina ehk Kosjakased” (1993, vt lk 138), „Anna Christie” (1997, vt lk 164), „Tantsumaraton” (1997, vt lk 177), „Kanarbik” (1999, vt lk 176), „Kaunitar ja koletis” (2001, vt lk 194), „Hommikueine Tiffany juures” (2002, vt lk 200).

²⁷² Kriitikute poolt hinnatud mõjukid on „Libahunt” (1988, vt lk 109), „Abielu ja õnn” (1992, vt lk 136), „Hind” (1998, vt lk 174), „Kurva kohviku ballaad” (1999, vt lk 195), „Tanja. Tanja” (2000, vt lk 173), „Kahe maailma hotell” (2001, vt lk 173), „Jaanituli” (2001, vt lk 214), „Boob teab” (2004, vt lk 201), „Misjonärid” (2005, vt lk 205), „Johannese passioon” (2005, vt Purje 2010), „Lesk” (2009, vt lk 130) ning suvelavastused, mille lavastajateks Mati Unt (vt lk 185) ja Hendrik Toompere jr.

4. Täismängudel on, nagu varemgi viidatud, nii kõrge tuntuse kui kõrge tunnustuse määr ja neid on Rakvere Teatri vaadeldaval perioodil olnud viis ehk 2,5%. Täismänge on antud peatükis eelnevalt juba pikemalt analüüsitud.
5. Kõik ülejäänud lavastused on keskmängud, mis tähendab, et neid ei saa ülejäänud neljaks mänguks erinevatel põhjustel pidada: näiteks on nende publikuarv küll üle keskmise, et olla menuk, kuid samas on nad ka kriitikuil mõõdukalt kiita saanud, mistõttu jäävadki menuki ja täismängu vahele; või siis on lavastust esitatud küll üle kümne korra, kuid arvustustes jäädakse hinnangutes reserveerituks, mistõttu jääb lavastus tühimängu ja mõjuki või menuki piirialale. Seega on neil ülejäänud 112-l ehk 56,5% Rakvere Teatri vaadeldava perioodi lavastustest nii tuntuse kui tunnustuse määr keskmine.

See, et enamiku repertuaarist moodustavad keskmängud, on ka loogiline, sest pidevalt tuntuse ja tunnustuse vahel tasakaalu otsiv teater peab muuhulgas ka olemasolevaid ressursse (maja, trupp jne) üleval pidama ja pidevalt uuslavastusi välja tooma. Seetõttu tasub Joonisel 15 kujutatud lavastuste tuntuse-tunnustuse maatriksi puhul eelkõige silmas pidada lavastuste jaotumist teine teisele poole maatriksi horisontaalset ja vertikaalset kesktelge. Vertikaalselt jaotuvad Rakvere Teatri lavastused nii, et madalama tuntuse poole jääb kaksteist tühimängu ja 21 mõjurit ehk 16% kõigist lavastustest ning kõrgema tuntuse poolele viis täismängu ja 51 menukit ehk 27,5% lavastustest. Horisontaalselt jäävad madalama tunnustusega poolele kaksteist tühimängu ja 51 menukit ehk 31% kõigist lavastustest ning kõrgema tunnustusega poolele viis täismängu ja 21 mõjurit ehk 12,5% lavastustest. Seega on Rakvere Teatri repertuaar pigem kaldu väljavälise tuntuse poole, sest menukeid on üle kahe korra rohkem kui mõjukeid ning tühimänge lausa viis korda enam kui täismänge. Selleks, et üheselt hinnata nende osakaalude tähendust, tuleks sarnase maatriksi abil analüüsida ka teiste Eesti teatrite sama perioodi lavastusi, kuid ilmselt on teistelgi repertuaariteatritel jaotumine vähemalt täis- ja tühimängude osas sarnane. Samas menukite ja mõjukite suhe võib teistel repertuaariteatritel olla vähem menukite poole kaldu, kuivõrd Rakvere Teater on enim ringi reisiv riigilt toetust saav teater ning peab seetõttu kõige rohkem arvestama maapubliku maitse-eelistustega, mis, nagu näidatud peatükis 2.2.1.2, on tugevalt kaldu komöödiate suunas; suur lastelavastuste kui menukite arv tuleneb aga vajadusest efektiivselt väljasõite teha ehk kasutada üüritud saale nii hommikuseks kui õhtuseks etenduseks. Teatrite võrdlev analüüs jääb antud töö ülesandepüstistusest siiski välja, ootama järgnevaid uuringuid.

KOKKUVÕTE

Antud doktoritöö seadis endale kaks eesmärki: ühelt poolt uurida ja struktureerida Eesti teatrivalja toimemehhanisme ning teisalt näidata, kuidas üks Eesti teatrivalja institutsionaalne agent, Rakvere Teater, on aastatel 1985–2009 teatrivalja sisemiste reeglite ja väliste tegurite mõjus toiminud. Uurimuse teoreetiliseks lähtekohaks on prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu' välja-teooria, eelkõige tema käsitlus kultuuritootmisväljadest, mida iseloomustavad kolm peamist erisust: (a) välja kõrge autonoomia määr, (b) majandus(reeglite) eitamine ning (c) igavene domineeriva „kunst kunsti pärast” ning domineeritud massitoodangu vastasseis. Autonoomne väli on Bourdieu' mõistes „väli, kus tootjate klientideks on ainult nende võistlejad” (Bourdieu 1999: 53) ehk kõrge autonoomia määraga väljadel toodetakse ainult välja enda poolt seatud reegleid järgides. Samas on kultuuritootmisväljad sõltumata nende autonoomsuse määra alati mõjutatud neid „hõlmavate väljade ehk majandus- ja poliitkasu väljade reeglite poolt” (Bourdieu 1993: 38–39).

Seega mõjutavad teatri kui institutsionaalse agendi kunstilisi otsuseid ühelt poolt publiku maitse-eelistused, millest annab aimu külastusstatistika ning millega arvestades tuleb teatril kunstilisi ehk repertuaarivalikuid tehes minna kompromissile teatri enda kunstiliste väärtuste süsteemiga ehk põhjustega, miks see teater kui agent teatrit teeb ning millist teatrit ta teha tahab. Teisalt mõjutab teatri kunstilisi valikuid riigi väärtuste süsteem, millest lähtuvalt riik teatrivalja toimimisse sekkub. Kuivõrd „riik koondab enda kätte materiaalsete ja sümboolsete ressursside terviku” (Bourdieu 2003: 60), korraldab ta erinevate väljade funktsioneerimist kas rahalise või juriidilise sekkumisega, mida teatrivaljal väljendavad seadusandlus, rahastamissüsteem, kultuuriministeeriumi arengukavad jmt dokumendid.

Kuna kultuuritootmisväljad on alati mõjutatud majandus- ja poliitikaväljast, räägibki Bourdieu kultuuritootmisväljade topelthierarhiast: ühelt poolt hierarhilisuse heteronoomne printsiip, mis valitseks juhul, kui väli kaotaks autonoomia täielikult ja alluks teiste väljade reeglitele ning mida väljendab väljaväline tunnus; ja teisalt hierarhilisuse autonoomne printsiip, mis valitseks, kui väli oleks täielikult autonoomne ehk sõltumatu turureeglitest ning mida väljendab väljasisene tunnustus (Bourdieu 1993: 38). Seega saadab tegutsemist kultuuritootmisväljadel pidev vaidlus kultuurilise ja majandusliku kapitali vahetuskursi üle, kuivõrd kultuuritootmisväljade eripäraks on tõik, et väljavälist tuntut ja majanduslikku edu ei pruugita väljasiseselt arvesse võtta ehk siis seda pole võimalik sümboolseks kapitaliks ümber arvutada ja ta jääb seetõttu miinümärgiliseks. Bourdieu' järgi asuvad iga autonoomse välja domineerival poolusel ortodoksiat kaitsvad agendid, „kelle võitlused hoogustuvad alati, kui seatakse küsimuse alla erinevat liiki kapitalide suhteline väärtus (näiteks kultuurilise ja majandusliku kapitali [mida väljendavadki tunnustus ja tunnus – O. K.] „vahetuskurs”)” (Bourdieu 2003: 61). Eesti teatrivaljal ortodoksiat kaitsvateks agentideks on ärkamisajal asutatud ja alates 1930. aastatest riiklikku tegevustoe-tust saanud repertuaariteatrid, millel on nii alaline trupp kui alalised saalid, ning

hiljem teatriväljale sisenenud institutsionaalsed agendid (erateatrid ja vabatrupid) on suuresti olnud sunnitud üle võtma repertuaariteatrite toimimismehhanismid ja nende poolt kaitstava ortodoksia. Teatrivälja puhul on tunnustuse ja tuntuse eristamine oluline ka kriitikute mitmetise paiknevuse tõttu: eeldades, et kriitik on osa teatriprotsessist (tema tagasiside, mis võib sisaldada ka publiku tervikkogemuse peegeldust, võib mõjutada looja edasisi kunstilisi valikuid), tegutseb kriitik agendina kunstnikega samal väljal; samas on kriitika alati väljastpoolt sissevaatav (omamoodi mudelvaataja, kes vahendab kunstniku kavatsusi väljavälistele agentidele ehk [potentsiaalsele] publikule), osundades seeläbi ka välja olemasolule (Van Maanen 2009: 131). Seetõttu vaadeldaksegi siin töös kriitikat omaette autonoomse väljana, ühendusväljana teatri- ja publikuvälja vahel ning väidetakse, et kriitika just kirjeldatud kahetise positsiooni tõttu on arvustused ühelt poolt väljasiseste reeglite vahendajad publikule, kuid samas valvavad kriitikud ka välja enda reeglite toimimise üle. Seetõttu on arvustused parimad allikad mõne teatri kui teatrivälja institutsionaalse agendi positsioonivõttude väljasisese tunnustuse määra hindamisel. Sestap analüüsitaksegi põhjalikult antud uurimuse kolmandas osas vaadeldaval perioodil Rakvere Teatris esietendunud lavastuste retseptisiooni.

Niisiis peavad teatriväljal tegutsevad agendid iga positsioonivõtu korral endalt pidevalt küsima, kui suures ulatuses on võimalik kasvatada väljavälist tuntutust ja seeläbi paratamatult kaotada väljasisese tunnustuse määras, ilma et kaoks teatrivälja autonoomsus. Siinses uurimuses väidetakse, et teatud tingimustel on teatrivälja agendil siiski võimalik ajutiselt veenda ortodoksiat kaitsvaid agente, et kõrgem väljavälise tuntuse määr ei vähenda väljasisese tunnustuse määra. Sellist agendi positsioonivõttu, mil on nii kõrge tuntuse kui tunnustuse määr tänu sellele, et see suudab osaliselt ja/või ajutiselt konverteerida väljavälise tuntuse väljasiseseks tunnustuseks, nimetatakse antud töös „täismänguks”. Viimane on ka Eesti teatrivälja eelistatuimaks positsioonivõtuks, kuivõrd – nagu näitab antud töö teine osa – Eesti teatripoliitika ehk riigi väärtuste süsteem on vaatamata sellele, et nii „Eesti riigi kultuuripoliitika põhi-alustes”, „Etendusasutuse seaduses” kui Kultuuriministeeriumi arengukavades on sõnastatud samu põhimõtteid – nagu teatrikunsti toetamine omandivormist sõltumata või teatrikunstile võrdse ligipääsu tagamine kõigile Eesti elanikele –, pole praktikas, st kultuuripoliitilisi otsuseid tehes, neid põhimõtteid selgelt järgitud ja nii ongi teatrikunstis ainsaks kultuuripoliitiliseks vahendiks ja teatrite toimimise mõõdupuuks saanud publikuarv, mis omakorda tähendab, et kõige enam mõjutavad teatri kui institutsionaalse agendi positsioonivõtte teatriväljal just publiku maitse-eelistused.

Seetõttu analüüsitaksegi siinses uurimuses põhjalikult Rakvere Teatri publiku maitse-eelistusi, kuivõrd teater peab pidevalt arvestama esiteks sellega, milliste eelnevate positsioonivõttude väljavälise tuntuse määr on olnud kõrge, ning teisalt püüdma uusi vaatajaid, kes võiksid teatri pakutavast huvitatud olla. Neid kaht poolust analüüsid jätakse mõisteni „sihtrühm”: sihtrühm on kindlat tüüpi etendamispai gaga seotud publikusegment, kelle maitse-eelistused suurendavad või vähendavad teatri iga positsioonivõtu väljavälist tuntutust (ehk

mis tüüpi lavastusi saadab või ei saada selles sihtkohas publikumenu) ning mis samal ajal seab piiranguid teatri positsioonivõttude võimalikule mahule, kuivõrd sihtrühmade potentsiaalsed vaatajaarvud on erinevad. Teatri eesmärgiks on saavutada samaaegselt nii võimalikult suur väljaväline tunnus kui väljasisene tunnustus – täismäng –, samuti kaotada piirangud oma etenduste mahule, kuid sihtrühmad eelistavad alati neid teatri positsioonivõtte, mis vastaksid konkreetse sihtrühma maitse-eelistustele. Vaadeldava perioodi etendustegevuse statistika analüüsile toetudes on Rakvere Teatri puhul selgelt eristatavad neli sihtrühma: kohalik, maa-, teatrilinnade ja suveteatripublik. Vaid teatrilinnade ja suveteatripubliku sihtrühmas on etenduste andmine Rakvere Teatrile majanduslikult kasulik, kogudes protsentuaalselt vähemalt sama palju või enam külastajaid ja piletitulu, kui on etenduste osakaal etenduste koguarvust. Kahele sihtrühmale – kohalikule ja maapublikule –, millele kriitikagi on viidanud kui Rakvere omapublikule (Kapstas 1997) antud etendused on väiksema tasuvusega.

Töö kolmas osa käsitlebki kompromisse, mida Rakvere Teater on pidanud aastatel 1985–2009 tegema, et saavutada teatri kui institutsionaalse agendi kunstiliste väärtuste süsteemile võimalikult lähedasi positsioonivõtte teatril väljal. Eesti teatril väljal mõjutavad ühe teatri kui institutsionaalse agendi kunstilist väärtuste süsteemi kõige enam teatrite kunstilised juhid, keda on antud töö jaoks ka intervjueeritud. Seetõttu on ka töö kolmas osa periodiseeritud Rakvere Teatri kunstiliste juhtide Rakveres töötamise aegade järgi. Kuigi antud uurimus keskendub Rakvere Teatri repertuaarile aastatel 1985–2009, antakse kolmanda osa sissejuhatusena ka lühiülevaade Rakvere Teatri ajaloost aastatel 1940–1985, et iga vaadeldava perioodi kunstilise juhi valikud ning Rakvere Teatri publiku maitse-eelistuste kujunemine oleksid paremini mõistetavad pikemas ajaloolises kontekstis. Aastatel 1985–1989 juhtis Rakvere Teatrit Madis Kalmet, kelle peamiseks eesmärgiks oli noore trupi arendamine; aastad 1989–1994 märgivad teatri peataoleku aega, mil Rakvere Teatri jaoks kujunes peanäitejuhi Arvi Mägi kunstilistest otsustest olulisemaks hoopis kasutamiskõlbmatuks muutunud teatrimaja; sellele järgnenud juhivahetus 1994. aastal, mil teatri peanäitejuhiks sai Peeter Jalakas, tõi kaasa kannapöörde Rakvere Teatri esteetilistes valikutes, mis aga ei haakunud püsipubliku maitse-eelistustega. Viimases empiirilises peatükis näidatakse aga, kuidas 1996. aastal Rakvere Teatri juhtimise üle võtnud Üllar Saaremäe ja Indrek Saar suutsid hooajamudelit – igas hooajas üks laste-, üks suvelavastus ning üks komöödia – järgides samaaegselt meelitada Rakvere Teatrisse tagasi publiku ning pälvida ka kriitikute tähelepanu.

Rakvere Teatris on aastatel 1985–2009 esietendunud 201 uuslavastust, mida kõiki ka antud töös relevantses kontekstis mainitakse. Samuti antakse ülevaade perioodi retseptisioonist, mis on täies mahus uurimuse jaoks läbi töötatud. See mahukas Rakvere Teatri kui Eesti teatril välja institutsionaalse agendi positsioonivõttude kirjeldus on vajalik, et leida need positsioonivõttud (lavastused), mis vastavad uurimuse esimeses osas defineeritud täismängule kui Eesti teatril välja eelistatuimale positsioonivõtule. Lähtudes ühelt poolt külastusstatistikast kui väljavälise tunde määra peegeldajast ning teisalt retseptisioonianalüüsist, kuivõrd kriitika valvab majandusliku ja sümboolse kapitali vahetuskursi üle

teatriväljal, on uurimuse kolmandas osas leitud, et täismängu kriteeriumitele vastavad Rakvere Teatri vaadeldavast perioodist viis lavastust: „Koduvõõrad” (1987), „Jumalaga, Vargamäe” (1991), „Shakespeare’i kogutud teosed” (1996), „Pipi Pikksukk” (1998) ja „Täismäng” (2003). Seega on teater jõudnud täismänguni keskmiselt iga 40. lavastusega ehk täismängud moodustavad lavastuste koguarvust 2,5%. Töö viimases osas vaadeldaksegi lähemalt Rakvere Teatri viit täismänguks kujunenud lavastust, et leida ühisjooni.

Arvustustest on ilmne, et kõiki nimetatud täismänge ühendab nende suur sündmusväärtus. Anneli Saro väitel sõltub see, kas lavastusest ka sündmus saab, sellest, kas tal õnnestub püüda meedia, publiku või teatriloolaste tähelepanu (Saro 2004: 347). Eelnevat silmas pidades võib seega öelda, et täismäng on selline Teatrisündmus, mis püüab korraga nii publiku kui teatriloolaste ja meedia tähelepanu. Seetõttu on täismängude puhul sarnane, et neist lavastustest kirjutatakse keskmisest enam ning need tekitavad ka kriitikute seas põhimõttelisi arutelusid majandusliku ja sümboolse kapitali vahetuskursi üle (vt Bourdieu 2003: 61). Seega ei pruugi täismäng olla enimkülastatud või enim piletitulu teeniv lavastus ega ole need ka alati kriitikuil üksmeelselt kiidusõnu teeninud lavastused. Pigem iseloomustab täismänge poleemiline retseptsioon, kus sageli nenditakse, et mõningased vajakajäämised kunstilises plaanis korvab lavastuse sündmuslikkus ehk neil lavastustel õnnestus konverteerida väljaväline tunnus osaliselt väljasiseseks tunnustuseks. Eriti repertuaariteatritele, mille hallata on suured teatrimajad ning kelle riiklik toetus sõltub vähemalt kaudselt publikuarvust, on täismängud püsijäämiseks vajalikud.

Rakvere Teatril on vaadeldaval perioodil õnnestunud saavutada viis täismängu, mis moodustavad vaid 2,5% perioodi 201-st uuslavastust. Seega on õigustatud küsida: kuhu kuuluvad ülejäänud 97,5% Rakvere Teatri uuslavastustest? Kuna teatriväli on mõjutatud väljavälisest tundeest ja väljasisesest tunnustusest, saab vastavalt sellele, kas mõne lavastuse tunnus ja tunnustus on madal või kõrge, eristada viit tüüpi lavastusi ehk mänge, kusjuures tuntu mõõdetakse publikuarvus ning tunnustuse määra osas on järeldused tehtud kogu vaadeldaval perioodil ilmunud retseptsiooni analüüsi põhjal (sulgudes Rakvere Teatri vaadeldava perioodi osakaalud): tühi- (6%), kesk- (56,5%) ja täismängud (2,5%) ning menükid (25%) ja mõjukid (10%). See, et enamiku repertuaarist moodustavad keskmängud, on ka loogiline, sest pidevalt tundeest ja tunnustuse vahel tasakaalu otsiv teater peab muuhulgas ka olemasolevaid ressursse (maja, trupp jne) üleval pidama ja pidevalt uuslavastusi välja tooma. Kuna aga menukeid on üle kahe korra rohkem kui mõjukeid ning tühimänge lausa viis korda enam kui täismänge, tuleb järeldada, et Rakvere Teatri repertuaar on pigem kaldu väljavälise tundeest poole. Selleks, et üheselt hinnata nende osakaalude tähendust, tuleks sarnastelt alustelt analüüsida ka teiste Eesti teatrite sama perioodi lavastusi, kuid ilmselt on teistelgi repertuaariteatritel jaotumine vähemalt täis- ja tühimängude osas sarnane. Samas menukite ja mõjukite suhe võib teistel repertuaariteatritel olla vähem menukite poole kaldu, kuivõrd Rakvere Teater on enim ringi reisiv riigilt toetust saav teater ning peab seetõttu kõige rohkem arvestama maapubliku maitse-eelistustega, mis on aga tugevalt kaldu

komöödiate suunas; suur lastelavastuste kui menukite arv tuleneb aga vajadusest efektiivselt väljasõite teha ehk kasutada üüritud saale nii hommikuseks kui õhtuseks etenduseks. Teatrite võrdlev analüüs jääb antud töö ülesandepüstistusest siiski välja, ootama järgmisi uuringuid.

KASUTATUD ALLIKAD

Kasutatud kirjandus

- Abel, Kerttu 2010. Vanemuise draamarepertuaar aastail 1985–1993. – Rmt: Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Saro, Anneli; Luule Epner (toimetajad), Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut, Kirjastus Greif: Tartu, lk 70–101.
- Adorf, Margit 1999. Käärakate armutantsud. – Sirp, 17.09.
- Allaste, Airi-Alina; Marina Grišakova, Anders Härm, Liina Lukas, Aare Pilv, Rein Ruutsoo, Voldemar Tomusk, Raivo Vetik 2005. Bourdieu. – Sirp, 22.04.
- Allik, Jaak 1997. Suveprojekt – igalt teatrilt korraga I. – Sõnumi Leht, 30.06.
- Allik, Jaak 2006. Kas Balti teatrifestival jääb kestma? – Sirp, 15.09.
- Alte, Tiit; Oiva Kauppinen 1991. Paabeli segadus Rakvere Teatris. – Viru Sõna, 13.04.
- Arter 2003=Eesti teatri nägu. – Postimees, 22.03.
- Avestik, Rait 2004. „Baltoscandal 2004”: konventsionaalne alternatiivteater. – Sirp, 16.07.
- Avestik, Rait 2004a. Proletaaride erootilis-absurdne kommuun. – Postimees, 17.02.
- Avestik, Rait 2003. Purustamisjõuta tugev poiss. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 36–40.
- Avestik, Rait 2003a. Rakvere trupp alustas kriisiprogrammiga? – Postimees, 21.01.
- Balbat, Maris 1990. Vähe kisa, palju villa ehk Esimene rahvusvaheline teatrifestival Eestis. – Reede, 29.06.
- Balbat, Maris 1994. Peeter Jalakas: „Hea kunst on igal pool hea kunst”. – Sirp, 4.02.
- Biin, Aarne 1995. Rakvere Faust eht trotsides olusid ja eelarvamusi. – Rahva Hää, 13.03.
- Bourdieu, Pierre 1984. Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge.
- Bourdieu, Pierre 1993. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1999. Televisioonist. – Loomingu Raamatkogu, nr 30. Tallinn: Perioodika.
- Bourdieu, Pierre 2003. Praktilised põhjused. Teoteooriast. Tallinn: Tänapäev.
- Brook, Peter 1972. Tühi ruum. – Loomingu Raamatukogu, nr 44/45. Tallinn: Perioodika.
- Danto, Arthur 1964. The Artworld. – The Journal of Philosophy, vol 61, nr 19, lk 571–584.
- Davidjants, Brigitta 2006. „Käpipuu vennaskond” ei alahinda noort lugejat. – Eesti Päevaleht, 4.08.
- Eesti Teatristatistika 2004 2006. Ella, Katrin; Tiia Sippol (koostajad). Tallinn: Teatriliiidu Teabekeskus.
- Eesti Teatristatistika 2005 2006. Talts, Tiina; Tiia Sippol (koostajad). Tallinn: Teatriliiidu Teabekeskus.
- Eesti Teatristatistika 2006 2007. Ella, Katrin; Tiia Siipol, Tiina Talts, Kadi Tudre (koostajad), Teatriliiidu Teabekeskus.
- Eesti Teatristatistika 2007 2008. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Eesti Teatristatistika 2008 2009. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Eesti Teatristatistika 2009 2010. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Eesti Teatristatistika 2010 2011. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.

- Eesti Teatristatistika 2011 2012. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Enne kui... 1994=Enne kui saabuvad rebased. Rakvere Teater *A. D.* 1993/94. – Teater. Muusika. Kino, nr 3 lk 29–39.
- Epner, Luule 2007. Endla teater 2006: aasta omadramaturgiat. – Rmt: Teatrielu 2006. Tallinn: Eesti Teatrilüü, lk 11–39.
- Epner, Luule 2009. Mati Undi teater *revisited*. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 15–31.
- Fowler, Bridget 2006. Autonomy, Reciprocity and Science in the Thought of Pierre Bourdieu. – *Theory Culture and Society*, nr 23 (6), lk 99–117.
- Grünfeldt, Inna 2006. Oscari sinine passioon. – *Virumaa Teataja*, 18.11.
- Grünfeldt, Inna 2006a. Vargamäe kuningriigi elujanune igavik. – *Virumaa Teataja*, 21.06.
- Grünfeldt, Inna 2007. Olnuks Hamletil vanaema ... – *Virumaa Teataja*, 28.03.
- Grünfeldt, Inna 2011. Ülle Lichtfeldt saadab Pipi ja Anu kaduvikku. – *Virumaa Teataja*, 14.10.
- Gutman, Kerli 2009. Kultuuripoliitika põhimõtete uuendamine Eesti NSV Riiklikus Kultuurikomitees (välissuhtluse näitel). – *Tuna*, nr 4, lk 67–77.
- Hennoste, Tiit 2006. Teooria vastu. – *Sirp*, 01.12.
- Herkül, Kadi 1995. Kas hanel on hing? – *Eesti Ekspress*, 13.10.
- Herkül, Kadi 1997. Romantilise kangelase hiilgav ots. – *Eesti Ekspress*, 30.05.
- Herkül, Kadi 1999. Sisutu täpatöö Rakvere linnuses. – *Postimees*, 26.06.
- Herkül, Kadi 2004. Mis teeb mehed põgenevateks koorteks? – *Postimees*, 1.03.
- Hinge... 1998 = Hingetuises Rakveres. – *Postimees*, 12.03.
- Huppatz, Kate 2009. Reworking Bourdieu's „Capital”: Feminine and Female Capitals in the Field of Paid Caring Work. – *Sociology*, vol 43, nr 1, lk 45–66.
- Interneti-küsitlus 2008=Rakvere vajab Baltoscandalit. – *Virumaa Teataja*, 1.07.
- Jakobson, Kadri 2002. Püksid püünel maha. – *Õhtuleht*, 31.12.
- Jalakas, Peeter 1994. Teatrist, jüripäevast ja kirikust. Peeter Jalaka kõne Rakvere teatrimaja taasavamise puhul 23. aprillil 1994. – *Kultuurileht*, 29.04.
- Juhtkiri 2000=Rakvere Teater läheb külla. Juhtkiri. – *Virumaa Teataja*, 31.05.
- Jurs, Medris 1991. Teater? Teater! Teater! – *Viru Sõna*, 31.03.
- Jurs, Medris 1994. Teater võiks olla võimalikult hea, kirev ja mitmevärviline. – *Eesti Maa*, 21.11.
- Kaber, Indrek 1983. Raivo Trass. Kuues hooaeg. – *Noorte Hää*, 27.03.
- Kalmet, Madis 1986. Usus ja lootuses. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 11, lk 41–43.
- Kapstas, Meelis 1986. Kes kardab libahunti? – *Sirp ja Vasar*, 11.07.
- Kapstas, Meelis 1994. Laenake Mauri. – *Päevaleht*, 8.06.
- Kapstas, Meelis 1997. Mis ta siis sõidab meeie õuele kaklema. – *Eesti Päevaleht*, 13.02.
- Kapstas, Meelis 1998. Minu veetlev Pipi. – *Eesti Päevaleht*, 7.09.
- Kapstas, Meelis 1998a. Piiritus Rakvere teatrimäelt. – *Sirp*, 3.07.
- Kapstas, Meelis 1999. Viimane mängib paremini. – *Eesti Päevaleht*, 15.09.
- Kapstas, Meelis 2000. Tanjad eesti teatris tagasi. – *Eesti Päevaleht*, 24.03.
- Kapstas, Meelis 2001. Hea nagu vene multifilm. – *Eesti Päevaleht*, 27.11.
- Kapstas, Meelis 2001a. Viimne kohtupäev teatris. – *Eesti Päevaleht*, 16.01.
- Kapstas, Meelis 2002. Pühkides ema tagumikku. – *Eesti Päevaleht*, 6.02.
- Kapstas, Meelis. 2003. Eestlane suvel ei maga! – *Eesti Päevaleht*, 16.06.
- Kapstas, Meelis 2003a. Püksid maha, koondatakse! – *Eesti Päevaleht*, 23.01.
- Kapstas, Meelis 2004. Urmas Lennuki korduvad tagasitulekud isa juurde. – *Postimees*, 23.09.
- Kapstas, Meelis; Lea Tormis 1992. See pidi olema armastus? – *Päevaleht*, 21.11.
- Karikatuur 1983. – *Sirp ja Vasar*, 30.12.

- Karja, Sven 1990. Hirmus, aga armas. Või vastupidi? – Reede, 12.01.
- Karja, Sven 1994. Innokenty immatrikuleerimispäev Rakveres. – Hommikuleht, 30.06.
- Karja, Sven 1994a. Rakvere Teater. In memoriam. In spe. – Kultuurileht, 21.10.
- Karja, Sven 1996. Oo supp! Oo koogid! – Postimees, 24.10.
- Karja, Sven. 1997. Privaatsuse kaitseks. – Kultuurileht, 17.01.
- Karja, Sven 1999. Liiva kasvama pandud „Kanarbik”. – Postimees, 4.03.
- Karja, Sven 1999a. Quasimodoga kurvas kohvikus. – Postimees, 06.09.
- Karja, Sven 2000. Toomeõied jõulupuul. – Postimees, 12.04.
- Karja, Sven 2000a. Tumma iguaani tintmust õö. – Postimees, 13.09.
- Karja, Sven 2001. Jah, kui ainult teaks... kui teaks. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 23–27.
- Karja, Sven 2001a. Rehepapp, maja ja meele hoideja. – Postimees, 12.06.
- Karja, Sven 2002. Läänudügisese lehti kokku roobitsedes. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 15–23.
- Karja, Sven 2004. Mis juhtus? Kus on Aabrahami külalised? – Eesti Ekspress, 19.03.
- Karja, Sven 2005. Hunt karjas, koer harjas. – Sirp, 21.01.
- Karulin, Ott 2003. Hulluse hääl pärib olemisest. – Sirp, 25.04.
- Karulin, Ott. 2009. Becoming a Performing Arts Institution in Estonia. – Rmt: Global Changes, Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries. Amsterdam-New York: Rodopi, lk 208–228.
- Karulin, Ott 2009a. Las näitlejannad mängivad – ülevoolavalt. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 16–21.
- Karulin, Ott 2010. U. L. Tammsaare kolmas tulek. – Sirp, 27.08.
- Karulin, Ott 2010a. Uue põlvkonna ootel. Eesti näitekirjandus 2009. – Looming, nr 4, lk 543–550.
- Karulin, Ott 2012. Käibetõe „Eestil puudub kultuuripoliitika” paikapidavusest. – Rmt: Teatrielu 2009. Kolk, Madis (toimetaja). Tallinn: Eesti Teatrilii, lk 13–30.
- Karusoo, Merle 1985. Enesehinnang, visiitkaart, nägu. Sõnalavastusteater Anno Domini 1982. –Rmt: Teatrielu 1982. Neimar, Reet (toimetaja). Tallinn: Eesti Raamat, lk 96–102.
- Kask, Karin 1987. Eesti Nõukogude teater 1940–1965. Sõnalavastus. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kasterpalu, Margus 1997. Kolm pluss(i). – Postimees, 06.05.
- Kasterpalu, Margus 1997a. Tants piiri peal. – Postimees, 29.09.
- Kasterpalu, Margus 1999. Rakveres midagi sünnib. – Postimees, 4.10.
- Kasterpalu, Margus 1999a. Valgete Kinnastega Härra sepistused. – Postimees, 08.03.
- Kaugema, Tambet 1990. Seoseid punase sokiga. – Edasi, 10.11.
- Kaugema, Tambet 1994. Peeter Jalakas arvab, et iga teater on oma saatust väärt. – Postimees, 31.01.
- Kaugema, Tambet 1996. Rakvere teatri juhtideks võivad saada Üllar Saaremäe ja Indrek Saar. – Postimees, 20.06.
- Kaus, Jan 2007. Eesti asjade seisust eesti lavadel. – Sirp, 19.10.
- Keil, Andres 2005. Ja vabad mehed ongi need kõige ja kõigist suuremad ketserid?! – Postimees, 10.06.
- Kirss, Odette. 2003. Rakvere ajalugu kõige varasemast ajast kuni 1944. aastani. Rakvere: Virumaa Muuseumid, Tänapäev.
- Kivastik, Mart 1995. Road to hell. „Noa laev” Rakvere teatris. – Postimees, 16.03.
- Kivastik, Mart 2003. ... Olen ja ... jään. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 29–33.
- Kivi, Aita 1992. Väikelinnateater jaanuaris 1992. Neliteist küsimust Rakvere teatri direktorile-kunstilisele juhile Arvi Mägile. – Rahva Hääl, 24.01.

- Klaats, Erika 1995. On publiku, on teater. – Maaleht, 19.10.
- Klaats, Erika 2000. Noormehed lähevad teatrilavalt lajatama. – Maaleht, 23.02.
- Klein, Mari 1999. Pipi Pikksukk murdis etenduse ajal jalaluu. – Õhtuleht, 15.04.
- Kolk, Madis 2000. Inimlikud imed ja maised varjud. – Sirp, 20.04.
- Kolk, Madis 2001. Kes tappis Katku Villu? Vargamäe juhtum. – Postimees, 21.06.
- Kolk, Madis 2004. Persona grata. Urmas Lennuk. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 123–126.
- Kolk, Madis 2006. Kuningad otsivad lepitust Vargamäe väljade pääl. – Postimees, 20.06.
- Kolk, Madis 2006a. Suveteater lõhub stampe. – Maaleht, 24.08.
- Kordemets, Gerda 1998. Liigsetest kilodest vabastav naer. – Õhtuleht, 21.05.
- Kordemets, Gerda 1998a. Persona grata: Ain Prosa. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 122–125.
- Kordemets, Gerda 1998b. Tasakaal võtmise ja vastuandmise vahel. – Sõnumi Leht, 4.02.
- Kordemets, Gerda 1999. Rakvere Teater. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 41–42.
- Kordemets, Gerda 2001. Kodud, mis otsivad hoidjat. – Sirp, 15.06.
- Kordemets, Gerda; Jaanus Kulli 1997. Palju kära, vähe teatrit. – Sõnumi Leht, 10.12.
- Kruus, Martin 2004. Inimese poeg inimene. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 37–39.
- Kruus, Oskar 1986. Janno Põldma debüüt Rakvere Teatris. – Sirp ja Vasar, 31.01.
- Kruus, Oskar 1990. Revideeriv pilk Eesti lähiminevikule. – Reede, 7.03.
- Kruus, Oskar 1991. Vargamäega ei peaks hüvasti jätma. – Sirp, 13.09.
- Kruusvall, Jaan 1991. Tere tulemast, Vargamäe! – Maaleht, 4.07.
- Kulli, Jaanus 1989. Abielulahtus Rakvere Teatris. – Reede, 14.07.
- Kulli, Jaanus 1990. Praeguses häälestuses ei ole lugu saali kuuldav. – Päevaleht, 11.03.
- Kulli, Jaanus 1993. Rakvere teatrikiri ehk „Ühe küla poisid” unes ja ilmsi. – Hommikuleht, 5.03.
- Kulli, Jaanus 1994. Kahe näoga provintsiteater. – Hommikuleht, 5.03.
- Kulli, Jaanus 1997. Kirg. Armastus. Roosamannavaht. – Sõnumi Leht, 6.11.
- Kulli, Jaanus 1997a. Muinasjutt langenud tütarlapselt ja päästjast meremehest. – Sõnumi Leht, 02.09.
- Kulli, Jaanus 1999. Armastuse kummalised teed. – Eesti Ekspress, Areen, 16.09, lk B11.
- Kulli, Jaanus 1999a. Illusioonideta lirimaa. – Eesti Ekspress, Areen, 21.10, lk B12–13.
- Kulli, Jaanus 2002. Kunglamaa müüt ja märk. – Sirp, 19.04.
- Kultuuritoimetus 1991. Virumaa teatri viimased päevad? – Põhjarannik, 11.05.
- Kuulutaja 2005=Ei mahu linna ära. Juhtkiri. – Kuulutaja, 27.05.
- Kuusma, Hannes 1993. Rakvere Teater: halduskogu on, juhti veel pole. – Virumaa Teataja, 9.10.
- Kuusma, Hannes 1993a. Rakvere Teatrit ähvardab kokkuvarisemine. – Viru Sõna, 9.03.
- Kärk, Lauri 1988. Ohvrisuitsu kirbet lõhna meeles hoides. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 45–53.
- Käsper, Kalle 1997. Tramm nimega „Üksindus”. – Eesti Päevaleht, 01.09.
- Käsper, Kalle 1999. Mängu lõpp. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 24–27.
- Kübar, Urmo R. 1998. Peeter Jalakas: „Baltoscandalit” Rakverest ära viia oleks rumal. – Virumaa Teataja, 26.06.
- Laansalu, Andrus 1997. Neitsi alustab ja võidab. Orléans ei puutu asjasse. – Postimees, 27.01.
- Laansalu, Andrus 1997a. Tr(u/a)mm läinud, pulgad alles. – Postimees, 20.06.
- Laas, Made 1996. Rakvere teater saab veel ühe juhi. – Postimees, 1.03.
- Laasik, Andres 1988. „Kroonu onu” Rakvere laval. – Sirp ja Vasar, 4.03.

- Laasik, Andres 1998. Viru Švejki. – Eesti Päevaleht, 28.10.
- Laasik, Andres 2001. „Kajakas” tiirleb teatri kohal. – Eesti Päevaleht, 14.03.
- Laasik, Andres 2001a. Pinter elustas Pika tänava. – Eesti Päevaleht, 14.06.
- Laasik, Andres 2002. Salaviin imbub Eesti näidendisse. – Eesti Päevaleht, 4.04.
- Laasik, Andres 2004. Suur koer/mees Boob teab Rakveres täitsa palju asju. – Eesti Päevaleht, 14.09.
- Laasik, Andres 2004a. Uue eesti näidendi naelaks on koer. – Eesti Päevaleht, 2.03.
- Laasik, Andres 2005. Merle Karusoo rebib Afganistani haavad verele. – Eesti Päevaleht, 29.03.
- Laasik, Andres 2006. Vargamäel laulab ingliskoor. – Eesti Päevaleht, 17.06.
- Laasik, Andres 2008. Iiri kõrtsilood said Rakvere teatris teistmoodi tulemise. – Eesti Päevaleht, 16.12.
- Lainvoo, Meelis 1994. Kivi on veerema lükatud. – Virumaa Teataja, 29.09.
- Lainvoo, Meelis 1994a. Silmitsi – Peeter Jalakas: Minul on alati olnud selline trots, mis just sunnib tegema asju, mida teised ei tee. – Virumaa Teataja, 4.06.
- Latour, Bruno 2005. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Clarendon lectures in management studies series. Oxford: Oxford University Press.
- Lauristin, Marju 1987. Kestmine kui probleem. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 50–57.
- Laurist, Leelo 1994. Peeter Jalakas: Töö on minu isiklik elu. – Magneet, nr 6, lk 60–62.
- Leemets, Ants 2005. Teatriklubi missioon sai otsa. Elagu teater! – Virumaa Teataja, 5.10.
- Link, Endel 1988. Muinasvanem ei saa magada. – Sirp ja Vasar, 19.02
- Link, Endel 1995. Üks kurb mäng. – Rahva Hääl, 2.05.
- Linnumägi, Erik 1992. Ka kivikarbis võib jõuda Vargamäeni. – Postimees, 25.11.
- Linnumägi, Erik 1992a. Maoli rentslist tähtede poole ehk Kes on kelle vari. – Postimees, 25.02.
- Linnumägi, Erik 1993. Reveranss süvenevale pohmellile. – Postimees, 16.06.
- Luhmann, Niklas 2009. Sotsiaalsed süsteemid. Tartu: Ilmamaa.
- Luik, Hans 1986. Mõtisklusi Rakvere Teatri ootamatult kiiresti möödunud hooajast. – Võitlev Sõna, 10.06.
- Luik, Hans 1987. Pööre peenuse suunas. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 63–68.
- Lukas, Liina 2006. Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918. Tartu–Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Tartu Ülikooli kirjanduse ja rahvaluule osakond.
- Lumm, Mihkel 1990. Teatriskandaal puhkeb iga hetk. – Eesti Ekspress, 15.06.
- Lääne, Tiit 1989. Rakvere teater elab edasi. – Maaleht, 26.10.
- Maiste, Valle-Sten 1997. Süldipop ja pornograafia. – Postimees, 9.04.
- Martson, Ilona 1994. Jago ja teised. – Päevaleht, 13.10.
- Matarasso, François; Charles Landry 1999. Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy. – Cultural Policies Research and Development Unit, Policy Note No. 4. Council of Europe Publishing, Strasbourg Cedex.
- Mutt, Mihkel 1994. Viis aastat pärast Gregorit. Kas Rakverest võib midagi head välja tulla? – Rahva Hääl, 5.11.
- Mutt, Mihkel 1995. Advent „Paabeli” moodi: Vapra Noa teine tulemine. – Rahva Hääl, 2.03.
- Mutt, Mihkel 1998. Hind on vastuvõetav. – Sirp, 27.03.
- Mõttus, Illar 1996. Revident Rakvere Teatris. – Virumaa Teataja, 28.11.
- Mõttus, Illar 1997. Kunst kuulub rahvale. – Virumaa Teataja, 18.09.
- Mõttus, Illar 2005. Üllar Saaremäe läheb kloostri. – Kuulutaja, 27.05.
- Mäe, Arne 1997. Meie oleme tulnud. Virumaa Teataja, 28.06.

- Mäe, Aarne 1997a. Rakvere teatriklubi valis endale logo. – Virumaa Teataja, 18.09.
- Mäe, Aarne 2000. Ugalas näitlevale Arvi Mägile meeldis nostalgiline Rakvere. – Virumaa Teataja, 05.07.
- Mäe, Aarne 2001. Kurva Kodu lemmik on „Sassis tunded”. – Virumaa Teataja, 28.03.
- Mäe, Aarne 2005. Teatriklubi külmutas enda tegevuse. – Virumaa Teataja, 19.10.
- Mäe, Aarne 2009. „Oscar ja Roosamamma” etendub 100. korda. – Virumaa Teataja, 1.12.
- Mälgand, Enn 1988. Ohudraamast laval ja elus. Kalju Saaberi „Koduvõõrad” Rakvere Teatris. – Rahva Hääl, 03.05.
- Mälgand, Enn 1991. Klassika ei vea alt. – Viru Sõna, 26.10.
- Mälgand, Enn 1992. Äratundmine aastakümnete tagant. – Viru Sõna, 11.04.
- Mälgand, Enn 1993. Elu keset topiseid. – Virumaa Teataja, 6.11.
- Mälgand, Enn 1993a. Haldusnõukogu hakkab teatrile hinnanguid andma. – Rahva Hääl, 14.10.
- Mälgand, Enn 1995. Järeloomõtteid ühele suurlavastusele. – Virumaa Teataja, 7.10.
- Mälgand, Enn 1995a. „Lugu kõhnast, kortsulise näoga veidrast pojast...”. – Eesti Sõnumid, 17.05.
- Mälgand, Enn 1995b. Pilves selgimistega... – Virumaa Teataja, 1.07.
- Mälgand, Enn 1995c. Tinglikust taassünnist tingitud tulemused Rakvere Teatris. – Eesti Sõnumid, 5.07.
- Mälgand, Enn 2002. Galina Süvalep: sain ennast laval vabaks võidelda. – Virumaa Teataja, 14.09.
- Mälgand, Enn 2003. Kas õhku tõusta... või uppuda? – Sirp, 21.11.
- Mälgand, Enn 2003a. Peataoleku stimuleeriv tähendus. – Sirp, 7.03.
- Mälgand, Enn 2005. Inimesed lahinguväljal ehk Karmid pildid tegelikkusest. – Sirp, 15.04.
- Neimar, Reet; Lea Tormis 2001. Sallivust teatrimaailma! – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 14–23.
- Nielsen, Katrin 1999. Armastus hävitab sageli iseennast. – Pärnu Postimees, 17.09.
- Oidsalu, Meelis 2009. Õdus õdus Iiri udus. – Sirp, 23.01.
- Ojakivi, Mirkko 2006. Rakvere teatri juht Indrek Saar siirdub NO99-sse. – Eesti Päevaleht, 22.04.
- Oruaas, Riina 2002. Teater soos. Soo(me-ugri)teater. – Sirp, 9.08.
- Oruaas, Riina 2010. „Baltoscandal” kuulutas postmodernismi lõppu. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 35–44.
- Paljasmaa, Aivo 2004. Rakvere teater on kultuurisanitar. – Lääne Elu, 13.03.
- Pargi, Aivi 1998. „Hingetuisku” puudutus. – Virumaa Teataja, 7.04.
- Parijõgi, Aivi 1989. „Oleme siin koos nahu kommoored.” Intervjuu Rakvere teatri päästekomitee liikme Arvi Mägiga. – Edasi, 1.10.
- Parijõgi, Aivi 1990. Nii nad arvasid. Sotsioloogiline küsitlus Rakvere Teatris 2. – Viru Sõna, 30.08.
- Pealelend 1998=Pealelend: Ain Prosa. – Sirp, 15.05.
- Pesti, Madli 2009. Meretagune teatritegemine. Kuressaare Linnateater 2006–2008. – Teatrielu 2007. Karulin, Ott (koostaja). Tallinn: Eesti Teatriliiit, lk 79–95.
- Peäske, Anne 1996. „Jah, pole tõesti rõõmsamat sest loost, mis räägib Tarvost, Ardost, Velvost ja ka Romeost.” – Virumaa Nädalaleht, 18.10.
- Pihlak, Peep 1994. Mikk Mikiver: „Päris kindel, et ka siin tuleb teha head, elusat teatrit”. – Virumaa Teataja, 11.06.
- Pihlak, Peep 1994a. Teatrijuht eelistab tegutseda. – Virumaa Teataja, 26.02.
- Pihlak, Peep 1997. Liivad maakera keskpunktis. – Virumaa Teataja, 22.02.

- Piir, Medris 1996. Rakvere Teatri direktoriks ei saa Hannes Võrno. Rakvere Teatri kunstilise juhi kohale on andnud nõusoleku kandideerida Üllar Saaremäe. – Rakvere Linna Leht, 10.05.
- Ploom, Triin 2004. Egovaba armastuse ilmingud teatris. – Virumaa Teataja, 15.09.
- Pruuli, Tiit 1990. „Keegi ei kuule meid” *come back*. – Edasi, 4.03.
- Pulver, Andres 1997. Ilus ja naljakas jama. – Virumaa Teataja, 28.06.
- Pulver, Andres 1998. Kurbmäng spungita. – Virumaa Teataja, 8.09.
- Pulver, Andres 1998a. Õmbluste kärsemise päeval. – Virumaa Teataja, 29.12.
- Pulver, Andres 1999. Kurvemast kurb kohvik. – Virumaa Teataja, 11.09.
- Pulver, Andres 1999a. Põikpuu. – Virumaa Teataja, 17.03.
- Pulver, Andres 1999b. Rakvere Teater ärkab ellu. – Virumaa Teataja, 15.10.
- Pulver, Andres 2000. Nali kuulub rahvale. – Virumaa Teataja, 29.11.
- Pulver, Andres 2003. Teatrid vaevlevad rahanappuse käes. – Virumaa Teataja, 24.01.
- Pulver, Andres 2010. Teatريفestival Baltoscandal alustas skandaaliga. – Virumaa Teataja, 7.07.
- Pulver, Maris 1986. Kuningast ja narrist ja poisist nimega Harry. – Punane Täht, 15.03.
- Purje, Pille-Riin 1987. Kontrastide värelus ja pinge. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 45–48.
- Purje, Pille-Riin 1989. Pihtimus ja andestus. „Amadeus” Rakvere Teatris. – Sirp ja Vasar, 05.05.
- Purje, Pille-Riin 1991. See kadunud kodu. – Päevaleht, 17.03.
- Purje, Pille-Riin 1993. Mats ja vurle ja suur reheahi. – Päevaleht, 30.11.
- Purje, Pille-Riin 1996. Oo, leia hetk ja kuula Hamlet ära! – Õhtuleht, 24.10.
- Purje, Pille-Riin 1997. Kohustused ja elurõõm. – Eesti Päevaleht, 29.08.
- Purje, Pille-Riin 1997a. Puust ja plankpunane. – Eesti Päevaleht, 6.11.
- Purje, Pille-Riin 1998. Vestern Viru kõrtsis. – Eesti Päevaleht, 17.06.
- Purje, Pille-Riin 1999. Viivuke arkaadiat üksildases läänes. – Sirp, 8.10.
- Purje, Pille-Riin 2000. „Olgu taevas su ees lahti enne, kui kurat sinu surma märkab.”. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 24–31.
- Purje, Pille-Riin 2001. Koduhoidjad. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 27–31.
- Purje, Pille-Riin 2001a. Tähetolm koletise maskil. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 15–18.
- Purje, Pille-Riin 2001b. Vaene Joorik ja igavene jaanituli. – 14.09.
- Purje, Pille-Riin 2002. No ma hakkam nüüd siis minema. – Sirp, 31.05.
- Purje, Pille-Riin 2002a. Röövlitantsud vajuva vee kohal. – Virumaa Teataja, 9.10.
- Purje, Pille-Riin 2004. Eemalt armastades... – Virumaa Teataja, 2.10.
- Purje, Pille-Riin 2004a. Nähtamatu õnnelik lõpp? – Sirp, 23.04
- Purje, Pille-Riin 2004b. Surm? Oivaline vorm! – Sirp, 20.08.
- Purje, Pille-Riin 2004c. Teedehitaja südamesügavik. Heiastusi näitleja Üllar Saaremäe rollidest. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 24–36.
- Purje, Pille-Riin 2005. Iga sõda on lapsetapp oma hinges. – Virumaa Teataja, 2.04.
- Purje, Pille-Riin 2005a. Meie igapäevast maski anna meile tänapäev. – Virumaa Teataja, 11.06.
- Purje, Pille-Riin 2005b. Mängu saatus on kaduvik. – Sirp, 11.11.
- Purje, Pille-Riin 2006. Kirikukell kuuseladvas ja äraõitsenud pärn. – Sirp, 11.08.
- Purje, Pille-Riin 2007. Aadressita kirjad. – Sirp, 5.01.
- Purje, Pille-Riin 2007a. Mehed läebakil ja naised nähtamatud. – Sirp, 30.03.
- Purje, Pille-Riin 2007b. Publiku sünnipäevalaul elujulgele täismängule. – Virumaa Teataja, 26.09.

- Purje, Pille-Riin 2008. Kirjutab kukesulega kuu peal. Üllar Saaremäe Cyrano de Bergerac. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 31–37.
- Purje, Pille-Riin 2010. „Johannese passioon”. Rakvere Teatri lavastuse vaatlus. – Rakvere: Rakvere Teatrimaja.
- Purje, Pille-Riin 2011. Vastab. Üllar Saaremäe. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 5–21.
- Põldma, Priit 2008. „Käpipuu vennaskond” – huumori musternäidis. – Sirp, 25.01.
- Põllu, Ivar 2005. Vabaõhuproovid Padise mungakloostri. – Sirp, 1.07.
- Rakvere Dramateater. Hooaeg 1956/57 a. 1957. Rakvere Draamateater.
- Rakvere linnakodanik Tamm 2010. Baltoscandal on eestlase- ja Rakvere kodaniku vaenulik? – Virumaa Teataja, 30.06.
- Rakvere Teater 1974=Rakvere Teater: [ajalugu ja tänapäev]/Eesti NSV Teatriühing. 1974. Kabrits, Enn (tekst). Tallinn: Eesti Raamat.
- Rakvere Teater 25. 1966. Landberg, Odette (koost). Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministeerium, Eesti Raamat.
- Rakvere Uus Teater. 1928. Nr 1. Rakveres, viina-kuul.
- Raukas, Anto 2007. Fosforiidisõda päästis Kirde-Eesti looduse pöördumatust hävingust. – Eesti Päevaleht, 26.05.
- Reinmaa, Urmas 1994. Peegeldusi mustalt ihult. „Othello” Rakvere Teatris. – Postimees, 2.07.
- Rhodes, Eric Bryant 1994. Book Reviews : Pierre Bourdieu: The Field of Cultural Production. New York: Columbia University Press, 1993. – Acta Sociologica, nr 37, lk 116–119.
- Ritson, Tõnis 1989. Pikaldane enesetapp: N. Erdmani „Enesetapja” Rakvere Teatris. – Sirp ja Vasar, 21.04.
- Ritson, Tõnis 1990. Purunematus kiituseks. Reede, 05.01.
- RRHS näitering. Rakvere Teatrimaja avamine ja 1940. a. kevadhooaeg. Trükikoda R. Tänav Rakveres, Pikk 13.
- Ruben, Aarne 1997. Surmast, armastusest ja elektrijätkust. – Õhtuleht, 07.06.
- Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater I.Ülevaateos. – Põldmäe, Mall (toimetaja), Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Räni, Piret 1994. Seitse rumalat venda ja brigadir Jalakas. – Eesti Aeg, 12.10.
- Saaber, Kalju 1987. Abielutsement Strindbergi aj Dürrenmatti moodi. – Sirp ja Vasar, 23.01.
- Saar, Indrek 2003. Unistus korras teatrimäest. – Virumaa Teataja, 3.10.
- Saro, Anneli 2004. Formation of Events: Estonian theatre and Society under Loupe. – Rmt: Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames. Cremona, Vicky Ann; Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch (toimetajad), Rodopi, Amsterdam, New York, lk 343–356.
- Saro, Anneli 2006. Mängult ja päriselt: teater postmodernistlikus ja postdramaatilises paradirgmas. Kokkuvõte 2006. aasta „Baltoscandalist”. – Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 22–31.
- Saro, Anneli 2009. The Dynamics of the Estonian Theatre System: in Defence of Repertoire Theatre. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 3. Saro, Anneli ja Luule Epner (koostajad ja toimetajad). Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse osakond, Eesti Kirjandusmuuseumi kultuurilooline arhiiv, Tartu, lk 93–107.
- Saro, Anneli 2011. Kuidas mõõta teatri efektiivsust. – Rmt: Eesti teatristatistika 2010, lk 88–93. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Saro, Anneli; Kristel Pappel 2008. Eesti teater: oma ja võõras. – Rahvuskultuur ja tema teised. Undusk, Rein (toimetaja). Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Tallinn, lk 125–138.

- Selge, Kadri 2009. Kümme aastat eesti suveteatri radadel. – Sirp, 24.07.
- Seppel, Led 1997. Vanema venna mängud. – Kultuurimaa, 7.05.
- Schutting, German 1989. „Suure ajastu” „väike inimene” ja tema teater. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 71–80.
- Seero, Tõnu 1995. Immelmanni sõlm jäi sõlmimata. – Sõnumileht, 14.12.
- Sikk, Rein 1985. Kalmet ütles: „Nüüd algab!”. – Punane Täht, 24.10.
- Sikk, Rein 1987. Rakvere Teatri hiilgus ja viletsus 1. – Punane Täht, 28.03.
- Sikk, Rein 1987a. Rakvere Teatri hiilgus ja viletsus 2. – Punane Täht, 31.03.
- Sikk, Rein 1988. Meist mujal: Kes liidust, kes hundist. – Punane Täht, 20.02.
- Sikk, Rein 1988a. „Üks lugu armastusest”. – Viru Sõna, 15.11.
- Sikk, Rein 1989. Milleks Rakvere Teatrile lahetagused sõbrad? – Viru Sõna, 15.04.
- Sikk, Rein 1989a. Rakvere teatri probleem. – Reede, 27.10.
- Sikk, Rein 1990. Pea ees tuntud kohas... – Virumaa Teataja, 13.10.
- Sikk, Rein 1990a. Uks legendikul koos kahe habemikuga ehk Miks Volli Käro võiks Peeter Jakobi peale pahane olla, aga ei ole, on hoopis väsinud. – Viru Sõna, 3.11.
- Sikk, Rein 1991. „Me teame, mis me oleme...”. – Rmt: Teatrielu 1985, Neimar, Reet (koostaja), Eesti Teatriliit: Tallinn, lk 86–91.
- Sikk, Rein 1994. Pildikesi tuntud ja tundmatust teatrilinnast Rakverest. – Eesti Sõnumid, 2.07.
- Sikk, Rein 1997. Dracula kogus 80 liitrit verd. – Eesti Päevaleht, 19.08.
- Sillar, Ivika 2004. Kas põgeneda on parem? – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 52–59.
- Sillar, Ivika 2005. A B C D. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 18–25.
- Silva, Elizabeth B 2006. Homologies of Social Space and Elective Affinities: Researching Cultural Capital. – Sociology, nr 40 (6), lk 1171–1189.
- Sova, Anne-Ly 2006. Vargamäele tullakse tagasi. – Postimees, 07.06.
- Suuman, Toomas 1996. Nimed, nimed, nimed... sõnad, sõnad, sõnad... – Virumaa Teataja, 8.08.
- Suuman, Toomas 2005. Kaduvik ja „kaduviku mehed”. – Virumaa Teataja, 1.10.
- Tally, Mirjam 2004. Arabella ja Taaniel. [Plaadiarvustus]. – Muusika, nr 3, lk 39.
- Tambeth 1995. Kased valged, haned hallid. – Postimees, 27.10.
- Tamm, Marek 2003. Praktilise mõistuse kriitika. – Eesti Ekspress, 26.06.
- Tammer, Tiina 1989. Eesriie käriseb. – Aja Pulss, nr 21, lk 9–11.
- Tammer, Tiina 1991. Virvatuli kutsub. – Rahva Hääl, 23.06.
- Tammer, Tiina 1993. Heast teost tõusis tulu Rakvere teatrimajale. – Hommikuleht, 1.06.
- Tarm, Elo 1988. Mõtteid ja emotsioone Kalju Saaberi ohudraamast „Koduvõõrad”. – Maaleht, 31.03.
- Teatriankeet 1999=Reet Neimar. Teatriankeet 1998/1999. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 27–45.
- Teatrielu 1985 1991. – Neimar, Reet (koostaja), Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Teatrikroonika 86 1997. – Einas, Helvi (koostaja), Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Teatrikroonika 87 1997. – Einas, Helvi (koostaja), Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Teatrikroonika 88 1997. – Einas, Helvi (koostaja), Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Teder, Tauno 2000. Preestri elu ja surm Iiri väikelinnas. – Virumaa Teataja, 04.02.
- Theatre Worlds in Motion=Theatre Worlds in Motion. 1998. Van Maanen, Hans; Wilmer, Steve E. (toim.) Rodopi B. V.: Amsterdam-Atlanta.
- Pansiv, Togram 1990. Skandaalita Scandal. – Eesti Ekspress, 6.07.
- Tonts, Ülo 1993. Abielu ja õnn täielises Eesti Vabariigis. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 14–21.
- Tonts, Ülo 1993a. Inimväärsse elu poole. – Postimees, 3.09.

- Tonts, Ülo 1997. Tantsumaraton ei ole maratontants. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 51–55.
- Toome, Maie 1988. Vastab Madis Kalmet. – Punane Täht, 5.03.
- Traditsioonide toetaja Liina 2000. Rakvere võiks toetada tavalist teatrit. – Virumaa Teataja, 22.06.
- Trass, Raivo 1985. Ülestähendusi peanäitejuhi kõnedest enne puhkusele minekut. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 57–65.
- Tõnson, Margit 2004. Laua all on lõbus kahekesi. – Eesti Päevaleht, 19.02.
- Uudised 2002=Teater päris publikult arvamust. – Virumaa Teataja, 6.03.
- Van den Hoogen, Quirijn L. 2010. Performing arts and the city. Dutch municipal cultural policy in the Brave New World of *evidence-based policy*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Van Maanen, Hans van 2009. How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vellerand, Lilian 1990. Helga Nõu „Põgenejatest”. – Rahva Hääl, 6.11.
- Vellerand, Lilian 1992. Jumalaga (?) Vargamäe! – Teater. Muusika. Kino, nr 9, lk 88–91.
- Vellerand, Lilian 1993. Vallaku veidrad väikesed nässus saatusega inimesed. – Hommikuleht, 16.10.
- Vellerand, Lilian 1994. Üks vanamoodne jutt uue teatri hakatusel. – Päevaleht, 25.11.
- Vellerand, Lilian 1999. Naljaked etüüdid neljale. – Sirp, 17.09.
- Vellerand, Lilian 2001. Kui öö, siis öö. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 24–27.
- Vellerand, Lilian 2001a. Kõrboja Vargamäel. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 24–26.
- Viira, Aigi 2003. Rahahädas teatrid koostavad kriisiplaane. – Postimees, 17.01.
- Viira, Aigi 2005. „Iial ei anta andeks sellele, kellele on tehtud ülekohut.”. – Õhtuleht, 30.03.
- Viiskümmend aastat Rakvere Teatrit. 1990. – Sarjast Virumaa Fondi Toimetised. Nr 2. Sikk, Rein (koostaja). Tallinn: Eesti Põllumajanduse Infokeskus.
- Villak, Hetlin 2008. Rakvere teatri väike maja sai uue ilme. – Eesti Päevaleht, 1.11.
- Visnap, Margot 1990. Meie festivalidest ühe skandaalse festivali taustal. – Teater. Muusika. Kino, nr 9, lk 84–86.
- Visnap, Margot 1994. Mees, kes liigub juhusele vastu. – Eesti Ekspress Areen, 11.02.
- Visnap, Margot 1997. Rakvere Teater – jälle tõuseb tuhas? – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 103–109.
- Visnap, Margot 1999. Kvartett neljale ehk elu kui suur lasteaed. – Postimees, 14.09.
- Visnap, Margot 2003. Teatrfestivali ametlik programm ei andnud aimu eesti teatrit ühendavast maailmapildist. – Sirp, 26.09.
- Visnap, Margot 2004. Keskea kriisis mehed teatrilaval? – Sirp, 10.12.
- Visnap, Margot 2008. Poliitikute mängud ja stabiilne teatriaasta. – Sirp, 19.12.
- Visnap, Margot 2009. Vene teatri rulett Eesti moodi. – Sirp, 21.08.
- Visnap, Margot 2010. 7 küsimust 70sele Rakvere teatrile. – Sirp, 26.02.
- Visnap, Margot; Kadi Hinge... 1998. Majad uuenevad, suur kunst kogub alles hoogu. – Postimees, Kultuur, 18.12.
- VT 2005=Kultuurimärgid kummuli. Juhtkiri. – Virumaa Teataja, 20.04.
- VT 2006=Igaühel on oma Vargamäe. Juhtkiri. – Virumaa Teataja, 17.06.
- VT 2011=„Pipi Pikksukk” ja „Täismäng” lahkuvad lavalt. – Virumaa Teataja, 7.10.

Kasutatud käsikirjalised materjalid

- EETEAL-i töödokument 2008=Lisa 1: Projektiteatrite rahastamine. Lisa 2: Muusika ja draama optimaalne trupp. – Väljavõtted Eesti Etendusasutuste Liidu üldkoosoleku protokollist, 17.06. Avaldamata (arvutifail autori valduses).
- Epner, Luule 2009. Eesti teatri mängukava 1965–85. – Rmt: Eesti sõnateater 1965–1985. Toimetamisjärgus käsikiri.
- Hiion, Liis 2002. Teatripoliitika nõukogude Eestis aastatel 1944–1953. – Magistritöö. Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool.
- Kalju, Piret 1998. Teater ja muutus: Teatri koht Eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni. – Bakalaureusetöö. Eesti Humanitaarinstituut.
- Lepik, Marko 2002. Teater kultuuripoliitikas. Eesti teatripoliitika analüüs läbi erinevate Euroopa kultuurihaldusmudelite võrdluse. – Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli avaliku halduse osakond.
- Rantanen [Selge], Kadri 2010. Eesti suveteater aastatel 1995–2005. – Magistritöö. Tartu Ülikool, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, kirjanduse ja teatriteaduse osakond. Käsikiri.
- Ruus, Katrin 2005. Von Krahl'i Teatri arengulugu. – Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool.
- Suuman, Toomas 1996. Liivad. – Eesti Teatri Agentuur. Arvutifail.
- Vellerand, Lilian 2009. Raivo Trass. – Rmt: Eesti sõnateater 1965–1985. Toimetamisjärgus käsikiri.
- Vellerand, Lilian 2008. Rakvere Teater. – Rmt: Eesti sõnateater 1965–1985. Toimetamisjärgus käsikiri.
- Viller, Jaak 2007. Teater ja ühiskond. – Rmt: Eesti sõnateater 1965–1985. Toimetamisjärgus käsikiri.
- Viller, Jaak 2004. Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel. – Magistritöö. Tartu Ülikooli kultuurikorralduse magistriõpe.
- Vooremaa, Anne 2010. Madis Kalmeti aeg Rakvere Teatris. – Seminaritöö. Tartu Ülikooli avatud ülikooli kirjanduse ja kultuuriteaduste eriala.

Muud allikad

- Canadian Theatre Encyclopedia. Hillar Liitoja. Asukoht: <http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Liitoja%2C%20Hillar> (vaadatud 30.05.2011)
- EAS 1997=Etendusasutuse seadus. RTI, 10.01.1997, 11, 94. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=25236> (vaadatud 21.03.2010)
- EAS 2003=Etendusasutuse seadus. RTI, 09.07.2003, 51, 353. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=606779> (vaadatud 21.03.2010)
- Eesti Kultuurkapital 2009=Eesti Kultuurkapitali majandusaasta aruanne 2009. Asukoht: http://www.kulka.ee/documents/Majandusaastaaruanded/Majandusaasta_aruanne_2009.pdf (vaadatud 6.01.2013)
- Eesti Lavastajate Liit: Kalmet=Eesti Lavastajate Liidu kodulehekülj. Asukoht: <http://www.lavastajate.liit.ee/liige.php?member=26> (vaadatud 16.10.2010)
- Eesti mõisad. Rakvere linnus ja mõis. Asukoht: <http://www.mois.ee/viru/rakvere.shtml> (vaadatud 10.04.2010)

- Eesti Statistika=Eesti Statistika. KU086 Riiklikku toetust saavad teatrid, KU10 Väiketeatrid (1997–2004). – Elektrooniline andmebaas: <http://pub.stat.ee/px-web.2001/dialog/statfile2.asp> (vaadatud 2.06.2012)
- Eesti Statistika a=Eesti Statistika. RV0241 Rahvastiks soo, vanuse ja haldusüksuse või asustusüksuse liigi järgi, 1. jaanuar. – Elektrooniline andmebaas: http://pub.stat.ee/px-web.2001/Dialog/varval.asp?ma=RV0241&ti=RAHVASTIK+SOO%2C+VANUSE+JA+HALDUS%DCKSUSE+V%D5I+ASUSTUS%DCKSUSE+LIIGI+J%C4RGI%2C+I%2E+JAANUAR&path=./Database/Rahvastik/01Rahvastikunaitajad_ja_koosseis/04Rahvaarv_ja_rahvastiku_koosseis/&lang=2 (vaadatud 4.06.2012).
- Eesti Statistika b=Eesti Statistika. PA5321 Keskmise bruto- ja netokuupalk maakonna järgi. – Elektrooniline andmebaas: http://pub.stat.ee/px-web.2001/Dialog/varval.asp?ma=Pa5321&ti=KESKMINE+BRUTO%2D+JA+NETOKUUPALK+MAAKONNA+J%C4RGI&path=./Database/Majandus/12Palk_ja_toojeukulu/01Palk/02Aastastatistika/&lang=2 (vaadatud 4.06.2012)
- Eesti Statistika c = Eesti Statistika. TT35 Töötuse määr soo ja vanuserühma järgi. – Elektrooniline andmebaas: <http://pub.stat.ee/px-web.2001/Dialog/varval.asp?ma=TT35&ti=T%D6%D6TUSE+M%C4%C4R+SOO+JA+VANUSER%DCHMA+J%C4RGI&path=./Database/Sotsiaalelu/15Tooturg/10Tootud/02Aastastatistika/&lang=2> (vaadatud 5.06.2012)
- EETEALi koduleht=MTÜ Eesti Etendusasutuste Liidu koduleht. Asukoht: www.eeteal.ee (vaadatud 2.06.2012)
- EETEALi põhikiri=MTÜ Eesti Etendusasutuste Liidu põhikiri. Asukoht: http://www.eeteal.ee/sisu/3_69EETEAL_pohikiri.pdf (vaadatud 2.04.2010)
- ERKP=Eesti riigi kultuuripoliitika põhialuste heakskiitmine. RTI, 29.09.1998, 81, 1353. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=76129> (vaadatud 21.03.2010)
- Etendusasutuste kord 1998= Etendusasutustele antava riikliku toetuse jaotamise kord. RTL, 10.02.1998, 40/41, 193. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=87282> (vaadatud 20.03.2010)
- Gavrilova, Olga; Randla, Tiina; Vallner, Leo; Vilu, Raivo. 2005. Eesti põlevkivitööstuse elutsükli analüüs. Eestimaa Looduse Fond-Tallinna Tehnikaülikool. Asukoht: <http://www.elfond.ee/et/teemad/teised-teemad/saeastev-areng/taastuvenergia/eesti-polevkivitoeoestuse-elutsuekli-analueues> (vaadatud 10.04.2010)
- Girard, Augustin. 1983. Cultural development: experiences and policies. UNESCO: Pariis. <http://unesdoc.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=2228&database=ged&gp=0&lin=1> (vaadatud 20.03.2010)
- HasMMS=Hasartmängumaksu seadus. RTI, 07.05.2009, 24, 146. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=13177851> (vaadatud 24.03.2010)
- Jalakas, Peeter 2011. Autori intervjuu Peeter Jalakaga. – Tallinn, 5.04. Arvutifail autoril.
- KM arengukava 2014=Kultuuriministeriumi strateegiline arengukava 2011–2014. Asukoht: http://www.kul.ee/webeditor/files/arengukavad/LISA_100318_KuM_arengukava_2011-2014_muudetud_ja_kinnitatud.pdf (vaadatud 27.03.2010)
- Kolk, Madis 2006. „Misjonärid”. Lavastuse tutvustus. – Festivali OmaDRAAMA kodulehekül. Asukoht: http://omadraama2006.festival.ee/event.php?s_id=4&p=11&s=&o (vaadatud 2.01.2012)
- Komisjon 2009=Etendusasutustele riigieelarvest toetuste jagamise komisjoni 2009. aasta protokollid. Asukoht: <http://www.kul.ee/index.php?path=0x2x59x68#protokollid> (vaadatud 2.04.2010)

- KultKS=Eesti Kultuutkapitali seadus. RTI 1994, 46, 772. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=12793356> (vaadatud 24.03.2010)
- Kultuuriministeeriumi kodulehekül: Trass=<http://www.kul.ee/index.php?news=123&path=0x5x124> (vaadatud 24.03.2010)
- Kultuuriministeeriumi põhimäärus. RTI, 21.11.1996, 80, 1443. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=32262> (vaadatud 21.03.2010)
- Kultuuritarbimise uuring 2006. Internet: <http://www.kul.ee/index.php?path=0x1293&sona=kultuuritarbimine> (vaadatud 18.05.2009).
- Kultuurkapitali kodulehekül. <http://kulka.ee/?page=59> (vaadatud 27.03.2010)
- Käskkiri 1989 = Riikliku Kultuurikomitee käskkiri 24.11.1989 nr 456. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 617. Riikliku Kultuurikomitee käskkirjad. Alustatud 24.11.1989, lõpetatud 24.11.1989, 1 lehel.
- Lang, Rein 2008. Eemalseisja nõuanded. Eesti Teatri Agentuuri agatud mõtete sarja koostamise „teater | riik” ettekande slaidid. Arvutifail. Ettekanne peeti 18.11. teatris NO99.
- Pressiteade 2012=Rakvere Teater tänab publikut erakordse aasta eest. – Rakvere Teatri pressiteade, 5.01. Elektronkiri.
- PS=Eesti Vabariigi põhiseadus. RT I, 28.06.2007, 43, 311. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=12846827> (vaadatud 21.03.2010)
- Põhikiri 2005=Sihtasutuse Rakvere Teatimaja põhikiri. – Asukoht: http://www.rakvereteater.ee/kaduviku_nimel/uldinfo/sihtasutus/ (vaadatud 27.01.2012)
- Rakvere linna kodulehekül. Asukoht: www.rakvere.ee (vaadatud 10.04.2010)
- Rakvere Teater 2001=Rakvere Teatri arengukava. Avaldamata (doc-fail autori käsutuses).
- Rakvere Teater 2005=Sihtasutuse Rakvere Teatrimaja arengukava 2005–2007. Avaldamata (doc-fail autori käsutuses).
- Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1985 = Rakvere Teatri arhiiv. Nim 1, s nr 547. Toimik nr 2–1. Kunstinõukogu protokollid. Alustatud: 31. jaan. 1985.a. Lõpetatud: 18. apr. 1986.1. 46 lehel.
- Rakvere Teatri kunstinõukogu protokollid 1986 = Rakvere Teatri arhiiv. Nim 1, s nr. 560. Toimik nr 2–1. Kunstinõukogu protokollid. Alustatud: 23. mai. 1986.a. Lõpetatud: ... x lehel.
- Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid=Rakvere Teatri müügiosakonna aruanded 1986–2012. Avaldamata (xls-failid autori käsutuses).
- Raudsep, Rein 1997. Kümme aastat fosforiidisõjast. – Eesti Loodus, nr 7. Asukoht: http://www.loodusajakiri.ee/eesti_loodus/EL/vanaweb/9707/soda.html (vaadatud 17.10.2010)
- Riigieelarve 2010=2010. aasta riigieelarve seadus. RTI, 30.12.2009, 67, 459. Elektrooniline Riigi Teataja: <https://www.riigiteataja.ee/ert/act.jsp?id=13252314> (vaadatud 4.04.2010)
- Riigikontroll 2001=Kultuuriministeeriumi teatripoliitika planeerimine ja eelarvestamine. Riigikontrolli audit. 19.09.2001. Riigikontrolli kodulehekül: Töötulemused-Aruanded: www.riigikontroll.ee (vaadatud 24.03.2010)
- Riigikontroll 2010=Kultuuriministeeriumi, Eesti Kultuurkapitali ja Hasartmängumaksu Nõukogu toetused kontsert- ja etendustegevusele 28.01.2010. Riigikontrolli kodulehekül: Töötulemused-Aruanded: www.riigikontroll.ee (vaadatud 04.04.2010)
- Saaremäe, Üllar 2011. Autori intervjuu Üllar Saaremäega. – Praha, 18.06. Arvutifail autoril.

- Seletuskiri 1989 = Seletuskiri Rakvere Teatri 1989. a. bilansi juurde. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 630. Toimik nr 4–7. 1989. a. aastaaruanne. 31 lehel.
- Tartu Lasteteatri kodulehekül. Asukoht: <http://www.folklore.ee/teater/tule.htm> (vaadatud 28.05.2011)
- Teater maale=Toetusprogrammide tutvustused, eesmärgid ja tingimused. Kultuuri-ministeeriumi koduleht: <http://www.kul.ee/index.php?path=0x2x59x68#tingimused> (vaadatud 20.03.2010)
- Tsoon 2008=Eesti kultuuripoliitikaks on server ja tolm selle peal. Stefan Schmidke, Peeter Jalaka ja Priit Raua vestlusring. Tsoon. Oktoober 2008. Teater NO99/Von Krahli Teater/Kanuti Gildi SAAL/NYYD Ensemble/Tallinn 2011: <http://www.vonkrahli.ee/et/akadeemia/press/2008/artiklid/artiklid/ajaleht-tsoon-oktoober-2008> (vaadatud 20.03.2010)
- VAT Teatri kodulehekül. Teater-Ajalugu: www.vatteater.ee (vaadatud 24.03.2010)
1989. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 628. Toimik 4–5. 1989. a. lavastuste eelarved. Etenduste tulud-kulud. 23 lehel.
1990. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 645. Toimik 4–5. 1990. a. lavastuste eelarved. Etenduste tulud-kulud. 22 lehel.
1991. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 657. Toimik 4–5. 1991. a. lavastuste eelarved. Etenduste tulud-kulud. 19 lehel.
1992. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 669. Toimik 4–5. 1992. a. etenduste tulud-kulud. 12 lehel.
1993. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 685. Toimik 4–5. 1993. a. etenduste tulud-kulud. 11 lehel.
1994. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 707. Toimik 4–5. 1994. a. etenduste tulud-kulud. Alustatud jaan. 1994, lõpetatud dets 1994, 10 lehel.
1995. aasta etenduste aruanded. Rakvere Teatri arhiiv. Nim nr 1, s nr 722. Toimik 4–5. 1995. a. etenduste tulud-kulud. Alustatud jaan. 1995, lõpetatud dets 1995, 11 lehel.

Esi- etendus	Autor	Pealkiri	Lavastaja	Tekst	Žanr	Etenduste arv						Külastajaid						Piletitulu					
						KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU		
9.5.89	Bergman, I	Siseeniid ühest abielust	Suuman, T	V		19		6		4946	1462	2498	986		9217	2219	5178	1820					
25.6.89	Koidula, L	Kosjaviinad	Pabut, T	E	K	88	13	13	62	16842	1853	2559	12430		33668	3850	5630	24188					
15.10.89	Cocleau, J	Hirmsad vanemad	Herm, I	V		31	14	8	9	6950	2890	3032	1228		14445	5088	6797	2560					
29.10.89	Huovinen, V	Värvliste mõtete suvi	Suvalop, K	V	K	13	9	1	3	1735	984	134	617		3393	1868	291	1234					
12.11.89	Williams, T	Klaasist loomaaed	Suuman, T	V		35	10	8	17	5565	1041	2466	1958		11612	2292	5246	4074					
17.12.89	Anderson, H, Ch	Väike merneelisi	Saure, M	V	LL	98	74	11	13	9410	6800	1269	1341		13364	8889	2741	1734					
27.12.89	Dürrenmatt, F	Sügisõhtul	Pabut, T	V		19	7	2	10	1659	415	62	1182		2944	816	161	1967					
24.2.90	Uibopuu, V-Lindepuu, H	Keegi ei kuule meid	Trass, R	E		14	10	4		2249	1374	875			5046	3157	1889						
6.5.90	Brecht, B	Trummid õös	Pukk, M	V		25	8	8	9	3266	873	1336	1057		8267	2012	3903	2352					
4.6.90	Kopp, A - Kopp, R	Kellel on vaja stopperit ehk Artur ja Anna	Grupiöö	E	K	13				1472			1472		2520			2520					
1.11.90	Nõu, H	Põgenejad	Suuman, T	E		15	7	3	5	4481	1072	1097	2312		9252	2558	2945	3749					
2.12.90	Kangro, B	Kohtumine vanas majas	Kolberg, J	E		11	6	3	2	1657	703	609	345		4532	1640	2029	863					
23.12.90	Kreuzwald, Fr, R	Väitejalgne kuningattütar	Toots, R	E	LL	65	27	20	18	20511	6211	8843	5457		43022	10364	18724	13934					
3.2.91	Sandratski, B	Kusti Elagu tsükliksid	Mägi, A	V	K	35	11	5	19	5499	1317	984	3198		22474	4120	2854	15500					
10.3.91	Guardon, D	Paabeli ooper	Suuman, T	V	K	3	2		1	392	189		203		1080	674		406					
13.4.91	Goldoni, C	Naljakas juhtum	Käro, V	V	K	21	7	2	12	2211	576	297	1338		9451	2161	929	6361					
2.6.91	Tammisaare, A, H - Möttus, I	Jumalaga värgamäe	Trass, R	E		61	12	7	1	10267	1403	1617	625	6622	70729	8114	13625	10000					
3.11.91	Shakespeare, W	Kahetsikümmes öö	Toots, R	V	K	17	14	2	1	2122	1373	537	212		14909	8533	5316	1060					
29.11.91	Delaney, S	Mee maisie	Herm, I	V		13	10	1	2	1026	637	169	220		6558	3904	994	1660					
27.12.91	Lipskerov, D	Jõgi asfaldil	Mägi, A	V		17	6	2	9	1399	349	187	863		12192	2146	1037	9009					
19.1.92	Svarts, J	Vari	Suuman, T	V		7	5	2		408	193	215			3132	1260	1872						
26.1.92	Crawshaw-Williams, E	Ridekapp	Pukk, M	V		20	8	2	10	2678	444	1031	1203		23086	2380	10626	10080					
5.4.92	Tammisaare, A, H - Särev, A	Abielu ja õnn	Trass, R	E		13	9	4		1627	759	868			17645	7402	10243						
12.4.92	Strindberg, A	Pelikan	Kreen, T	V		3	3			117	117					1425							
30.5.92	Mutt, M	Türgi hobuse muna	Pukk, M	E	K	18	3		1	14	1331	84	124	1123	15317	652	744	13921					
18.10.92	Wilde, O	Tahtis on oia tõsine	Mägi, A	V	K	36	10	5	21	3303	796	680	1827		25997	3619	6093	16285					
8.11.92	Möttus, I	Isamaa ilu hoides	Trass, R	E		29	8	4	17	3313	649	309	2355		23490	3792	2408	12290					
16.12.92	Möttus, I	Kaarmakivi ehk Barbie ja kollid	Trass, R	E	LL	62	12	10	40	11223	1408	2176	7639		55074	5834	11032	38208					
26.12.92	Pöls, A	Piltimäng	Pöls, A	E		4	2		2	613	231		382		1839	693		1146					
17.1.93	Ibsen, H	Rosmersholm	Grupiöö	V		12	6	4	2	649	239	329	81		4596	1699	2261	636					
19.2.93	Kross, J-Lindepuu, H	Tulge minu juurde	Mägi, A	E		23	7	6	9	1	672	71	180	351	70	6563	620	1746					
25.2.93	Visnapuu, H	Mieie külla poisid	Trass, R	E		26	10		16	1732	555		1177		17320	5550		11770					
17.4.93	Tammisaare, A, H -	Nirraki nirrak	Trass, R	E		12	6	2	4	349	138	32	179		3359	1249	320	1790					

Esi- etendus	Autor	Pealkiri	Lavastaja	Tekst	Žanr	Etenduste arv					Külastajaid					Piletitulu				
						KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU			
2.5.97	Frisch, M	Don Juan ehk Amaustus geomeeiria vastu	Prosa, A	V		23	10	8	5	6287	2299	2744	1224	182265	48300	92265	41700			
13.6.97	Raudsepp, P	Dracula. Oo vallitseja	Raudsepp, P	V	SL	17			17	7442				317430				317430		
26.9.97	Herman, R	Tanumaratoni	Tšov, O	V	NO	6	6			1227	1227		7442	30675	30675					
1.10.97	Nabokov, V-Gelman, A	Kuningas. Emmand. Soldat	Gvozdkov, V. A	V		20	16	4		4718	3720	998		139995	103730	36265				
28.11.97	Gibson, W	Kahakesi kiigel	Suuman, T	V		24	11	1	12	4537	3235	72	1230	128600	24245	3110	101245			
5.12.97	Shakespeare, W	Pallu kära ei millestki	Saaremäe, Ü	V	K	17	7	2	8	3731	1814	751	1166	111820	42520	20115	49185			
15.12.97	Hoffmann, E. T. A	Pänklipõreja ja hirekuningas	Toikka, A	V	LL	26	12		14	7428	3382		4046	143364		82850		60514		
6.3.98	Anderson, M	Hingetuisk	Prosa, A	V		7	4	3		1352	770	582		39270	22065	17205				
20.3.98	Miller, A	Hind	Raudsepp, P	V		26	10	3	13	3198	685	240	2273	142625	20605	12340	109680			
15.5.98	Laurence, C	Minu armas paksuke	Grupiöö	V	K	54	9	4	41	9189	1574	688	6947	333882	50195	24642	259045			
27.5.98	Ribalow, M. Z	Päikesehelk	Oja, R	V	SL	30	30		30	2453			2453	178210				178210		
4.9.98	Lindgren, A	Pipi Piksuukk	Läänemets, A	V	LL	188	55	82	51	7774	17989	38302	20963	3164017	687739	1846582	688376			
2.10.98	Häsek, J	Vahva sõdur Svejk	Prosa, A	V	K	66	17	13	36	17490	4011	5313	8166	677926	114700	276016	287210			
13.12.98	Hampton, C	Ohliitud suhted	Raudsepp, P	V	LL	19	11	8		3695	2228	1467		115975	55155	60820				
18.12.98	Tali, E-M	Päkapikkula	Saaremäe, Ü	E	LL	13	13			4437	4437			166560	166560					
18.12.98	Kertesz, A	Lesed	Neuhaus, E	V	K	65	8	11	46	10212	666	999	8547	498505	15655	130515	352335			
26.2.99	Pöder, R	Kanaribk	Suuman, T	E		6	4	2		460	264		196	13800	4580			9220		
5.3.99	Bulgakov, M	Vagameeste vandenõu	Saaremäe, Ü	V		13	8	2	3	2072	1255	331	486	56060	17790	11505	26765			
11.6.99	Shakespeare, W	MacBeth	Prosa, A	V	SL	29				5133				699576				699576		
2.9.99	McCullers, C	Kurva kohvikuto ballaad	Kaasik-Aaslav, K	V		16	11	3	2	2246	1044	708	494	89974	30905	35666	23503			
10.9.99	Schaffer, B	Kvartett neljale näitlejale	Lepik, A	V		29	15	9	5	2237	822	854	561	100221	26293	55928	18000			
1.10.99	MacDonagh, M	Connemara	Rohumaa, J	V		50	25	11	14	7639	2465	2681	2493	329388	68639	157629	103120			
15.10.99	Allen, W	Suveõõ seksik	Annus, R	V	K	15	11	2	2	2851	1715	387	749	85798	48840	16858	20100			
14.12.99	Andersen, H. Ch - Suuman, T	Päkapikk ja emand	Salmistu, E	V	LL	14	14			4573	4573			193775						
14.1.00	Kivi, A	Nõmmekingsepäp	Normet, I	V	K	22	11	4	7	4761	2055	932	1774	162716	62860	43756	66100			
17.3.00	Muhhina, O	Tanja, Tanja	Kormissarov, K	V		19	11	6	2	2050	810	942	298	94574	20315	55924	18335			
31.3.00	Nicholson, W	Värjudemaa	Raudsepp, P	V		10	8	2		1442	1094	348		45930	29340	16590				
1.6.00	Gorin, G	Armasjääd kurja lähe all	Prosa, A	V	SL	18	3	1	14	5528	495	380	4653	209750	13020	15000	181730			
2.9.00	Lindgren, A	Meisterdetektivi Blomkvist	Saaremäe, Ü	V	LL	34	16	9	9	11821	4663	3553	3605	381262	146325	143767	91170			
8.9.00	Williams, T	Iguani oõ	Lennuk, U	V		19	10	5	4	3166	1155	1158	853	143182	39450	68612	35120			
10.10.00	Preussler, O	Väike nõid	Kivert, K	V	LL	61	21	19	21	23934	6803	8420	8711	818935	224518	343292	247500			
24.11.00	Churchill, D	Sassiis lünderd	Vihmar, I	V	K	47	13	5	29	10989	3392	1318	6279	524404	147235	85699	291470			
8.12.00	Grauberg, R	Valge uni	Lennuk, U	E	LL	28	28			10778	10778			924430	924430					

Esi- etendus	Autor	Pealkiri	Lavastaja	Tekst	Žanr	Etenduste arv						Külalasteajad						Piletitulu					
						KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU		
12.1.01	Schmitt, E.E	Kahe maailma hotell	Prosa, A	V	51	29	4	18		6212	2308	952		299203	97959	61629	139615						
2.3.01	Tšehhov, A	Kajakas	Kaasik-Aaslav, K	V	12	9	4			1473	868	605		62691	31244	31447							
6.4.01	Lunari, L	Kaunitar ja kolets	Pellu, T	V	4	3	1			436	376	60		15090	15090								
8.6.01	Pinter, H	Majahoidaja	Uht, M	V	64	19	16	8	21	3891	801	1229	740	311345	56908	102890	47330						
15.6.01	Tammisaare, A, H-Tammearu, P	Kõrboja peremees	Trass, R	E	21				21	14501			14501	1323009		1323009							
6.9.01	Lobe, M	Vänaema õunapu u otsas	Lennuk, U	V	38	14	10	14		12059	3458	4164	4437	454442	130333	196510	127635						
7.9.01	Saaremäe, R	Jaantuli	Saaremäe, Ü	E	34	18	5	11		3630	1506	521	1603	174649	64979	42405	67265						
16.11.01	Simm, P – Raudam, T	Kino-Mati – tema elutee ja juhtumised, mis seal ette tulid	Simm, P	E	27	10	1	16		2702	784	47	1871	112764	29468	2492	80804						
10.12.01	Svarts, J	Lumekuninganna	Neuhaus, E	V	12	12				4718	4718			550630	550630								
18.1.02	Heggie, I	Elame veel	Prosa, A	V	21	9	6	6		4480	2004	1033	1383	223252	84212	76090	62950						
5.4.02	Capote, T	Homnikuaine Tiffany juures	Lennuk, U	V	7	4		3		884	403		481	39036	20189		18847						
12.4.02	Saaremäe, R	Kui Kungla rahvas...	Saaremäe, Ü	E	15	6	1	8		1954	848	120	986	93533	37160	8133	48240						
8.6.02	Põdermaine	Tümpu, A	Tümpu, A	E	17		2	15		2554	1001		1553	448800			0						
13.9.02	Lindgren, A	Vähtramäe Emil	Kivett, K	V	64	13	27	24		23448	3154	12750	7544	90154	142648	577710	235730						
4.10.02	Pervik, A-Raudsepp, P-Suuman, T-Vaeres, A, R	Arabella ja Taaniel	Tvedt, H	E	24	22	2			7487	6787	670		356455	311176	45279							
9.12.02	Uspenski, E	Krokodill Gena ja Poisataja	Ahmet, D	V	45	25	11	9		16640	9214	4886	2540	1181942	857607	235855	88480						
17.1.03	Ehrenbusch, Fr	Täismäng	Vhmar, I	E	181	72	59	50		68911	23949	29154	15808	6688759	2100439	3117500	157072						
14.3.03	Frey, M	Heatsejjad	Raudsepp, P	V	23	9	2	12		2426	629	277	1520	128058	33544	12060	82454						
21.3.03	Schmitt, E.E	Kuldne mees	Noomels, A	V	13	7	2	4		1758	915	182	661	99437	49274	13518	36645						
11.4.03	Coburn, D.L	Džinnimäng	Neuhaus, E	V	41	13	3	25		3660	943	160	2557	189882	43846	16315	129821						
13.6.03	Kivrihik, A	Kalevipoeg	Prosa, A	E	16			16		12066			12066	1249931									
8.9.03	Uht, M	Koim põrsakes ja hea hunt	Kivett, K	E	32	13	6	13		8621	2704	2057	3860	334193	104648	96090	133455						
19.9.03	Jones, M	Kivid taskus	Volkonski, P	V	14	13		1		706	586		120	33055	26055		7000						
10.10.03	Lennuk, U	Ellumõistetud	Kortissarov, K	E	35	16	12	7		11990	5287	4438	2265	696088	261921	320332	113835						
10.12.03	Baum, F - Volkov, A	Smaragdlinna võlur	Neuhaus, E	V	37	23	6	8		9815	5893	2355	1767	529746	357461	109410	62875						
11.12.03		Reedel ja alati	Grupitöö	E	65	35	3	27		8404	3624	409	4371	767619	446975	43528	277116						
13.2.04	Topor, R	Talv laia all	Saaremäe, Ü	V	35	18	3	14		3045	1339	106	1600	165787	66899	5682	93205						
5.3.04	Mirožek, S	Kaunis vaade	Uht, M	V	11	11				552	552			29965	29965								
19.3.04	Kroetz, F.X	Tavalised inimesed kaks ehk inimene Meier	Vhmar, I	V	27	14	3	10		2158	988	270	900	116378	47292	21916	47190						
28.5.04	Vintenberg, T – Rukov, M	Pidusöök	Toompere jr, H	V	50	21		29		3328	1455			746505	242395		504110						

Esi- etendus	Autor	Pealkiri	Lavastaja	Tekst	Žanr	Etenduste arv						Külastajaid						Piletitulu					
						KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU		
11.6.04	Vähing, V	Suvekool	Uht, M	E	SL	12			12	1528				1528	179239				179239				
10.9.04	Lennuk, U	Boob teab	Komissarov, K	E		53	31	9	13	5671	2621	1459	1691	398010	154826	129224	113960						
24.9.04	Mänd, H-Kilvet, K	Mõrmi ja aabits	Kilvet, K	E	LL	49	9	17	23	16202	2495	7183	6295	702901	110786	358830	233285						
3.12.04	Simon, N	Lolid	Baskin, R	V	K	49	19	5	25	12163	6406	1695	5062	944157	432260	161932	349965						
9.12.04	Saisio, P	Tundetus	Raudsepp, P	V		31	18	6	7	2544	1203	459	882	160952	63602	41150	56200						
24.3.05	Karusoo, M	Misjonärid	Karusoo, M	E		29	17	5	7	2662	1281	621	780	170498	68197	52603	49698						
15.4.05	Liv, J - Smuul, J - Viiding, J	Johannese passioon	Saaremäe, U	E		41	25	7	9	3038	1509	764	765	217704	102228	65755	49720						
7.6.05	Stoppard, T	Rosencrantz ja Guildenstern on jälle surnud	Toompere jr, H	V	SL	17				3398				3398	650620			650620					
23.9.05		Kaduviku riik	Noormets, A	E		17	13	2	2	4447	3833	291	323	350513	297245	30338	22930						
24.11.05	Nielson, A	Siiralt valelades	Toman, E	V	K	48	20	7	21	10443	5307	2084	3052	853680	401847	253133	198700						
11.12.05	Perrault, C - Lennuk, U	Okasroosike	Urbo, V	E	LL	23	23			8672	8672			492556	492556								
20.1.06	Mastrostrome, W	Unistaja soovikontsert	Tuude, K	V		27	17	2	8	2268	1068	151	1049	161950	76332	16433	69185						
27.1.06	Nordberg, H	aaron : juuni	Rästas, P	E	NO	14	14			468	468			34130	34130								
6.4.06	Sigarev, V	Gupi	Aule, E	V		24	14	1	9	1589	740	53	796	102525	51235	5770	47520						
13.4.06	Saaremäe, R ja Ü	Käpipoju vennaakond	Saaremäe, Ü	E	LL	43	16	10	7	10110	3750	3103	3257	535634	176589	203270	152095						
15.6.06	Tammseare, A, H - Lennuk, U	Vargamäe kuningriik	Rohumaa, J	E	SL	30				14380				14380	2320164			2320164					
15.9.06		Isa	Neuhaus, E	V		27	15	4	8	4272	2705	614	955	341724	208921	70418	62385						
20.10.06	Vallik, A	Kuidas elad?.. Ann?!	Heiberg, S	E	NO	57	27	23	7	21939	9490	10232	2217	1827490	725475	967025	72020						
16.11.06	Schmitt, E-E	Oscar ja Roosamma. Kirjad jumalale	Saaremäe, Ü	V		109	64	16	29	11302	5679	2057	3566	1205661	601558	251158	333595						
7.12.06	Noormets, A	Lumumim	Rästas, P	E	LL	29	29			3319	3319			234756	234756								
13.12.06	Lennuk, U	Casanova	Volmer, H	E		11	11			2281	2281			383589	383589								
9.3.07	Fo, D	Talupoja piibel	Raudsepp, P	V	K	27	17	3	7	1926	1267	187	472	182085	112039	19856	50190						
23.3.07	Karu, J	Vanaema juures	Saaremäe, Ü	E		20	14	4	2	1440	905	349	186	126802	74024	39178	13600						
27.4.07	Murdar, Kati	Mina, naine	Suuman, T	E	K	104	60	19	25	17674	9428	3329	4917	2037707	1056476	400554	467363						
14.9.07	Rostand, E	Cyrano de Bergerac	Komissarov, K	V		35	27	8		8359	6208	2151		952792	672942	279850							
17.11.07	Gurney, A, R	Söögituba	Mætvere, M	V	K	30	15	3	12	7713	3926	1017	2770	756168	382626	137612	235930						
7.12.07	Jansson, T	Muumitrolli jõuluuni	Saaremäe, Ü	V	LL	49	37	6	6	18337	13634	2646	2057	1419754	1073449	225885	51840						
18.1.08	Copi	Kohatu visiid	Kaimet, M	V		17	13	3	1	4119	3188	791	140	457162	322675	19487	15000						
8.2.08	Osborne, J	Vaata reavus tagasi	Keil, A	V		15	11	4		1344	948	396		138403	81750	96653							
14.3.08	Lennuk, U	Päeva lõpus	Lennuk, U	E		28	15	2	11	4786	2880	271	1635	475448	281415	38178	155420						
11.4.08	Jerofojev, V - Lainvoo, M	Üks joodik sõitis rongiga	Suuman, T	V		32	26	6		1470	1033	437		179761	120278	59483							

Esi- etendus	Autor	Pealkiri	Lavastaja	Tekst	Žanr	Etenduste arv						Külastajaid						Piletitulu					
						KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU	KO	TL	M	SU		
19.4.08	Ilf, I -Petrov, J - Juhanson, J	12 tooli	Juhanson, J	V	K	15	11	3		3289	2784	505		313352	239273	74079							
5.9.08	Harris, J.C	Onu Remuse lood	Juhanson, J	V	LL	41	15	12	14	12580	4132	4479	3969	794303	230913	354300	209090						
20.9.08	Widner, U	Top Dogs	Kivitar, K	V		23	15	7		1533	953	580		202719	105904	96815							
4.10.08	Hübner, L	Creeps	Saaremäe, Ü	V	NO	32	17	9	6	7960	5443	1594	923	881464	550781	241328	64125						
8.12.08	Grimm, J - Grimm, W - Heiberg, S	Liumivalgeke ja sellese põltpoissi	Heiberg, S	V	LL	25	25			8344	8344			678475	678475								
13.12.08	McPherson, C	Telisel pool	Saaremäe, Ü	V		34	33	1		3702	3672	30		681734	674030	7704							
13.2.09	Schmitt, E.E	Kooselu väikesed kuriteod	Aule, E	V		21	12	4	5	2671	1438	522	711	344336	168992	87529	76305						
28.2.09	Suuman, T	Saksad sõitsid saaniga ehk kohtumisõhtu ühes vaatuses pisarate, kisa ja valkimisega	Kivitar, K	E		2	2			216	216												
7.3.09	Simon, N	Meie, mehed	Suuman, T	V	K	29	15	3	11	7971	5154	886	1931	1019304	622175	157084	214775						
13.3.09	Hemingway, E - Lennuk, U - Juhanson, J	Ja päike tõuseb	Juhanson, J	V		13	12	1		1457	1179	278		180179	143230	36949							
5.6.09	Genet, J	Tootüdrukud	Toompere jr, H	V	SL	28	9			3489	1084			2149	489763	152745	322318						
11.6.09	Lindgren, A - Göteborg, S	Vennad Lõvisüdamed	Saaremäe, Ü	V	SL	14				5765			5765	941108			941108						
10.9.09	Aule, E	Kaval-Antsi ja Värpagaht	Aule, E	E	LL	28	13	8	9	4403	1242	1703	1458	328874	81100	125684	108290						
19.9.09	Ephron, N	Kui Harry kohtas Sallyt	Juhanson, J	V	K	32	15	7	10	9729	5690	2294	1745	1237864	634150	353259	250455						
17.10.09		Elu ja kuidas sellega toime tulla	Saaremäe, Ü	E	K	22	13	3	6	5327	4163	287	877	636421	481010	49006	106405						
7.12.09	Envald, A - Lennuk, U	Jänesete kiik	Lennuk, U	E	LL	19	19			5016	5016			382075	382075								
12.12.09	Smuul, J - Suuman, T	Lesk	Suuman, T	E	K	16	16			1454	1454			208440	208440								

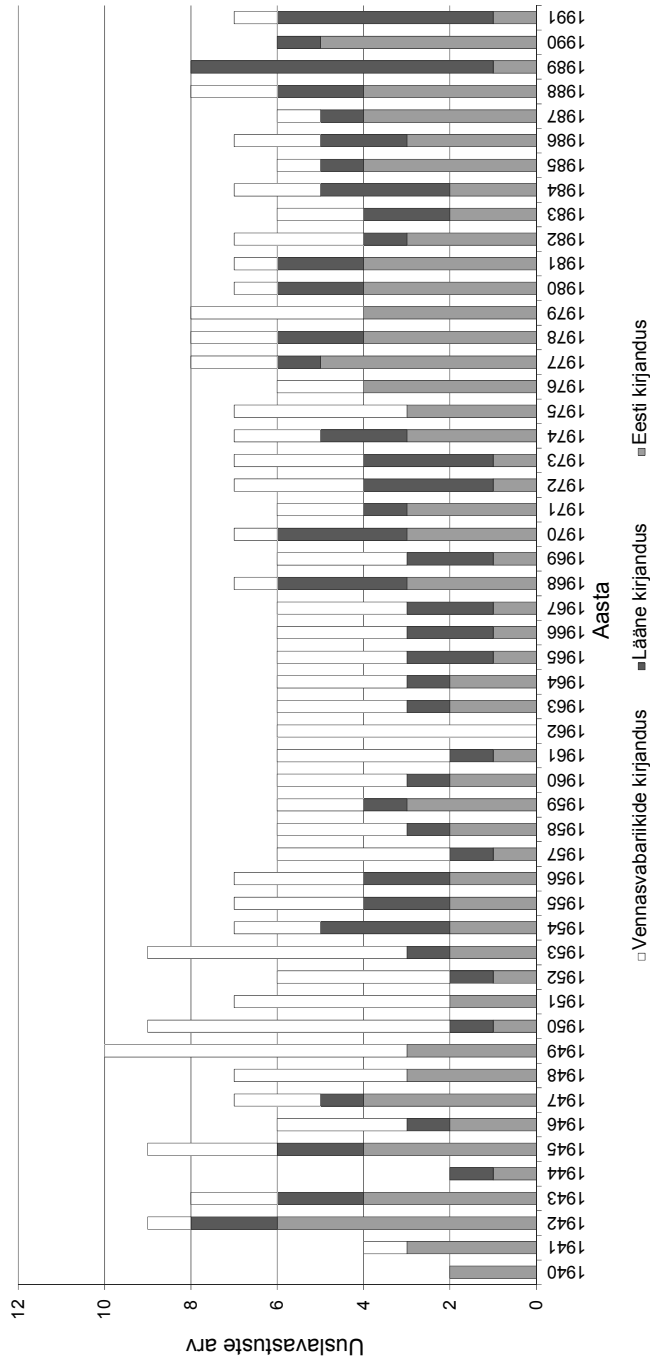
Lühendid: E – eesti algupärane, V – väliskirjandus, NL – nõukogude kirjandus, NO – noortelavastus, K – komöödia, LL – lastelavastus, SL – suvelavastus, KO – kohalik publik, TL – teatriline publik, M – maapublik, SU – suvelavastuste publik.

LISA 2. Rakvere Teatri etendustegevuse statistika aastatel 1985–2009

	Etendused						Külastused						Piletitulu					
	Kokku	KO	TL	M	SU	SU	Kokku	KO	TL	M	SU	SU	Kokku	KO	TL	M	SU	
1985	350	75	14	261			89800	20500	12700	56600			112800	21600	18800		72400	
1986	333	92	32	209			98900	30800	25300	42800			129300	35700	37400		56200	
1987	324	107	45	172			103000	32200	26800	44000			159600	43600	50900		65100	
1988	320	116	58	146			98800	35500	25000	38300			155700	55700	39900		60100	
1989	225	71	62	92			50277	13042	16941	20294			86286	23176	32542		30568	
1990	253	108	45	100			37970	14320	8995	14655			68886	22030	19795		27061	
1991	229	92	37	100			41611	10668	11359	19584			116459	31202	25892		59365	
1992	160	76	26	58			25790	7020	7317	11453			194598	47163	53057		94378	
1993	218	72	29	117			20535	3235	3023	14277			139537	15987	21329		102221	
1994	92	48	13	31			8425	5138	1228	2059			108313	40484	49370		18459	
1995	126	76	15	35			25 282	13 593	5 246	6 443			442 065	279 350	78 000		84 715	
1996	201	78	36	87			46 300	14 030	13 426	18 844			1 079 256	376 310	299 996		402 950	
1997	196	97	34	53	12		52 884	21 969	13 237	11 384	6 294		1 661 409	612 975	462 838		315 896	
1998	250	109	38	68	35		55 180	22 836	11 742	17 003	3 601		1 794 889	661 532	418 768		488 649	
1999	224	99	49	57	19		53 575	19 023	15 998	14 900	3 654		1 997 032	542 065	641 306		525 113	
2000	267	120	51	78	18		62 891	23 721	13 255	18 928	6 987		2 454 606	833 263	696 000		332 230	
2001	293	132	58	76	27		72 007	28 502	15 959	17 042	10 504		3 829 150	1 551 626	773 897		852 492	
2002	293	112	51	101	29		72 728	26 111	17 176	23 343	6 098		4 254 679	1 594 545	776 105		924 816	
2003	278	126	62	74	16		83 320	28 695	25 344	17 215	12 066		5779324	1 895 161	1 817 457		816 775	
2004	316	111	65	101	39		64 252	14 253	24 954	21 478	3 567		4587540	873 234	1 944 957		1 264 430	
2005	302	134	52	90	26		57 950	24 446	14 116	15 259	4 129		4 441 859	1 564 585	1 202 528		923 741	
2006	342	197	49	81	15		68 874	28 519	14 787	17 306	8 262		5 760 269	2 359 480	1 375 003		788 663	
2007	318	187	61	60	10		69 606	35 558	18 550	11 010	4 488		6 305 465	3005203	1 738 744		745 716	
2008	331	216	64	46	5		69 301	43 682	11 237	12 998	1 750		6 985 403	4216796	1323084		1191953	
2009	350	192	56	64	38		66 143	32 349	13 793	11 603	8 398		7 824 699	3672493	1728518		1131908	

(Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid)

LISA 3. Rakvere Teatri repertuaari jagumine vennasvabariikide, lääne ja eesti dramaturgia vahel aastatel 1940–1991



**LISA 4. Rakvere Teatri üldised majandus- ja etendustegevuse näitajad
aastatel 1985–2009**

	Riigitoetus	Riigitoetuse osakaal (%) tulust	Piletitulu	Etenduste arv	Külastused	Külastused/ Etenduste arv	Piletitulu/ Külastused
1985	101 000	47	112800	360	89800	249	1,25612472
1986	105 000	45	129300	333	98900	297	1,30738119
1987	114 000	42	159600	324	103000	318	1,54951456
1988	123 000	44	155700	320	98800	309	1,57591093
1989			86286	225	50277	223	1,71621218
1990	178 000	72	68900	253	37970	150	1,81459047
1991	467 000	80	116459	229	41611	182	2,79875514
1992	503 200	72	194598	160	25790	161	7,54548275
	Rahavahetus						
1993	2 651 000	95	139537	218	20535	94	6,79508157
1994	3 223 800	97	108313	92	8425	92	12,8561424
1995	2 248 600	84	442065	126	25 282	201	17,4853651
1996	2 791 000	72	1079256	201	46 300	230	23,3100648
1997	3 429 000	67	1661409	196	52 884	270	31,4160994
1998	4 297 000	69	1904400	250	55 180	221	34,5125045
1999	5 186 500	72	1997032	224	53 575	239	37,2754456
2000	5 890 000	71	2454606	267	62 891	236	39,0295273
2001	7 025 000	65	3835500	293	72 007	246	53,2656547
2002	7 575 000	64	4254679	293	72 728	248	58,5012512
2003	7 575 000	57	5779324	278	83 320	300	69,3629861
2004	9 875 000	68	4587540	316	64 252	203	71,3991782

	Riigitoetus	Riigitoetuse osakaal (%) tulust	Piletitulu	Etenduste arv	Külastused	Külastused/ Etenduste arv	Piletitulu/ Külastused
2005	11 430 966	72	4441859	302	57 950	192	76,6498533
2006	11 709 105	67	5760269	342	68 874	201	83,6348824
2007	13 367 373	68	6 305 465	331	69 606	210	90,5879522
2008	23 210 087	77	6 985 403	342	69 301	203	100,798012
2009	12 675 264	62	7 824 699	350	66 143	189	118,299729

(Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid)

Aasta	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	
Voka	1												1													
Jõgeva maakond (16/7)																										
Adavere	2																									
Jõgeva	6	4	2	1		1	3	2	2		4	2				1		9		3	5	4	2	4	3	
Laiuse	1			1	1																					
Lustivere																	1									
Mustvee								2	3		3	2						1								
Pajusi						1																				
Pala		3				2	2		1																	
Palamuse	2	1	1	1	2	2		1								1		1		1	1	1	1	1	1	
Puurmani									2							1	2									
Põltsamaa	3	4	2	1	3	1	2	1	1		2	2	2			4	3	4	3	2	4	1	4	2	4	
Sadala	1	1														2										
Simusti						1																				
Tabivere																									2	
Torma	1							1	1														1			
Vaimastvere								1																		
Voore (4)						1	1	1	1														1			
Järva maakond (12/9)																										
Ahula			1			1																				
Albu (3)			2					1			1						1	2				2				
Aravete (2)	3	2	1	2		2	1	1									1								1	
Järva-Jaani (2)	4	2	1	1						1	3	2						2		1	1		1	1	1	
Kabala							1																			
Koeru		1	2			1	2	3	2	1			1		1	2		2	1		1	2				

Aasta	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	
Vastemõisa										1		1		2		1		1		1	1				1	
Võhma	3	5	2						1																	
Võru maakond (10/3)																										
Antsla (2)	1						1						2				1			1						
Linnamäe		1																								
Misso			1	1																						
Mõniste	1																									
Osula	1																									
Rõuge					1																					
Tsooru	2	1																								
Vastseliina (2)	2	2	1										2				1					2				
Võru-Kubija	1						1																			
Võru	3	1	6	12					4			4	2	2	6	6	6	6	6	7	6	7	2	5	4	4
Kokku etenduspaiku	93	70	55	43	40	49	39	31	48	20	13	36	32	32	32	35	41	35	30	26	38	32	33	31	26	

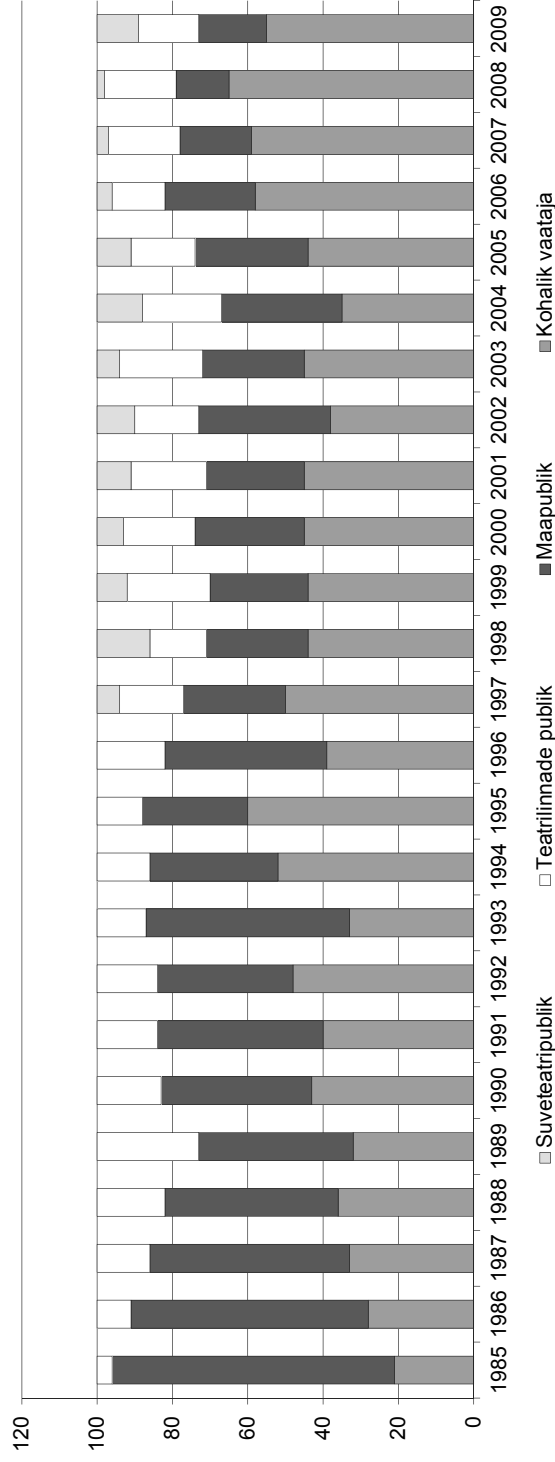
Etendused teatrilinnades. Linna nimetuse taga on toodud terve perioodi etenduspaikade koondnumber ning kaldkriipsu taga etenduspaikade arv, kus on etendusi antud pärast 2006. aastat.

Aasta	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09
Tallinn (20/6)									1																
A. Särevi majamuuseum				1																					
Eesti Draamateater	9	11	15	8	10	6	7	8	4	1	4	11	19	9	12	15	14	11	11	2	6	16	12	3	10
ETKVLi klubi	3																								
Estonia	6	5	9	8	8		2																		
Nukuteateri õu												3													
Rocca al Mare vabaõhulava	2	5					1																		
Sakala kultuurikeskus													1							5		2			
Salme Kultuurikeskus/ Tallinna Tombi nim kultuuripalee			4																		3				1
Tallinn Bastioni aed				5		8																			
Tallinna Kirjanike Maja	1				3																				
Tallinna Laevastiku Ohviteride Maja/Vene Kultuurikeskus																									
Tallinna Linnateater/Noorsooteater						1	1										7	2	3		4	1	2	4	
Tallinna Matkamaja	1																								
Tarbekunstimuuseumi õu	5	5	3																						
Teater NO99/Vanalinnaaudio																									
Vene Teater	2	2	5	2	6	1	2										7	2	7	8		4	9	4	6

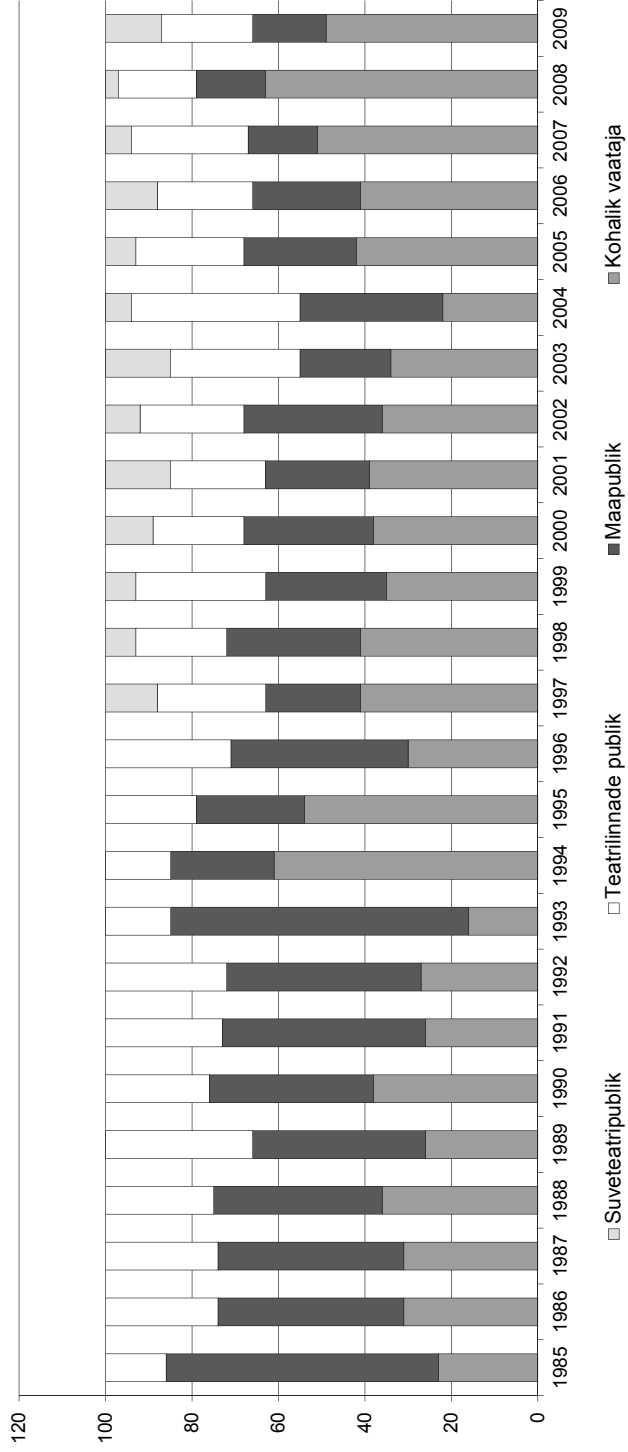
Aasta	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	
Von Krahli Teater									5	7	13	4					1	2								
Viru tn hoov		5																								
Nõmme kultuurikeskus											3	1														
Radisson SAS																									5	
Tartu (7/4)																										
Otto teater									1																	
Tartu Lutsu 2																	2	1	1							1
Tartu Noortemaja „Sõprus”	2					2																				
Tartu raudteelaste klubi	1																									
Vanemuine	4	3	9	2	7	7	10	9	9	2	3	7	9	14	15	17	16	12	13	15	19	11	16	17	17	17
Vanemuise kontserdisaal	9	9	3	9																						
Genialistide Klubi																										2
Athena Keslus																										2
Pärnu (3/1)																										
Endla	14	11	19	16	18	7	2	4	5	1		4	4	8	7	5	2	9	9	11	10	5	11	8	8	8
Pärnu Tervise klubi										1																
Pärnu Vallikäär		2																								
Viljandi (2/1)																										
Viljandi																										
Noortemaja/Viljandi Koidu seltsimaja	4											1														
Ugala	6	6	7	7	5	8	2	2		2		2	1	1		6	8	5	7	4	4	5	8	4	5	5

LISA 6. Rakvere Teatri etendustegevus sihtrühmiti etenduste ja küllastuste arvu ning piletitulu lõikes aastatel 1985–2009

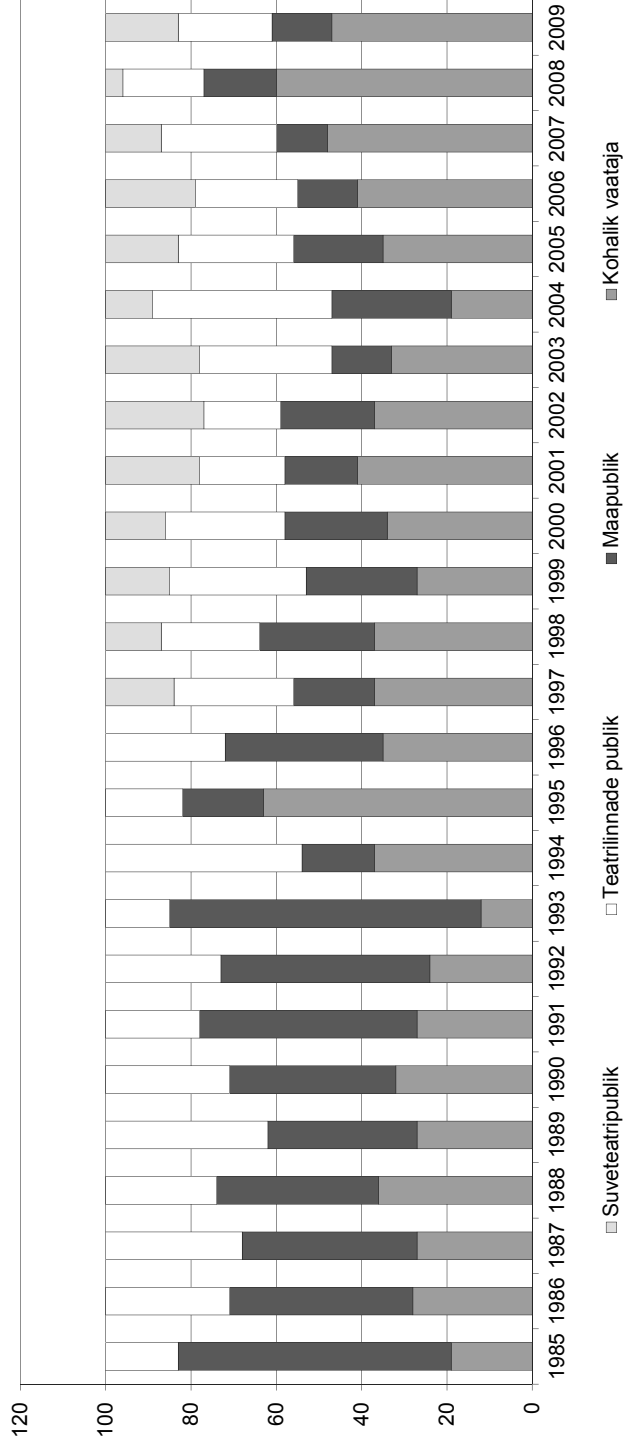
Etenduste jaotumine sihtrühmiti (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid).



Külastuste jaotumine sihtrühmiti (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid).



Külastuste jaotumine sihtrühmiti (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid).



LISA 7. Rakvere Teatri jõulumaalavastused 1996–2009

	Autor	Lavastus	Jõulumaa		Külastused			Muud etendused			Külastused kokku	Neist jõulumaa külastusi (%)
			Efendused	Külastused	Külastused	KO	TL	M	KO	TL		
1996	Andersen, H. Ch	Vankumatu tinasõdur	12	2512	2	1	19				7750	32
1997	Hoffmann, E. T. A	Pähklipureja ja hiirekuningas	12	3382			14				7428	46
1998	Tali, E-M	Päkapikula	13	4437							4437	100
1999	Andersen, H. Ch – Suuman, T	Päkapikk ja emand	14	4573							4573	100
2000	Grauberg, R	Valge uni	28	10778							10778	100
2001	Švarts, J	Lumekuninganna	12	4718							4718	100
2002	Uspenski, E	Krokodill Gena ja Potsataja	23	8957	2	11	9				16640	54
2003*	Baum, F – Volkov, A	Smaragdlinna võlur	23	5693			6	8			9815	58
2004		**										
2005	Perrault, C – Lennuk, U	Okasroosike	23	8672							8672	100
2006*	Noormets, A	Lumumum	29	3319							3319	100
2007	Jansson, T	Muunitrolli jõuluuni	25	9816	12	6	6				18337	54
2008	Grimm, J – Grimm, W – Heiberg, S	Liumivalgeke ja seitse põialpoissi	25	8344							8344	100
2009	Ervald, A - Lennuk, U	Jäneste kirik	19	5016							5016	100

* Lisaks lastelavastusele toodi välja lavastus täiskasvanutele – „Reedel ja alati” (2003), „Casanova” (2006).

** Maja remondi tõttu jõulumaad ei toimunud.
(Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid)

LISA 8. Rakvere Teatri hooaegade 1995/96 ja 1996/97 võrdlus

Hooaeg 1995/96

Lavastus	Etendusd			Külastused			Osakaal (%) kogukülas- tustest		
	KO	TL	M	Kokku	KO	TL	M	Kokku	
Varasemaš repertuaaris (kokku)	16	4	3	23	1440	619	723	2782	
Tulge minu juurde	1	1		2	100	100		200 0,5	
Faust	4			4	439			439 1,1	
Don Quiote	7	3	3	13	867	519	723	2109 5,1	
Preili Julie	4			4	34			34 0,1	

Uuslavastused (kokku) 72 28 56 156 14329 9235 15062 38626

Nakstrallid	19	14	16	49	5669	7566	7089	20314 48,8
Minu naine on valetaja	10	3	15	28	2619	754	3346	6719 16,1
Jäta mu hing jahule	6			6	554			554 1,3
Naine merelt	8	2	2	12	1185	450	223	1858 4,5
Immelmanni sõlm	3	5		8	357	174		531 1,3
Rohelise Palkese maa	16	7	7	23	3120	1509	4629	11,1
Kahe isanda teener	5	4	11	20	612	301	2150	3063 7,4
Kui meil veel püksa ei olnud	5		5	10	213		745	958 2,3

Muud ürtused (kokku) 1 1 1 1 260 260

Aastalõpball	1			1	260			260 0,6
--------------	---	--	--	---	-----	--	--	---------

Kõik kokku 89 32 59 180 16029 9654 15785 41668

Osakaal (%) 49 18 33 38 38 24 38

Hooaeg 1996/97

Lavastus	Etendusd			Külastused			Osakaal (%) kogukülas- tustest		
	KO	TL	M	Kokku	KO	TL	M	Kokku	
Varasemaš repertuaaris (kokku)	8	9	37	54	2399	4398	6780	13577	
Nakstrallid		7	5	12	3734	1977	5711	11,1	
Minu naine on valetaja	1	1	1	3	198	400	86	684 1,3	
Naine merelt	1			1	314			314 0,6	
Immelmanni sõlm		1		1	264			264 0,5	
Rohelise Palkese maa	3	3	3	3	444	444	444	0,9	
Kahe isanda teener	3	7	10	20	636	1454	2090	4,1	
Kui meil veel püksa ei olnud	3	21	24	24	1251	2819	4070	7,9	

Uuslavastused (kokku) 95 171 31 143 24646 5978 6617 37241

Varaste ball	7	1	8	16	1315	356	2276	3947 7,7
Shakspeare kogutud teosed	21	9	5	35	5269	3218	823	9310 18,1
Kullast võti	11	2	3	16	2841	451	747	4039 7,8
Tramm nimega „Jha“	8	3	1	12	1583	1357	164	3104 6,0
Vankumatu tinasõdur	14	1	12	27	2931	495	2444	5870 11,4
Livad	5	1	1	7	734	101	59	894 1,7
Anna Christie	4	1	1	5	660	104	104	764 1,5
Kummitused	5			5	679			679 1,3
Don Juan ehk Ammaštus geomeetria vastu	3			3	1192			1192 2,3
Dracula	17			17	7442			7442 14,5

Muud ürtused (kokku) 3 3 3 3 677 677

Hooaja avaball	1			1	228			228 0,4
Uusaastaball	1			1	274			274 0,5
Teatripäevaball	1			1	175			175 0,3

Kõik kokku 106 26 68 200 27722 10376 13397 51495

Osakaal (%) 53 13 34 54 20 26

(Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid)

LISA 9. Rakvere Teatri hooajamudel

	september			oktoober			november			detsember			jaanuar			veebruar			märts			aprill			mai			juuni			Kokku			
	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L		S		
1985/1986				1									1												1									6
1986/1987				1						1	2		1						1						1									7
1987/1988							1						1						2									2						7
1988/1989							1	1					1						1									1						6
1989/1990				1	1					1	1		1						1									1						8
1990/1991							1	1		1	1		1						1						1									7
1991/1992							1	1		1	1		2												2									8
1992/1993							1	1		1	1		1			2									1									9
1993/1994																												1						4
1994/1995	1									1	1					2									1			1						8
1995/1996		1	1																						1			1						8

Žanr kokku

Kuu kokku

Osakaal (%)

1	1	1	1	7	2	0	8	2	1	6	2	7	6	0	1	6	1	0	4	2	0	7	1	1	6	1	0	0				78
	3		9			12	11		15		19	15	7		7		9		6		6		9		9		7		4			
	4		12				14		19		19	19	9		9		9		8		8		12		12		9		5			

	september			oktoober			november			detsember			jaanuar			veebruar			märts			aprill			mai			juuni			Kokku			
	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L	D	K	L		D	K	L
1996/1997	1					1			1			1			1			1			1			1			1			1			1	10
1997/1998	1			1					1			1			1			2									1			1			1	9
1998/1999		1			1			1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1	8
1999/2000	2			1	1							1			1			2															1	9
2000/2001	1	1				1			1			1			1			1			1			1			1			1			2	10
2001/2002	1	1				1			1			1			1			1			1			1			1			1			1	8
2002/2003		1	1		1			1	1		1	1		1	1		1	2		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1	8
2003/2004	1	1	1		1						1	1		1	1		1	2		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1	10
2004/2005	1	1									1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1	7
2005/2006	1					1			1			1			2												1						1	8
2006/2007	1				1			1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1	8
2007/2008	1					1			1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	1	8
2008/2009	1	1	1						1		1	1		1	1		2	1		1	1		1	1		1	1		1	1		1	2	11

Žanr kokku

Kuu kokku

Osakaal (%)

Kasutatud lühendid: D – draama, K – komöödia, L – lastelavastus, S – suvelavastus. (Rakvere Teatri raamatupidamisdokumendid)

12

0

7

6

3

1

6

3

12

4

3

0

6

0

0

15

2

0

7

3

1

11

1

1

0

2

114

19

10

7

21

17

18

6

15

17

6

5

10

11

4

4

11

SUMMARY

This dissertation has two aims: to structure the functioning mechanisms of Estonian theatre field and to show how one of the agents on that field, Rakvere Theatre, has functioned in the influence of both inner-field mechanisms and outer-field factors over the period between 1985 to 2009. Theoretical foundation of the analyses is the Field Theory of Pierre Bourdieu' and his concept of the fields of cultural production. For Bourdieu', there are three main special rules distinctive to the fields of cultural production: (a) the high degree of the autonomy of the field, (b) the denial of economy and (c) eternal opposition between the dominating "art for arts' sake" and the dominated mass production. The autonomous field by Bourdieu is "a field where the customers of producers are only their competitors" (Bourdieu 1999: 53). This does not mean that the fields of cultural production only produce for agents on that field but it does mean that they do it only by rules set by the field itself. At the same time, Bourdieu argues that, whatever the degree of independence of a field is, it continues to be affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit." (Bourdieu 1993: 38–39).

Thus the artistic choices of a theatre are influenced firstly by the state's value system based on what the state intervenes to the functioning of the theatre field. Since "the state collects the entirety of the material and symbolic resources" (Bourdieu 2003: 60), it organizes the functioning of different fields either through financial or juridical intervention that on the theatre field is evident in legislation, subsidy system, strategies of the Ministry of Culture, etc. Secondly, the artistic choices of a theatre are influenced by the tastes of audiences that become evident in the decisions to visit a production, that is in the statistics of ticket sales.

Thus Bourdieu speaks of double-hierarchization: on the one hand "[t]he heteronomous principle of hierarchization, which would reign unchallenged if, losing all autonomy, literary and artistic field were to disappear (so that writers and artists became subject to the ordinary laws prevailing in the field of power, and more generally in the economic field)" (Bourdieu 1993: 38) that is evident in success and on the other hand "[t]he autonomous principle of hierarchization, which would reign unchallenged if the field of challenge were to achieve total autonomy with respect to the laws of the market" (*Ibid*) that is evident in the degree of specific consecration. So any action on the fields of cultural production is followed by the argument about the transformation costs between the cultural and economic capital since on the fields of cultural production the outer-field economic success might not be converted into symbolic capital. According to Bourdieu, there are agents defending ortodoxy on each dominating pole of the autonomous field "whose struggles activate each time the relative value of different types of capital is questioned (for example the "changing rate" of the cultural and economic capital [evident through special consecration and success – O. K.])" (Bourdieu 2003: 61). On Estonian theatre field, these agents preserving the ortodoxy are the repertory theatres with

permanent troupe and venues born in times of the national awakening and being subsidized by the state from 1930's and those agents entering the field later (private theatres of the 1990's onward) have been forced to copy the functioning mechanisms of repertory theatres and the orthodoxy the latter defend.

On theatre field, the notions of special consecration and success are even more important due to the double position of critics: they are part of a theatre process (since their feedback, that could be a reflection of the audiences' perception, might influence the future artistic choices of an artist) but at the same time they are always looking in from outside (as model viewers who mediate the artistic intentions to the outer-field agents, that is to the potential audiences), thus indicating the presence of the field (Maanen 2009: 131). Therefore in this thesis, critics are approached as an autonomous field on its own that at the same time is a mediating field between the fields of theatre and audiences. It is also claimed that because of this double position of critics, reviews are both the mediators of inner-field rules to the audiences and the gatekeepers of the following of these rules by the agents on the field. Therefore, reviews are the best source to judge the special consecration of position-takings of agents on the field and hence the reception of Rakvere Theatre is thoroughly analysed in the third part of this thesis.

So agents on theatre field have to always ask how much they can raise the outer-field success without losing too much in inner-field special consecration. In this thesis an argument is made that on certain conditions it is possible for an agent to persuade agents defending the orthodoxy that the higher degree of success does not lower the degree of special consecration. Such a position-taking of an agent on the Estonian theatre field that has at the same time high degree of inner- and outer-field consecration since it has managed to partly and/or temporarily convert success into special consecration is called in this thesis *The Full Game*. The latter is also the most-desired position-taking on Estonian theatre field, because – as Chapter Two demonstrates – Estonian theatre policy, that is the state's value system has always seen audience numbers as the main index of evaluating the functioning of theatres, which also means that the position-takings of theatres on Estonian theatre field are most influenced by the tastes of audiences. Therefore the audiences of Rakvere Theatre are closely looked at, as theatre has to constantly take into account which previous position-takings have had high degree of success and at the same time to try to attract new audiences. Analysing these two sides we get to the notion of a target group: target group is a segment of audiences linked to a certain type of location which tastes either raise or lower theatre's degree of success and that set restrictions to the volume of position-takings theatre can have since the number of audiences in a target group is limited. Theatres' aim is to have as high degree of both success and specific consecration as possible and to also get rid of the restrictions on volume. Hence the theatre and the target group meet each-other on the field of struggle with the aim to get the dominant position: the target group wants productions that take into account its tastes and theatres want to change the degree of success to get a higher degree of specific consecration,

thus influencing the tastes of the target group. Based on statistics, four distinguishable target groups for Rakvere Theatre are described: local, rural, theatre city and summer production audiences. It is clear that it would be much more profitable for Rakvere Theatre to perform in theatre cities and to do summer productions than to perform at home or rural areas. This raises the question of how much should Rakvere Theatre take into account the tastes of local and rural area audiences that have historically been considered their main target groups (see Kapstas 1997).

Following Chapter Three gives an empirical overview of Rakvere Theatre's position-takings on the theatre field from 1985 to 2009. This period has been divided into four, coinciding with the periods when the theatre was under different artistic leadership. There has been 201 opening nights during the period and all of the productions have been contextualized and mentioned in this dissertation; reception of all these productions has also been analysed. Through the latter, the productions that correspond to the terms of The Full Game are chosen. There are five such productions from 1985 to 2009, that means 2,5% of all the productions at that period. In the last chapter, the common factors of these full-games are described. It is characteristic for all Full Games that they are reviewed more than in average. But the Full Games aren't necessarily the most-viewed productions, they also might not get only positive feedback, on the contrary, quite often the reviews about Full Games are raising questions but in the end the critics agree that these artistic questionable choices are overvalued by the eventness of these productions meaning that these productions managed at least partly to transform the outer-field success into the inner-field specific consecration. Hence for the repertory theatres that have big venues to fill and whose subsidies are greatly dependent on the number of audiences the Full Games are necessary for survival.

Since Rakvere Theatre has had five Full Games over 25 years, that is 2,5% of all the productions of that period, a question about other 97,5% of productions is in order. Depending on the degree of success (counted in the number of audiences) and specific consecration (based on the reception), five types of productions can be distinguished: full- (2,5%) and no-games (6%), hits (25%), influencers (10%) and middle-games (56,5%). It's logical that most of the repertoire are middle-games since the theatre constantly seeking the balance between success and specific consecration also has to serve the resources (buildings, troupe, etc.) they have and regularly bring out new productions. Still, Rakvere Theatre's repertoire is leaning towards the outer-field success since the amount of hits is more than twice as big as the number of influencers and the amount of no-games is five times bigger than the number of Full Games. For more in-depth analyses the repertoire of other Estonian theatres at the same period should be approached accordingly, although one could predict that at least in other repertory theatres the ratio between no-games and Full Games is similar. The ratio between influencers and hits, however, might be less leaning towards hits in other theatres as Rakvere Theatre is the most-touring subsidized theatre in Estonia and has to take into account the tastes of the rural audiences

that is heavily leaning towards comedies; also the high number of children's plays as hits comes from pragmatic reasons with making the most from touring. This comparative analyses will wait for other researchers as it's not the focus of this thesis.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Ott Karulin
Sünnikoht: 09.02.1980, Pärnus
Kodakondsus: eestlane
Telefon: 520 8498
E-post: ott.karulin@gmail.com

Hariduskäik:

2006–(2013) Tartu Ülikool. Filosoofiateaduskond. Kultuuriteaduste ja kunstide instituut. Teatriteaduse doktorantuur. Doktoritöö teema: „Rakvere Teater „täismängude” otsinguil aastatel 1985–2009” (juhendaja Anneli Saro, *PhD*).

09.2007–02.2008 *Rijksuniversiteit Groningen*, Holland. *De Faculteit der Letteren*. Vahetusüliõpilane (Erasmuse stipendiumiga).

1998–2005 Tartu Ülikool. Filosoofiateaduskond. Kirjanduse ja rahvaluule osakond. Diplom. *Baccalaureus artium* teatriteaduse erialal (lisaks eesti kirjandus ülemastmes). Bakalaureustöö teema: „Gerard Genetté’i strukturalistliku kirjanduskäsitluse kasutamise võimalikkusest etendusteksti analüüsimisel (Mati Undi lavastuse „Meister ja Margarita” põhjal)”. Juhendajad Luule Epner ja Epp Annus. Hinne A (suurepärase).

1990–1998 Pärnu Sütevaka Humanitaargümnaasium. Põhi- ja keskharidus.

1986–1990 Pärnu Vanalinna Kool. Algharidus.

Keelteoskus:

Eesti keel emakeel
Inglise keel väga heal tasemel kõnes, kirjas
Vene keel keskmisel tasemele kõnes, kirjas
Soome keel mõistan kirjapandud teksti, alla keskmise taseme kõnes, kirjas
Hollandi keel saan hakkama igapäevastes olukordades
Saksa keel algteadmised baassõnavarast ja keelestruktuurist
Ladina keel algteadmised baassõnavarast ja keelestruktuurist

Töökäik:

07.2008– SA Eesti Teatri Agentuur. Juhatuse liige. Autoriõiguste vahendamine, välissuhtlus, agentuuri töö juhtimine.

01.2008–06.2008 SA Eesti Teatri Agentuur. Teatriinfo koordinaator. Välismaise teatriinfo vahendamine eesti teatriprofessionaalidele ning eesti teatri tutvustamine välismaailmale, lisaks erinevad projektid.

- 02.2007–07.2007 SA Rakvere Teatrimaja. Konsultant. Reklaamikampaaniate väljatöötamine, osakonna juhtimine ja uue reklaamijuhi koolitamine. Töövõtuleping.
- 01.2005–02.2007 SA Rakvere Teatrimaja. Reklaami- ja müügiosakonna juht. Reklaamijuhi kohustustele lisandusid osakonna juhtimisega seotud tööülesanded (meeskonna hindamine, eelarveprognoside tegemine ja täitmise jälgimine).
- 08.2004–12.2004 Rakvere Teater. Reklaamijuht. Tööülesanneteks olid suhtlemine pressiga ja avalikkusega, teatri üldise imago kujundamine, reklaamtrükiste vormi ja sisu eest vastutamine, reklaamikampaaniate väljatöötamine ja teostamine.
- 10.2001–03.2004 Vanalinnastudio. Reklaamijuht. Tööülesanneteks olid suhtlemine pressiga ja avalikkusega, teatri üldise imago kujundamine, reklaamtrükiste vormi ja sisu eest vastutamine, kavalehtede koostamine, reklaamikampaaniate väljatöötamine ja teostamine.
- 05.2000–10.2001 SL Õhtuleht. Elu osakonna reporter. Kahe aasta jooksul ilmus ligi 150 artiklit peamiselt teatrist, kuid ka muusikast, kunstist ning päevauudistest.
- 05.1999–08.1999 Grand Hotel Mercure Tallinn. Kelner põhirestoranis „Paris”.
- 05.1997–08.1997 Finest Hotel Group Rannahotell Pärnus. Administraator-kelner.
- 05.1996–08.1996 Finest Hotel Group Rannahotell Pärnus. Kelner.
- 05.1995–08.1995 Finest Hotel Group Rannahotell Pärnus. Abikelner.

Muu töökogemus:

- 2.04.2013 LP25. Eesti NSV loominguliste liitude juhataste ühispleenumi 25. aastapäeva tähistava kõnekoosoleku korraldamine Riigikogus ning näituse „LP25” koostamine.
- 06.2011– Kultuuripoliitika arengusuunad aastani 2020 juhtrühma liige. Kultuuriministeeriumi poolt kokku kutsutud juhtühma ülesanne on valmistada ette, et koondada valdkonna arvamused ning kirjutada koondtekst, nimetatud dokument, mis läheb arutlusele Riigikokku.
- 03.04–12.09.2008 SA Eesti Teatri Festivali vahefestivali UNT! Kuraator. Festivali üldkontseptsiooni väljatöötamine. Lisaks Mati Undi elu ja loomingut käsitleva näituse NATTIUM koostamine Pärmivabrikusse (koos Anne-Ly Sova ja Heidi Aadmaga) ning arutelude läbiviimine.
- 09.2004–02.2007 Baltoscandal 2006. Korraldaja-reklaamijuht. Tööülesanneteks olid festivalitruppe tutvustavate materjalide otsimine, tõlkimine ja kirjutamine, reklaamikampaania väljatöötamine ja teostamine, reklaamtrükiste vormi ja sisu eest vastutamine, suhtlemine pressiga, jooksev korraldus.

- 30.08.2004 Kontsert-etendus „Raekodu 600” Tallinnas Raekoja platsis. OÜ Raekoda kuussada. Toimetaja. Tööülesanneteks olid stsenaariumi kirjutamine, ajaloolise ülevaatefilmi toimetamine, avalikkussuhted, projektijuhtimine.
- 22.05.2004 Koolitus Hansapanga põhiväärtuste tutvustamiseks töötajatele. OÜ Lavaruum. Autor-koolitaja. Tööülesanneteks olid stsenaariumi väljatöötamine, projektijuhtimine ja koolituse läbiviimine.
- 18.04.2004 Europarlamendivalimiste kampaania avalöök Tallinna Sadama D terminalis. Ühendus Vabariigi Eest – Res Publica. Projektijuht.
- 25.03.2004 Autopidu 2004 Saku Suurhallis. Veho Eesti AS. Projektijuht. Tööülesanneteks olid kujunduskontseptsiooni väljatöötamine, kujunduse teostamine ja ülespanek ning projektijuhtimine.

Peamised uurimisvaldkonnad:

Teadlasena keskendun eelkõige kultuuripoliitika uuringutele, täpsemini küsimusele, kuidas mõjutavad riiklikud finantseerimissüsteemid teatrite kunstilisi valikuid. Lisaks olen viimastel aastatel uurinud ka teatrikriitikat, eelkõige selle eesmärke ning nende sõltuvust arvustuse žanrist. Olen ise juba üle kümne aasta teatrikriitikat kirjutanud ning loen ka Tartu Ülikoolis kursust „Teatrikriitika seminar”. Kolmandaks uurimisvaldkonnaks on eesti nüüdisdramaturgia, millega praegusel põhitöökohal igapäevaselt kokku puutun. Siingi huvitab mind eelkõige žanriline hägustumine ning põlvkondade temaatika.

Valik publikatsioone:

- Karulin, Ott (2013). Eesti nüüdisdramaturgia: vähene tegevuslikkus, huvitavad rollid. *Sirp*, 7.02.
- Karulin, Ott (2012). Käibetõe „Eestil puudub kultuuripoliitika” paikapidavusest. Madis Kolk (Toim.). *Teatrielu 2009* (13–30). Tallinn: Eesti Teatriliit
- Karulin, Ott (2012). Kaasamis- ja individuaalkriitika – kirjutada või mitte?. *Sirp*, 30.11.
- Karulin, Ott (2012). Liftikriitika – paratamatus või mitte? *Sirp*, 28.09.
- Karulin, Ott; Larini, Monika (2012). *The World of Estonian Theatre*. Tallinn: Eesti Instituut
- Karulin, Ott (2012). Aeg voolab paigal püsites [„Kolm öde”, Eesti Draamateater]. *Postimees*, 16.02.
- Karulin, Ott (2011). Eesti teater – tempel kolmel sambal. *Sirp*, 10.11.
- Karulin, Ott (2011). Manifestita põlvkond, üksikud isikud [„Õitseng”, Eesti Draamateater]. Mänd, Maarja; Kadri Naanu (Toim.). *Allkirjaga teater. Eesti teatri festivali Draama 2011 eelraamat* (56–58). SA Eesti Teatri Festival
- Karulin, O. (2011). Urmas Vadi kiri vaatajale [„Peeter Volkonski viimane suudlus”, Tartu Uus Teater]. Mänd, M.; Naanu, K. (Toim.). *Allkirjaga teater. Eesti teatri festivali Draama 2011 eelraamat* (44–47). SA Eesti Teatri Festival

- Karulin, O. (2011). Vaatamisprotsessiblogi [„Kohe näha, et vanad sõbrad”, ZUGA Ühendatud tantsijad]. Mänd, M.; Naanu, K. (Toim.). Allkirjaga teater. Eesti teatri festivali Draama 2011 eelraamat (39–41). SA Eesti Teatri Festival
- Karulin, Ott (2011). Süütu vanaema sügav pealiskaudsus [„Keskööpäike”, Tallinna Linnateater]. Mänd, Maarja; Kadri Naanu (Toim.). Allkirjaga teater. Eesti teatri festivali Draama 2011 eelraamat (32–35). Tartu: Eesti Teatri Festival
- Karulin, O. (2011). Reset ehk Igaviku nupp [„Gilgameš”, Von Krahli Teater]. Sirp, 26.08.
- Karulin, Ott (2011). Sammumisi ümber tüvitekstidel. Sirp, 7.01.
- Karulin, Ott 2011. Rakvere Teatri neli sihtrühma aastail 1985–2009. Rmt: „Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010”. Toimetajad Anneli Saro; Epner, Luule. Kirjastaja Tartu Ülikool, Tartu. Lk 37–69.
- Karulin, Ott 2011. Barbi, paber, püstol [„Hedda Gabler”, Von Krahli Teater]. Sirp, 25.02.
- Karulin, Ott 2011. Rosalindi ja Larry sööstud stereotüüpide kaevu [Cabaret Rhizome'i ning Riina Maidre ja Maike Londi lavastused]. Teater. Muusika. Kino. Nr 3, lk 25–29.
- Karulin, Ott 2010. Kuus naervat last nutmas [„The End”, Von Krahli Teater]. Teater. Muusika. Kino. Nr 12, lk 19–23.
- Karulin, Ott 2010. Sissetungijad nõdrameelsuse klubis [„Idioodid”, Von Krahli Teater]. Postimees, 16.11.
- Karulin, Ott; Erepuu, Liisbet 2010. Kunstnik tagumises vasakus nurgas [„Kuidas seletada pilte surnud jänesele”, Teater NO99]. Teater. Muusika. Kino. Nr 10, lk 38–44.
- Karulin, Ott 2010. Protsessidramaturgia karid. Sirp, 8.10.
- Karulin, Ott 2010. U. L. Tammsaare kolmas tulek [„Vargamäe varjus”, Albu vald]. Sirp, 27.08.
- Karulin, Ott 2010. Portree(d): EMTA lavakunstikooli XXIV lend. Teater. Muusika. Kino. Nr 6/7, lk 32–44.
- Karulin, Ott 2010. Uue põlvkonna ootel. Eesti näitekirjandus 2009. Looming. Nr 4, lk 543–550.
- Karulin, Ott 2010. „Ära mine vagusalt sinna lahkesse öösse” [„Kes kardab Virginia Woolfi” Teater NO99-s ja Tallinna Linnateatris]. Sirp, 12.02.
- Karulin, Ott 2009. *Becoming a Performing Arts Institution in Estonia*. Rmt: Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries. Toimetajad Hans van Maanen; Kotte, A.; Saro, A. Kirjastus Rodopi, Amsterdam-New York. Lk 208–228.
- Karulin, Ott 2009. Kuidas tantsu tunnetada? Väga esmased mõtted. Festival „Uus tants 9”. Teater. Muusika. Kino. Nr 5, lk 44–49.
- Karulin, Ott 2008. Teatraal: Milleks teatrikriitikale teater? Sirp, 4.04.
- Karulin, Ott 2007. Tühirannast ja undilikkusest. Rmt: Teatrielu 2006. Toimetaja Madis Kolk. Kirjastaja Eesti Teatriliit, Tallinn. Lk 146–157.
- Karulin, Ott 2007. Sihtasutus teatris võib kaasa tuua poliitilise sõltuvuse. Eesti Päevaleht, 20.11.

- Karulin, Ott 2007. *Journal personnel de festival d'Avignon*. Teater. Muusika. Kino. Nr 8/9, lk 47–57.
- Karulin, Ott 2007. Liiga palju suitsu [„Portselansuits”, Eesti Draamateater]. Eesti Ekspress, 16.08.
- Karulin, Ott 2007. Eesti suveteater on aja jooksul näo kaotanud. Eesti Päevaleht, 8.08.
- Karulin, Ott 2007. Portree Viljandi Kultuuriakadeemia VI lennust. Teater. Muusika. Kino. Nr 7, lk 25–37.
- Karulin, Ott 2007. Publik istub varumängijate pingil. Sirp, 20.04.
- Karulin, Ott 2007. Juhanid [„Kajakas”, Von Krahli Teater]. Sirp, 6.04.
- Karulin, Ott 2007. Ehk AITAb? Kas riigil on silme ees ideaalne teatrisüsteem? Sirp, 23.03.
- Karulin, Ott 2006. Estraadi *comeback* – Ojasoo-Semperri „Nafta!” kui XXI sajandi estraadilavastus. Teater. Muusika. Kino. Nr 11, lk 25–33.
- Karulin, Ott 2006. Kas Shakespeare'i saab müüa nagu Nike'i tosse? Rmt: Teatrielu 2005. Toimetaja Madis Kolk. Kirjastaja Eesti Teatriliit, Tallinn. Lk 176–188.
- Karulin, Ott 2005. Mati Unt. Rmt: Eesti dramaturgia kümme aastat. Toimetaja Anne-Ly Sova. Kirjastaja Eesti Näitemänguagentuur, Tallinn. Lk 193–204.
- Karulin, Ott 2004. Keda näeb vaateaknal? [„Showcase”, Von Krahli Teater]. Sirp, 20.02.
- Karulin, Ott 2004. Viie jalaga koer. Teooriatekeskne ristlõige festivali „Baltoscandal 2004” lavastustest. Teater. Muusika. Kino. Nr 10, lk 16–22.
- Karulin, Ott 2003. Hulluse hääl pärib olemisest. [„Kuldne mees”, Rakvere Teater]. Sirp, 25.04.
- Karulin, Ott 2002. Me valvame mööduvat aega. [„Merimees”, Theatrum]. Teater. Muusika. Kino. Nr 5, lk 29–32.
- Karulin, Ott 2002. Vajadus olla kellegi oma. Ja mitte vastutada. [„Shopping & Fucking”, Ugala]. Sirp, 20.09.
- Karulin, Ott 2002. Meeste mängud Draamateatris [„Neli rüütli”, Eesti Draamateater]. Sirp, 17.05.
- Karulin, Ott 2000. Merle Palmiste Juudit on nauditav [„Juudit”, Ugala]. Sakala, 16.08.

Tõlked inglise keelest:

- Carlson, M. Artikkel „Teatripublik ja etenduse lugemine” (*Theatre Audiences and the Reading of Performance*). Rmt: Valitud artikleid teatriuurimisest. Toim: Vatsar, Elle; Külli Seppa, Luule Epner. Tartu Ülikooli kirjastus, Tartu (2011).
- Sauter, W. Artikkel „Teatrisündmus – mis see on?” (*Introducing the Theatrical Even*). Rmt: Valitud artikleid teatriuurimisest. Toim: Vatsar, Elle; Külli Seppa, Luule Epner. Tartu Ülikooli kirjastus, Tartu (2011).
- Bond, E. Näidend „Olly vangla” (*Olly's Prison*). Lavastamata.

Bart, L. Muusikali „Oliver!” (*Oliver!*) libreto (laulusõnad Kaari Sillamaa).
Esietendus Vanalinnastudio ja Smithbridge Productions koostöös 1.11.2003
Tallinna Linnahallis. Lavastaja Georg Malvius.
Sherman, M. Näidend „Bent”. (*Bent*). Esietendus Vanalinnastudios 1.03.2003
suures saalis. Lavastaja Georg Malvius.

Stsenaariumid:

26.12.2006 „Uued teatrid kaks: Vana Baskini Teater, THEATRUM ja Teater
NO99”. Stsenaarium. Kaasstsenarist A. Sova. Eesti Teatri Aasta
12. film. SA Eesti Teatri Festival ja ETV tellimusel.
25.06.2006 „Rakvere Teater – elu ratastel”. Stsenaarium. Kaasstsenaristid
A. Sova, U. Lennuk). Eesti Teatri Aasta 6. film. SA Eesti Teatri
Festival ja ETV tellimusel.

CURRICULUM VITAE

- Name:** Ott Karulin
Date of Birth: 9th of February 1980
Citizenship: Estonian
E-mail: ott.karulin@gmail.com
Phone: +372 52 08 498
- Education:**
- 2006–2013 University of Tartu, doctoral studies in theatre research. PH-project: “Rakvere Theatre in search for Full Games in 1985 to 2009.”
- 09.2007–02.2008 Rijksuniversiteit Groningen, The Netherlands. Faculty of Arts. Exchange student for a semester (Erasmus scholarship).
- 1998–2005 University of Tartu, theatre studies (BA) – programme includes lectures about theatre history, cultural theory, theatre theories, criticism and so on. Topic of final thesis was “The Possibilities of using structuralistic approach to literature by Gerard Genetté in analyzing performance (on an example of “Master and Margarite” by director Mati Unt)”
- 1995–1998 Pärnu Sütevaka Humanitarian Gymnasium
- Language skills:**
- Estonian mother tongue
English very good in speaking, writing
Russian average in speaking, writing
Finnish average in reading, rusty in speaking and writing
Dutch I manage the everyday situations
German basic knowledge of the language structure and basic vocabulary
Latin basic knowledge of the language structure and basic vocabulary
- Work experience:**
- July 2008– Foundation Estonian Theatre Agency, Executive Manager.
- Jan 2008–June 2008 Foundation Estonian Theatre Agency, theatre information coordinator.
- Jan 2005–Feb 2007 Rakvere Theatre, head of sales and marketing department – work included leading of a department, evolving and performing marketing strategies, sales and PR.
- Aug 2005–Dec 2005 Rakvere Theatre, marketing manager (evolving and performing marketing strategies and PR)

- Oct 2001–Mar 2004 Theatre Old Town Studio, marketing manager (evolving and performing marketing strategies and PR)
- June 2000–Oct 2001 SL Õhtuleht (daily newspaper), reporter in cultural department

Other work experience:

I have also been a project manager, scriptwriter, instructor and PR manger in different one time projects like the concert dedicated to the 600th birthday of Tallinn Town Hall (PR manager and scriptwriter, editor of the video); participatory-theatre training for Hansabank Estonia (scriptwriter and instructor); the launch of the campaign for the election to the European Parliament for Res Publica Party (project manager), etc.

Publications:

I have written over hundred reviews mainly in two of Estonian papers: weekly culture paper “Sirp” and monthly culture magazine “Teater. Muusika. Kino”, but also for daily papers “Postimees”, “Eesti Päevaleht”. The selection of publications is listed in the Estonian version of my CV.

Translations:

- Bond, E. Play “Olly’s Prison”, from English to Estonian.
- Bart, L. Oliver! Musical “Oliver!” (only text, not the lyrics), from English to Estonian. First night in cooperation of Vanalinnastudio and Smithbridge Productions on 1.11.2003, directed by Georg Malvius.
- Sherman, M. Bent. Play “Bent”, from English to Estonian. First night in Vanalinnastudio on 1.03.2003, directed by Georg Malvius.

Scripts:

- 26.12.2006 “New theatres two: Vana Baskin Theatre, THEATRUM and Theatre NO99”. (with A. Sova). TV-documentary to celebrate the 100th birthday of Estonian professional theatre. Ordered by Foundation Estonian Theatre Year and aired in national television ETV.
- 25.06.2006 “Rakvere Theatre – life on wheels”.(with A. Sova). TV-documentary to celebrate the 100th birthday of Estonian professional theatre. Ordered by Foundation Estonian Theatre Year and aired in national television ETV.

DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Eike Värk.** Näitleja loomingulise pikaalisuse ja mitmekülgsuse fenomen
Salme Reegi näitel. Tartu 2012, 242 lk.