

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Kultuuriteaduste instituut

Maarja Mänd

TARTU UUE TEATRI EESMÄRGID JA NENDE MUUTUMINE  
INSTITUTIONALISEERUMISE PROTSSESSIS

Magistritöö

Juhendajad:

Anneli Saro, *PhD*

Hedi-Liis Toome, *PhD*

Tartu 2022

Sissejuhatus .....	3
1. Töö teoreetilised ja metodoloogilised alused .....	6
1.1. Van Maaneni kunstimaailma funktsioonid.....	6
1.2. Holdeni kultuuriväärtuste mudel .....	8
1.3. Bourdieu' väljateooria.....	12
2. Ülevaade Tartu Uue Teatri ajaloost.....	14
2.1. Teatri eellugu 2001—2008.....	14
2.2 Teatri loomine ja areng 2008—2011.....	18
2.3. Teatrimaja saamine ja haldamine 2011—2015 .....	23
2.4. Struktuurimuutus ja teatrimaja ostmine 2015—2019 .....	29
2.5. Tervishoiukriis ja trupi moodustamine 2020—2021.....	31
3. Teater kui organisatsioon .....	33
3.1. Teatrite kompleksuse määramine .....	33
3.2. Mittekompleksne teater .....	37
3.2. Institutsionaliseerumine.....	39
4. Teater kui loominguline kollektiiv .....	46
4.1. Teatri loomise loomingulised printsiibid .....	46
4.2. Autoriteater.....	48
4.3. Loominguline tuumik ja kriis .....	52
4.4. Trupi moodustamise vajalikkus.....	54
5. Teater kui maja .....	59
5.1. Loomisega seotud aspektid: jagatud saalist oma majani.....	60
5.2. Vahendamisega seotud aspektid: saali parameetrid .....	65
6. Teater kui kultuuripoliitika elluviija.....	69
Kokkuvõte .....	76
Kasutatud allikad.....	81
Lisad .....	88
The Changing of Objectives of Tartu New Theatre in the Process of Institutionalisation..	89

## Sissejuhatus

Kultuuriministeerium ütleb etenduskunste tutvustades uhkelt: "Eesti teatrimaastik on erakordselt rikkalik nii vormiliselt kui sisuliselt" (Etenduskunstid) ning see vastab tõele: Eestis on avalik-õiguslik teater, kaheksa riigi asutatud või osalusega sihtasutustust (nn riigiteatrit), kolm munitsipaalteatrit ja lugematul arvul erateatreid, kellest 42<sup>1</sup> andmed on Eesti Teatri Agentuur kogunud 2020. aasta (viimane kogutud aasta) teatristatistikasse (Teatristatistika). Laenates mõisteid Pierre Bourdieu' väljateooriast, paigutub see institutsiooniline mitmekesisus agentidena teatriväljale, kus kõik on omavahelises võitluses parima positsiooni ehk sisuliselt ellujäämise nimel. Seejuures on väljal nii sellised teatrid, kellel on oma maja, trupp ja konservatiivne tegutsemisloogika justkui valmis, kui ka teatrid, kes alustavad ilma trupi, maja või loogikata n-ö sisemisest sunnist, kestvas võitluses, et omandada kapitali (nii sümbolset, kultuurilist kui majanduslikku) oma positsiooni parandamiseks. Üks sellistest on 2008. aastal maja, trupi ja rahata alustanud, kuid täna maja, virtuaaltrupi ja stabiilise toetusega tegutsev Tartu Uus Teater.

Antud magistritöö eesmärk on uurida Tartu Uue Teatri näitel ühe teatri loomise eesmärke ning seda, kuidas ja milliste tegurite mõjul need on organisatsiooni arenemise käigus muutunud. Selleks olen püstitanud järgmised uurimisküsimused:

1. Millised tegurid mõjutavad teatri eesmärke ja nende muutumist?
2. Kuidas on organisatsiooni väärtused mõjutanud teatri loominguilisi tulemusi?

Uurimisküsimustele vastuste leidmiseks olen jaotanud töö kolme ossa: (1) teoreetilis-metodoloogiline baas, (2) empiiriline materjal ja (3) analüüs. Et teatril on palju erinevaid avaldumisvorme, mis mõjutavad teatri väljundeid erinevatel viisidel, on töö analüüsiosa jaotatud neljaks peatükiks: teater kui organisatsioon; teater kui loominguiline kollektiiv; teater kui maja ning teater kui kultuuripoliitika elluviija.

Töö teoreetilis-metodoloogilise baasi moodustab Hans Van Maaneni (2009) kunstimaailma funktsioneerimise mudel, mis võimaldab analüüsida Tartu Uue Teatri väärtuste muutumist ajas loomise, vahendamise, retseptiooni ja konteksti kõikidel väljadel. Paljuski on need

---

<sup>1</sup> Teatristatistika andmebaasis on eraetendusasutusi 43, nendest olen maha arvanud Paide Teatri, kes on põhimääruse järgi munitsipaalteatrasutus (PMTpm 2022); sama kinnitas ka Eesti Teatri Agentuur. Paide teater on seega arvestatud munitsipaalteatrasutuste juurde.

protsessid, eelkõige retseptiooni ja konteksti valdkondades, seotud teatri ja avalikkuse (nii publik, potentsiaalne publik kui mitte-publik) ning teatri ja avaliku võimu (toetused) vahelise kommunikatsiooniga, mis, arvestades osapoolte erinevaid väärtushinnanguid kultuuri mõistmisel, ei kulge probleemideta. Et tagada vajalikud, eelkõige majanduslikud võimalused tegutsemiseks, on teater sunnitud suhtluses teise osapoollega end kohandama kas vastavalt publiku maitse-eelistustele või rahastajate tingimustele. Nende muutuste analüüsimiseks kasutan John Holdeni (2006) kultuuriväärtuste mudelit. Samuti on töös kasutatud Pierre Bourdieu' väljateooria põhimõisteid: väli, agent ja positsioonivõtt.

Van Maaneni ja Holdeni mudelite kasutamine võimaldab analüüsida protsesse, mis tingivad teatri jõudmise uuele arenguetapile. Iga uus etapp on käsitletav positsioonivõtuna teatriväljal. Eesti teatriväljal domineerivad "enne Eesti taasiseseisvumist asutatud repertuaariteatrid, mille konservatiivsed strateegiad on omada nii alalist truppi kui alalist saali (üht või mitut) ning repertuaaris korruga mitut lavastust, mida regulaarselt või tsüklliliselt etendatakse" (Karulin 2016: 231). Tartu Uue Teatri suguste teatrid võtavad väljal ellujäämise nimel üle selliste teatrite kaitstavat ortodoksiat (Samas).

Töö empiiriline osa annab ülevaate Tartu Uue Teatri ajaloost. Antud peatüki puhul on oluline, et magistritöö autor on olnud Tartu Uue Teatri loomise ja sellele eelnenud sündmuste juures alates 2005. aastast kuni tänaseni. Tema teatris täidetavad ülesanded on alates 2008. aastast olnud projektijuhtimine (sh toetuste taotlemine ja aruandlus), piletimüügi korraldamine (kuni 2012), aastatel 2012.—2015. oli teatri juures vaid konsultant lapsehoolduspuhkusel viibimise tõttu; alates 2015 produtseerimine, toetuste taotlemine ja aruandlus; alates 2019. aastast on olnud ka juhatuse liige ja tegevjuht.

Empiirilise materjali baasi loovad autori isiklikud teadmised ja kogemused, avalikud ja asutusesisesed dokumendid ning kirjavahetus, samuti Tartu Uue Teatri juubeliraamat "TUT10. Unistused, prügi ja ajalugu" (2018) ja ajakirjanduses ilmunud artiklid. Samuti viis töö autor 2022. aastal läbi täpsustava intervjuu teatri asutaja ja loomingujuhiga Ivar Põlluga. Töö autor on püüdnud säilitada protsessi vältel kõrgendatud eneskriitikameelt.

Selleks, et uurida teatrit kui organisatsiooni, võrdlen erinevaid teatriväljal asetsevaid organisatsioone ning nende tunnuseid. Kui pika traditsiooni ning jäiga struktuuriga teatrites on organisatsiooniliselt domineeriv instrumentaalne mõõde (mingid väljatöötatud protokollid organisatsioonis tegutsemiseks), mis on orienteeritud tulemusele, siis noortele ning paindlikele organisatsioonidele on iseloomulik personaalne mõõde (osalejate ühised väärtused), mis on orienteeritud protsessile. Organisatsiooni arenedes,

institutsionaliseerumise protsessis, hakkab instrumentaalne mõõde võtma võimust personaalse üle.

Personaalse ja instrumentaalse mõõte dünaamika selgitamiseks olen välja töötanud komplekskuse skaala, mis võimaldab teatreid teatud tunnuste alusel väljal positsioneerida. Komplekssed teatrid Eesti teatriväljal on nt riigiosalusega sihtasutused, mittekomplesksed nt Tartu Uus Teater 2008. aastal. Institutsionaliseerumise protsessis muutub teater järjest komplekssemaks — st erinevas arenguetapis paigutub teater skaalal erinevasse kohta.

Komplekskuse skaalat võiks teatriuurimises rakendada järgmiselt: 1) selleks, et lahendada Eesti teatriväljal valitsevat terminoloogilist segadust; 2) selleks, et positsioneerida teatreid Eesti teatriväljal; 3) selleks, et töötada välja valdkondlike eripäradega arvestav rahastussüsteem.

"Teater kui loominguline kollektiiv" analüüsib teatrit loomingulistest printsiipidest lähtudes. Peatükis käsitletakse seda, millised loomingulised aspektid on olulised mittekompleskssetes teatrites ning kuidas mõjutab teatri institutsionaliseerumine loomingulist tööd. Samuti käsitletakse antud peatükis poolkompleksse teatri trupimoodustamise motiive.

Peatükk "Teater kui maja" keskendub nii neile väljakutsetele, mis on seotud teatri tegutsemisega jagatud kasutamisega saalis, kui neile kohustustele, mis kaasnevad oma maja omamisega. Samuti uuritakse, millist rolli võib teatrimaja mängida suhtluses avaliku võimu ja avalikkusega.

"Teater kultuuripoliitika elluvijana" käsitleb Eesti kultuuripoliitika probleematikat etenduskunstide valdkonnas. Hetkel kehtiv Etendusasutuse seadus on ajalooliselt kujunenud riigiteatrite keskseks. Antud peatükis vaadeldakse kriitiliselt, milline on kehtiva seaduse probleematika erateatrite jaoks ning erateatrite probleematika seaduse jaoks.

# 1. Töö teoreetilised ja metodoloogilised alused

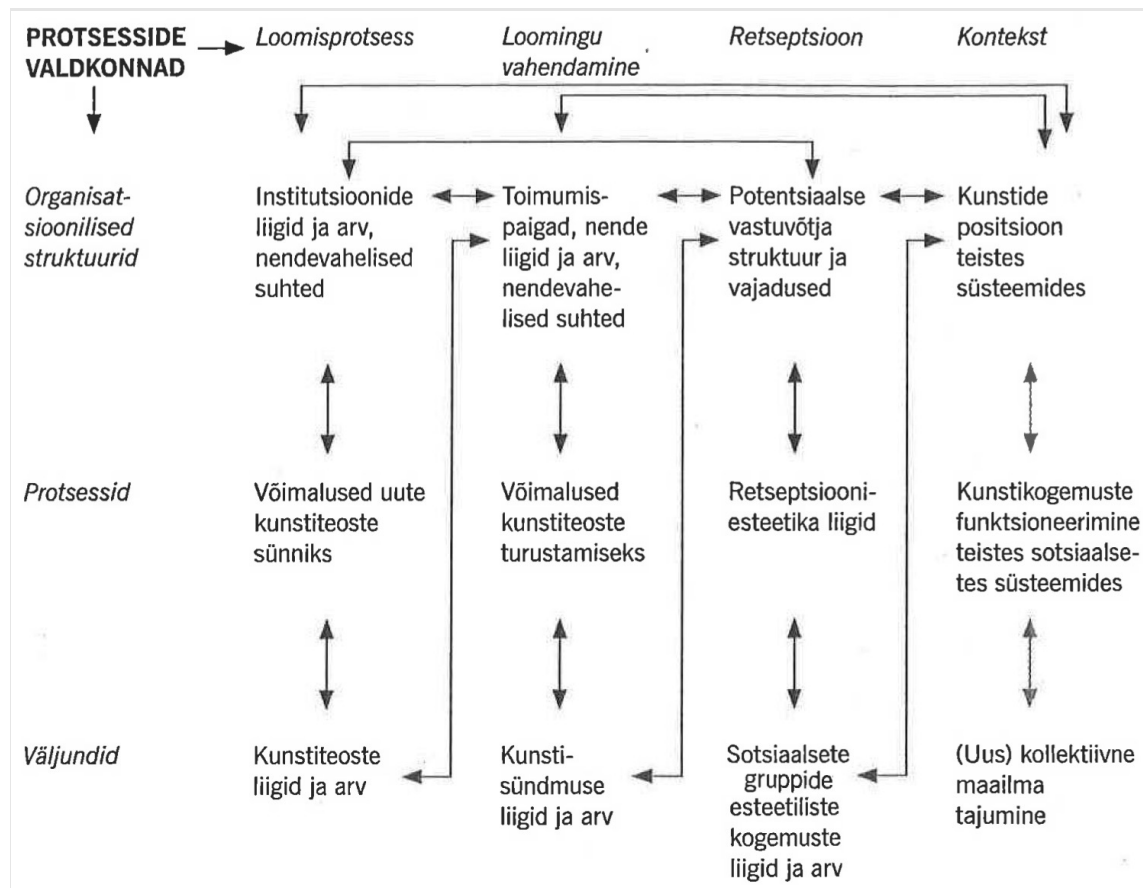
## 1.1. Van Maaneni kunstimaailma funktsioonid

Selleks, et analüüsida, kuidas ja milliste tegurite mõjul Tartu Uue Teatri eesmärgid on ajas teisenenud, tuleb uurida, milliseid funktsioone teater loomise, vahendamise, retseptiooni ja konteksti erinevatel väljadel igas arenguetapis kannab ning millises omavahelises seoses need on. Selleks kasutan teoreetilise baasina antud töös hollandi teatriuuriija Hans van Maaneni mudelit, mille alusel on võimalik analüüsida kunstimaailmade toimimist individuaalsest, institutsionaalsest või ühiskondlikust vaatepunktist (Van Maanen 2009: 11).

Van Maanen käsitleb teoses “How to Study Art Worlds” (2009), kuidas loomise, esitamise ja vastuvõtuga seotud protsessid ning nende omavahelised seosed mõjutavad kunstide toimimist (*functioning*) ühiskonnas. Ta näeb funktsioone kui lahutamatu osa esteetiliste väärtuste loomise protsessist, tuues need kaks oma uurimuse kesksseteks mõisteteks.

Van Maanen rõhutab, et kuigi kunstiteose väärtuseid ja funktsioone kiputakse tihti samastama, on oluline neid mõisteid hoida lahus. Kui väärtuste puhul on tegemist kunstiteose võimega luua vastuvõtu käigus esteetilisi elamusi (objektiivne kategooria), siis funktsioonid on nende võimalike elamuste realiseerumine (subjektiivne kategooria) (2009: 10; 149). Omaduste alusel jagab Van Maanen väärtused sisemisteks (*intrinsic*), välimisteks (*extrinsic*) ja poolsisemisteks (*semi-intrinsic*). Sisemised väärtused tulevad kunstiteosest endast ning on seotud selle võimega kutsuda lugejas, kuulajas või vaatajas esile teatud tüüpi esteetilisi elamusi; välised väärtused asuvad kunstiteosest väljaspool, luues sellele konteksti, mis on tajutav nii otseses kui kaudses kokkupuutes kunstiga — need võivad olla nt majanduslikud, sotsiaalsed, psühholoogilised jms. Nende vahele paigutab van Maanen poolsisemised väärtused, mis oma olemuselt on välised, kuid mis realiseeruvad sarnaselt sisemistele väärtustele kunstiteose vastuvõtul (samas: 150). Kirjeldatud väärtuste tajumisel tulevad esile kunsti funktsioonid: nt kunstiteose majanduslik väärtus on omatulu teenistuses, sisemine väärtus realiseerub aga ettekujutusvõime arendamise kaudu. Poolsisemisteks väärtusteks võib teatris pidada nt ajalooliste faktide omandamist dokumentaallavastuse vastuvõtu käigus (Toome 2015: 15), mis realiseeruvad teadmiste omandamises.

Nende väärtuste ja funktsioonide kaudu vaatleb Van Maanen kunstimaailma toimimist ühiskonnas. Toetudes Arthur Danto kasutusele võetud kunstimaailma mõistele, kirjeldab ta seda kui konteksti, milles teos on käsitletav kunstiteosena (Van Maanen 2009: 8). Selliselt funktsioneerib see kolmel tasandil, eristades nelja erinevat etappi. Kasutades Sven Karja tõlget, on need vastavalt organisatsioonilised struktuurid, protsessid ja väljundid ning loomisprotsessid, loomingu vahendamine, retseptsioon ja kontekst, nagu nähtub Joonisel 1 (Karja 2020: 46).



**Joonis 1.** Kunstimaailma väljade ja suhete funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil (Van Maanen 2009: 12, viidatud Karja 2020: 46 kaudu)

Kui kolm esimest etappi moodustavad kunstimaailma pärisosa, siis neljas, kontekst on nendega tihedalt seotud, mõjutades ühelt poolt kontekstuaalsete süsteemidena (poliitika, majandus, haridus) kunstimaailma toimimist, mida teisalt mõjutavad kunstimaailmas toimuvate protsesside väljundid. Selliselt näeb Van Maanen kunstimaailmas korrapära, kus kõik osad on omavahelises põhjus-tagajärg seoses: teatud tüüpi saalides etenduvad teatud tüüpi lavastused, mida produtseeritakse teatud tüüpi publikut silmas pidades jne, ehk —

struktuurid kutsuvad esile protsesse, mis omakorda realiseeruvad esteetilistes elamustes (Van Maanen 2009: 11–12).

Paigutades Tartu Uue Teatri Van Maaneni mudelisse, on võimalik leida sõlmpunktid, mis ise ja suhetes teistega võimaldavad kirjeldada ja analüüsida teatri eesmärkide teisenemist ajas loomise, vahendamise, retseptiooni ja konteksti kaudu. Tuues näiteks ühe lavastuse loomise, nähtub mudelist, et vaid ideest ja inimestest, kes seda ellu viivad, ei piisa — oluline on ka, millises majas või saalis ning mis tingimustel seda on võimalik teostada. Nii saali kui lavastuse ajalised ja tehnilised nõuded võivad seada piiranguid, mis mõjutavad, millise intervalliga etendusi saab anda ning kui ligipääsetav see saal on publikule, keda tuleb kommunikatsiooni (reklaam, turundus) kaudu informeerida etenduste toimumisest. Kvaliteetse kommunikatsiooni tulemusena, mis samuti sõltub mitmetest personaalsetest ja instrumentaalsetest aspektidest, on saalis inimesed, kelle vastuvõtt ja tagasiside paigutab teatri laiemasse ühiskondlikku konteksti. See, milline on Tartu Uue Teatri positsioon ühiskonnas või kitsamalt teatriväljal, on indikaatoriks rahastajatele, kes otsustavad, kas, kuidas ja mis tingimustel teatrit toetada. Toetuse suurus omakorda loob võimalused selleks, kelle ideid ja kompetentsi lavastuste loomisel on võimalik kaasata. See toob meid taas tagasi küsimuse juurde — millises saalis ja mis tingimustel seda lavastust saab etendada?

Kuigi antud näide on lihtsustatud, näitlikustab see siiski Van Maaneni kunstimaailma valdkondlikke põhjus-tagajärg seoseid. Seejuures rõhutab ta, et kuigi kunstimaailma kõik osad ning nendevahelised suhted on võrdsed, võivad mõned valdkonnad olla teistest kandvama rolliga. Sellisena näeb ta kunstimaailma aluseks olevaid organisatsioonilisi struktuure ning loomingu vahendamist, mis seovad loomisprotsessid ja vastuvõtu esteetilises elamuses tervikuks. (Van Maanen 2009: 14) Ka Tartu Uue Teatri eesmärkide kujunemisel ja teisenemisel on erinevatel arenguetappidel teatud valdkonnad enam fookuses kui teised.

## **1.2. Holden'i kultuuriväärtuste mudel**

Antud töö üks lähtekohti on arusaam, et teatri eesmärkide teisenemine ajas on seotud majandusliku kapitaliga. Lihtsustatult tähendab see, et selleks, et teatrit teha, on vaja raha, ning selleks, et raha saada, on kaks peamist allikat: omatulu ja dotatsioonid. Esimene neist saadakse teatripublikult piletitulu näol, teine aga riiklikelt ja kohalike rahastajatelt



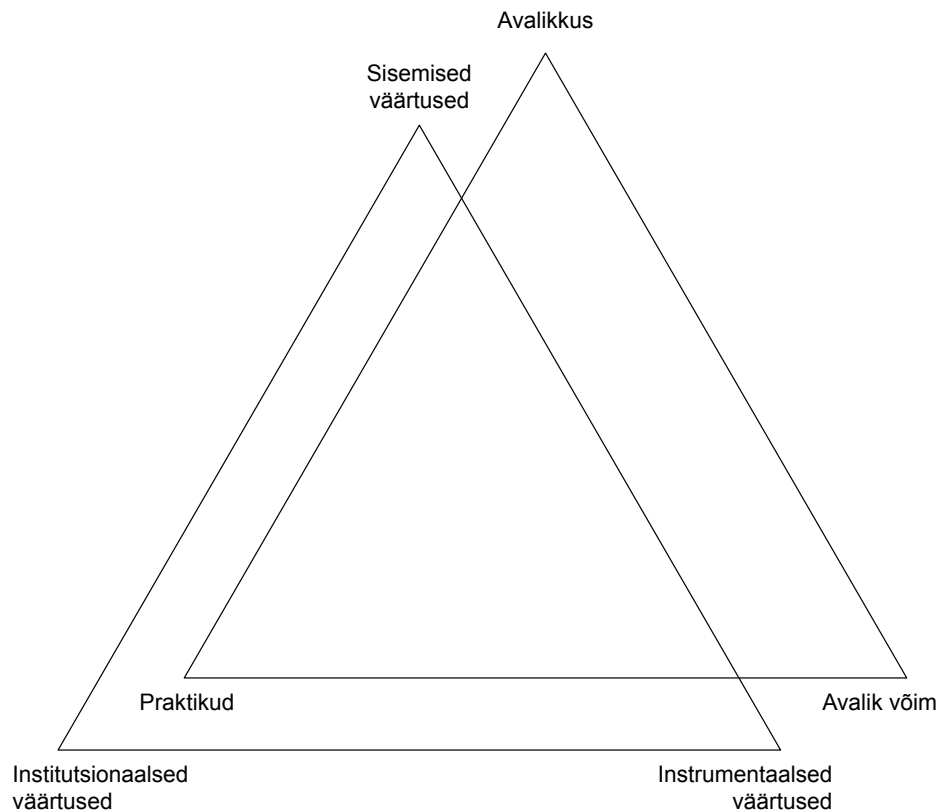
toetustena. Mõlemal juhul on teater sunnitud suhtluses teise osapoolega ennast kohandama, kas vastavalt publiku maitse-eelistustele või rahastajate tingimustele, muutes seeläbi, kas tahtlikult või tahtmatult, oma seatud eesmärged. Neid, eriti teatri—riigi vahelisest kommunikatsioonist tingitud muutusi, on võimalik vaadelda Holdeni kultuuriväärtuste mudeli abil.

Inglise kultuuriteoreetik John Holden heidab teoses “Cultural Value and Crisis of Legitimacy” (2006) Euroopa valitsustele ette, et kultuuri rahastamises ei nähta sarnast avalikku hüve nagu nt tervishoiu või hariduse puhul — rahastamine on ebastabiilne ja läbipaistmatu. Ta näeb põhjusena praktikute, avaliku võimu ja avalikkuse vahelist kommunikatsioonikriisi, mis on tingitud erinevatest väärtushinnangutest. Selleks, et seda kriisi ületada, et mõista kultuuri olulisust poliitilises ja avalikus elus, on tarvis mõista, milliseid väärtusi ta kannab.

Holden (2006: 14) toob kultuurist rääkides välja kolme tüüpi väärtuseid, mis paigutuvad kultuuriväärtuste kolmnurka: sisemised (*intrinsic*), instrumentaalsed (*instrumental*) ja institutsionaalsed (*institutional*). Nagu Van Maaneni (2009) käsitleski, on sisemiste väärtuste puhul tegemist esteetilise elamuse võimalusega, individuaalse kogemusega, mis on tingitud kunstiteosest enesest ja pole seeläbi mõõdetav (Holden 2006: 14–15). Instrumentaalsed väärtused on seotud kultuuri võimalusega saavutada sotsiaalseid või majanduslikke eesmärged, mis on tihti — kuid mitte alati! — väljendatud numbriliselt kas “väljundi”, “tulemuse” või “mõjuna” (samas: 16). Olles osa laiemast ühiskondlikust kontekstist, võib instrumentaalseid väärtusi käsitleda ka “välise väärtustena” (Kiitsak-Prikk 2017: 54). Et aga Holden käsitleb kultuurist rääkides mitte kogu kunstimaailma tervikuna, vaid kitsamalt riiklikult rahastatud kultuuri (samas: 11), toob ta sisse veel kolmanda väärtuste kogumi. Institutsionaalsed väärtused on seotud protsesside ja tehnikatega, mille kultuuriorganisatsioonid on omandanud selleks, et luua vastastikusel austusel ja usaldusel põhinevat suhet publikuga, pakkudes neile võimalusi sotsialiseerumiseks ja esteetiliste elamuste jagatud kogemiseks. Kultuuriorganisatsioonide institutsionaalne väärtus ei seisne mitte poliitikute ja avalikkuse vahendamises, vaid väärtuste loomises ja lammutamises ning on seeläbi leitav avalikus tagasisides. (samas: 17–18) Kõik kolm väärtuste tüüpi on omavahel seotud ning esindavad erinevaid kultuuri tahke: sisemised metafüüsilisi, instrumentaalsed poliitilisi ning institutsionaalsed administratiivseid (samas: 19).

Holdeni mudelisse kuulub ka teine kolmnurk, mis loob väärtuste süsteemile kultuurilise konteksti. Selle tippudesse on paigutatud kultuurikommunikatsioonis osalevad pooled:

avalikkus (*public*), avalik võim (*politics, policy-makers*) ning praktikud (*professionals*). Nende omavaheline suhtlus toimub kolmnurga külgi pidi: inimesed valivad poliitikuid, kes töötavad välja kultuuripoliitika põhialused; selle põhjal toimub kultuuri rahastamine, mis võimaldab praktikutel luua kultuurisündmusi, mida avalikkus tarbib. Kõikidel osapooltel on oma tegutsemiseks erinev motivatsioon ja väärtushinnangud: avalikku võimu huvitavad instrumentaalsed väärtused, praktikuid eelkõige sisemised, aga seejuures ka institutsionaalsed ja instrumentaalsed väärtused ning avalikkust sisemised ja teatud määral ka institutsionaalsed väärtused. Erinevate väärtuste realiseerimise taotlus võib aga tekitada kolme osapoole vahelises kommunikatsioonis nihkeid.



Joonis 2. Holdeni kultuurisüsteem (Holden 2006: 31)

Avalikkus hõlmab Holdeni käsitluses kõiki inimesi, kuid see pole kultuuridemokraatia kontekstis piisav üldistuste tegemiseks: kaasaega iseloomustab subkultuuride paljusus ning maitsete mitmekesisus, sest ei saa rääkida kõrgkultuurist, mille ümber oleks võimalik ehitada kõiki rahuldav kultuuripoliitika. Holden näeb 21. sajandis paradigmaatilist muutust: kultuur ei ole enam inimeste identiteedi kinnitaja või dekoratsioon, vaid võimalus

enesemääramiseks. Seetõttu on avalikkus kultuuritarbimisel huvitatud kolmest asjast: saadavast elamusest, kultuuriasutuste külalislahkusest ning kultuuri loodavast enesemääramisvõimalusest (Holden 2006: 23—24) ehk eelkõige sisemistest, aga ka mingil määral institutsionaalsetest väärtustest. Mõlemate loomine on praktikute pädevuses.

Praktikutena näeb Holden kultuurisektoris töötavaid — loomingulisi, administratiivseid, tehnilisi — inimesi, kellel igapähele on erinev organisatoorne kontekst, taust ja motivatsioon (Holden 2006: 24). Neid huvitavad väärtuste kolmnurga kõik tipud, kuid mitte alati samal määral ja üldjuhul koos sisemiste väärtuste loomise taotlusega. On neid, kes tegelevad instrumentaalsete väärtuste loomisega (nt esinemine lastehaiglas, kirjeldustõlke pakkumine nägemispuudega teatrivaatajale vms), aga ka neid, keda huvitab eelkõige institutsionaalsete väärtuste loomine — kumbki neist eesmärkidest ei ole aga saavutatav ilma sisemiste väärtusteta. Ja ka vastupidi: praktikud vajavad eelkõige rahuldust, mida pakub sisemiste väärtuste loomise pingutus, kuid sellekski on vaja raha ning toetajate, kolleegide ja publiku heakskiitu. Nende laiemate eesmärkide saavutamiseks on vajalik enda eristamine avalikkusest ja poliitikutest. (Samas: 27)

Avaliku võimu ülesanne kultuuripoliitika põhialuste loomisel ja elluviimisel on üks keerulisemaid väljakutseid. Ühest küljest peaks see keskenduma avalikkusele, tegelema otsustamise ja lihtsustamisega laiemas kontekstis, kultuur aga vastupidiselt rõhutab individuaalsust ja kompleksust. Selle vahel, kuidas avalikkus kultuuri mõistab ja kuidas avalik võim sellest räägib, on suur lõhe, mida on keeruline, kohati isegi võimatu ületada. Selleks, et keerukas kultuurisüsteemis orienteeruda, keskendub avalik võim instrumentaalsetele väärtustele: nii seetõttu, et mõõdetavus võimaldab planeerida ja hinnata instrumentaalsete eesmärkide saavutamist, kui ka seetõttu, et nende abil on võimalik kultuuri lisaraha tuua (nt *led*-prožektoritele üleminek teatrites kui osa rohepöördest) jms. Kuigi instrumentaalsed väärtused pigem lihtsustavad kultuuripoliitika elluviimist avaliku võimu jaoks, ei kulge kõik sama ladusalt praktikute ja avalikkuse jaoks, sest instrumentaalsetele väärtustele keskendumine võib oluliselt kahandada pakutavaid sisemisi väärtusi. Seda nt seetõttu, et need praktikud, kellel on potentsiaali kultuuri mitmekesistamiseks panustada, ei tee seda, sest on bürokraatliku kantseliidiga toetustest eemale peletatud, mistõttu nende ideed jäävad rahastamata ja sisemised väärtused seeläbi loomata; aga ka seetõttu, et välja võidetud lisarahastuse kasutamise soovis hakatakse tegelema kõrvaltegevustega, mis pole seotud sisemiste väärtuste loomisega. (Holden 2006: 27–30)

Antud töö kontekstis on fookuses eelkõige praktikute tegevusmotiivid, sest nende põhjal — suhetes avaliku võimu ja avalikkusega — on võimalik teha järeldusi teatri eesmärkide muutumise kohta. Kui eeldada, et teater lähtub oma tegevuses vaid sisemistest väärtustest, moodustades nii avalikkusega liidu võitluses instrumentaalsete väärtuste domineerimise vastu, saaksime teatri eesmärke uurides piirduda vaid sisemiste väärtuste analüüsimisega. Kuid et ka Tartu Uus Teater kuulub subsideeritavate etendusasutuste nimekirja, on ta kaasatud Holdeni kommunikatsiooni kolmnurka, kus praktikute tegevus on tugevalt mõjutatud avaliku võimu huviorbiidis olevatest instrumentaalsetest väärtustest. See omakorda viib Holdeni järgi praktikute fookuse sisuliselt tegevuselt suhetele rahastajatega, et luua endast kvantitatiivsete näitajate abil positiivne kuvand taotletavate toetuste nimel. (Holden 2006: 40) Kuigi liialdatult, võib sellisel juhul hakata mõtlema rahastajatest kui teatri repertuaariplaanide koostajatest, sest taotlustingimuste ja hindamiskriteeriumide ning lõpuks ka otsuste kaudu saab selgeks, mida teatris saab või ei saa järgmisel toetusperioodil teha.

### **1.3. Bourdieu' väljateooria**

Nagu eelnevast selgub, võimaldab Van Maaneni ja Holdeni mudelite kasutamine kirjeldada protsesse, mis tingivad teatri jõudmise järgmisele arenguetapile. Neid etappe saab Pierre Bourdieu' väljateooriale toetudes käsitleda kui positsioonivõtte teatriväljal. Selleks, et mõista nende positsioonivõttude olemust, teen järgnevalt ülevaate väljateooria põhimõistetest.

Prantsuse mõjukaima sotsioloogi Pierre Bourdieu' väljateooria põhineb arusaamal, et meid ümbritsev sotsiaalne ruum koosneb väljadest, mida hõivavad ja juhivad sotsiaalsed agendid, kes võivad olla nii üksikisikud kui neist koosnevad grupid, ka institutsioonid (Bourdieu 1996: 29). Sellel on nii domineerijad kui domineeritavad, kes on omavahelistes ebavõrdsussuhetes: “Selle maailma sees paneb igaüks teistega konkureerides mängu oma valduses oleva (suhtelise) jõu, määrates niiviisi oma asendi väljal ja sellest tulenevalt oma strateegiad” (Bourdieu 2003: 17). Väljal toimetajad — domineerijad ja domineeritavad — on Bourdieu' järgi agendid, kes võivad olla nii inividid, indiviidide rühmad kui institutsioonid (Bourdieu 1993: 29). Ott Karulin liigitab teatrivälja agendid teatriga seotud inimesteks (loomingulised ja tehnilised), lavastusmeeskondadeks, teatriteks, lavakunstikooli

kursusteks jm (Karulin 2013: 13). Antud magistritöö kontekstis saab Tartu Uut Teatrit käsitleda kui teatrivälja agenti, kes on hõivanud seal mingisuguse positsiooni — nt repertuaariteatrite tööprotsessile vastanduva projektipõhise teatri, Vanemuisele alternatiivset repertuaari pakkuva väiketeatri või Tallinnast väljaspool tegutseva doteeritud eraetendusasutuse oma. Positsiooni säilitamise ja parandamise nimel toimub kestev võitlus teiste agentidega sümboolse (sotsiaalse, kultuurilise) ja reaalse (majanduslik) kapitali nimel. Need positsioonivõitlused on kirjeldatavad erinevatel etappidel Hans van Maaneni mudeli abil. Nii võib Tartu Uus Teater teatrivälja agendina vastanduda teistele nii struktuuri (millised on teatri kasutuses olevad vahendid ja võimalused: ruum, inimesed, raha), protsessi (kuidas on korraldatud teatri töö prooviprotsessis, turunduses, etenduskogemuse pakkumises) kui väljundi (millised on teatri tulemused: lavastuste arv ja kunstiline tase, etenduste arv, külastuste arv, kriitika ja tagasiside) mõttes. Institutsionaalsel tasandil väljenduvad need positsioonivõitlused van Maaneni mudelis konteksti väljal, kujutades Tartu Uue Teatri positsiooni üldises teatrisüsteemis.

## 2. Ülevaade Tartu Uue Teatri ajaloost

Kuigi täna juhib Tartu Uue Teatri tegevust MTÜ Uus Teater, on see Genialistide Klubi tegevusest välja kasvanud kaubamärk. See tähendab, et teatri tegevus sai 2008. aastal alguse Tartu subkultuurimaja, nagu klubi ennast ise määratles, Genialistide Klubi teatrisuunalisest tegevusest ajal, mil klubi tegutses Lutsu teatrimajas, tänases Tartu Mänguasjamuuseumi juurde kuulavas Teatri Kodus (Mis on Teatri Kodu?). Seetõttu on Tartu Uue Teatri kujunemisel oluline vaadata ka konteksti, milles see võimalikuks sai.

### 2.1. Teatri eellugu 2001—2008

Lutsu 2 asuva nn Lutsu teatrimaja (praegune Teatri Kodu) näol on tegemist Tartu ühe vanima säilinud puitehitisega. 18. sajandil elumajaks ehitatud hoone, millel õnnestus jääda puutumata nii 1775. aasta suurest tulekahjust kui ka 20. sajandi sõdadest, võeti pärast II maailmasõda kasutusele võimlana. (Kultuurimälestiste register) Kuigi see pole olnud eesmärk omaette, on märkimisväärne, et enamus Tartu Uue Teatriga seostatavaid hooneid on varem olnud kasutuses spordihoonetena<sup>2</sup>. Lutsu teatrimaja nime hakkas hoone kandma 2000-ndate alguses, kui Tartu linnale kuulavas võimlas hoogustus teatritegevus: esmalt esietendus 2001. aasta suvel Emajõe Suveteatri lavastus “Teisel pool” (Oruaas 2001), sama aasta sügisel avati seal Eesti Nukuteatri (praegune Eesti Noorsooteater) Tartu filiaal (Nukuteater rändab 2001).

Need sündmused said võimalikuks kahel põhjusel. Esiteks polnud Tartu linnal majaga selget plaani, mille tekkimisele lootis abilinnapea Hannes Astok just Emajõe Suveteatri etenduste ajal, sest leidis, et viievõistlejate õhkrelvadest laskmise treening pole “ühele Tartu vanimale säilinud puumajale [...] kõige kohasem rakendus” (Viira 2001a). Teiseks oli Suveteatri juht Andres Dvinjaninov samaaegselt ka Eesti Riikliku Nukuteatri kunstiline juht, mis võimaldas

---

<sup>2</sup> Lutsu teatrimaja oli varasemalt Tartu Linna Noorsoo Spordikooli hoone, Genialistide Klubi hilisem Magasini 5 maja Kalevi spordihoone, Tartu Uue Teatri Lai 37 maja TÜ kehakultuuri osakond; Tartu linnateatri loomise taotluses käidi vaatamas ka Tartu Ülikooli Jakobi 5 võimlat.

tal pakkuda nii linnale kui teatrile välja jätkusuutliku plaani hoone sisuga täitmiseks. Nukuteatri jaoks oli selleks soodne aeg, sest Tallinna maja remondi tõttu oldi sunnitud panustama enam väljasõitudele, milleks Tartus häid võimalusi polnud (Viira 2001b). Lutsu teatrimaja korda tegemise eest pidi hoolitsema linn (Viira 2001b), sisustati see aga Nukuteatri remondi käigus maha kantud tehnikaga (Viira 2001e). Selleks sõlmisid Tartu linn (abilinnapea Hannes Astoki isikus), Eesti Riiklik Nukuteater (direktor Meelis Pai isikus) ja Tartu Suveteatri Selts (juhatuse esimehe Andres Dvinjaninovi isikus) 3. juunil 2001 kolmepoolse kokkuleppe, “mille kohaselt peaks iidne maja kujunema teatri- ja kontserdipaigaks ning kus kindlasti hakkaks mängima nukuteater” (Viira 2001b). Kokkuleppe tulemusena loodeti Dvinjaninovi sõnul näha Lutsu tänavat arenemas “kultuurilooliseks keskkonnaks, kuhu on tekkimas iselaadne lastekeskus” (Samas). Seega oli Tartu linn leidnud muinsusväärtusega lagunevale hoonele sisu Emajõe Suveteatri ja eelkõige Nukuteatri lavastuste näol ning seeläbi ka võimalused maja korda tegemiseks (Viira 2001b), nagu leidis abilinnapea Aksel Kivi: “Kui juba tegutsetakse, siis on lihtsam ka raha leida” (Viira 2001f). Emajõe Suveteater sai planeeritud etendusi anda Nukuteatri abil, kes saatis Tartusse “saali- ja lavapodiumid, valgus- ja helipargi ning 99 tooli” (Viira 2001d). Sügisene Nukuteatri dessant Tartusse (Keian 2001) oli turunduslikult kindlasti aga suurema sündmusväärtusega ettevõtmine kui lihtsalt alternatiivsete mängupaikade otsimine remondis olevast statsionaarist väljaspool.

Nukuteatri tulekuga sai linna eesmärgiks kogu Lutsu tänava renoveerimine 2005. aastal Tartus toimuvateks rahvusvahelisteks Hansapäevadeks. Nn kultuuritänava plaani etteotsa oli rakendatud Lutsu teatrimaja kui “helendav sabatäht Lutsu tänava esimeses otsas” (Viira 2001f). Kui teiste tänava asukate, Mänguasjamuuseumi ja Antoniuse Gildi tegevust saatis planeerimine ja kalkuleerimine, siis Nukuteatri aktiivne tegevus nii Tallinna repertuaari kui Tartus esietenduvate uuslavastuste näol andis linnale kindlustunde projekti õnnestumiseks (Samas). Seetõttu sõlmis Tartu linn sama aasta septembris Eesti Riikliku Nukuteatriga 10-aastase rendilepingu (Viira 2001e). Linn pidas Lutsu teatrimaja kordategemist prioriteetseks, võrreldes teiste oluliste kultuuriobjektidega Tartus — nt jäeti sel ettekäändel toetamata Vanemuise uus *black-box* Sadamateater (Viira 2001c), kui ka lükati edasi Vanemuise seltsi hoone (praeguse Laulupeomuuseumi) korda tegemine Jaama tänaval (Viira 2002), kus tegutses siis munitsipaalteater Tartu Teatrilabor (endine Tartu Lasteteater).

Ambitsioonikale pealehakkamisele vaatamata pidi Nukuteater juba 2003. aastal loobuma Lutsu teatrimaja haldamisest rahaliste probleemide tõttu. (Nukuteater loobub 2003). Pai kinnitusel oli teater ära kasutanud kõikvõimalikud kärpekohad ning välistas seejuures

lastelavastuste piletihinna tõstmise (Samas). Et ka Kultuuriministeeriumi kantsler Siim Sukles avaldas direktori otsusele avalikku toetust (Hanson 2003), võib eeldada, et surve selleks tuli Kultuuriministeeriumilt. Sellele vaatamata planeeris Nukuteater etendusi Tartus edasi anda, loobudes vaid maja haldamisest, mille võttis üle kasutuskõlbmatuks muutunud Jaama 14 hoonest välja kolinud Tartu Teatrilabor (Samas). Teatrilabori asemele planeeris linn luua “[sihtasutuse] Tartu Teatريفestival, mille kohuseks on üle aasta korraldada Tartu teatريفestivali ja vahepealsetel aastatel väiksemaid teatريفestivale” (Tooming 2003). Kuigi ka Tartu linna kultuuri ja spordi arengukava 2004-2007 eesmärkide alt võib leida nii Lutsu 2 teatrimaja rekonstrueerimise kui ka uue festivalikeskuse loomise (Tartu kultuuri arengukava 2004), jäi see sellisel kujul tegemata ning selle asemel asutati Teatriliidu osalusel sihtasutus Eesti Teatri Festival, mille eesmärk oli Eesti teatri laiem mõtestamine. Selleks korraldati üle-aastati Tartus ainsat Eesti teatri festivali Draama, mille meeskonda kuulus ka Ivar Põllu, tulevase Tartu Uue Teatri asutaja ning ETF-i hilisem koostööpartner.

2005. aastaks ei olnud linn jõudnud oma seatud eesmärkideni Lutsu kultuuritänava välja arendamisel ja teatrimaja korda tegemisel. Seetõttu otsustas ka Eesti Teatri Festival teatrimaja haldamisest loobuda, sest selle ülalpidamine oleks osutunud sihtasutusele nii majanduslikult kui administratiivselt koormav (Hanson 2005). Et ka mõte festivalikeskusest oli sellega läbi kukkunud, otsustas Tartu linn liita Lutsu teatrimaja Mänguasjamuuseumiga (Hanson 2005). Et aga reaalse ehitustegevuseni oleks kulunud veel aastaid, jäi maja taas tühjalt seisma.

Ivar Põllu, kes oli alates 2003. aastast tegutsenud Eesti Teatri Festivali juures loomenõukogu liikme ning festivalikriitikuna, oli avalikkusele tuntud eelkõige ansambli Genialistid solisti ja eestkõnelejana. Olles kursis nii Lutsu teatrimaja võimaluste kui ka ansambli vajadustega, nägi Põllu tühjaks jäävas teatrimajas võimalust Genialistide prooviruumi sisseseadmiseks. Seda enam, et Põllul polnud erilisi nõudmisi ka maja seisukorra kohta: “Kui isiklikult rääkida, siis ega mulle kliiniliselt korralikud ruumid meeldigi [...]. Aga selle maja õhustik meeldib mulle väga, mul oli kohutavalt kahju, kui sihtasutus sealt välja kolis ja see lihtsalt seisma jäi.” (Aesma 2006) Tartu linn aga polnud huvitatud maja ruumi kaupa väljarentimisest ning pakkus ansamblile terve maja rentimise võimalust. Sellest sündis idee luua Genialistide Klubi. Ivar Põllu on öelnud: “Mõistsime, et isegi siis, kui me majas midagi ei korralda, maksame linnale ikkagi renti” (Laurisaar 2006), mistõttu oli kasulikum maja hoida avatuna. Põllu sõnul puudus Tartus ka selline saal, kus saaks teha väiksemaid kontserte: “On olemas palju koosseise ja üritusi, mis suurt ruumi ei vaja. Me tahtsime sellist kohta, kus saaks head kontserti ka lihtsalt lebedes või istudes vaadata” (Samas). Jürgen



Rooste on kultuurimajade aega kuulutades öelnud, et “säärast vabama vaimuga, mitte niivõrd silutud, remonditud ja läikima löödud, vaid veidi räpakamat ja isepäisemat kohta kultuurisündmusteks Tartus enam polnudki” (Rooste 2006).

Hoolimata ruuminappusest, võrreldes samalaadse vaimuga industriaalhoonetega, oli Ivar Põllu sõnul Genialistide Klubi taotlus “midagi Euroopa klassikalise kultuuritehase sarnast”, mis toimis “enam-vähem kureeritud kontsertide, teatrietenduste, luuleõhtute jadana” (Rooste 2006). Eeskujuks pidas Põllu Von Krahli Teatrit, “kus tegutsevad koos muusika ja teater” (I. Põllu 2018: 1070) ning seetõttu toimusid seal muuhulgas teatrite külalisetendused: lisaks Von Krahli Teatri ja VAT Teatri lavastuste näitamisele võttis Genialistide Klubi koostöös Kanuti Gildi SAALiga ette Tallinnas pead tõstva kaasaegse tantsu tutvustamise Tartus, korraldades mõnepäevaseid minifestivale. Kuigi Tartus toimusid sel ajal nii Future kui I.D.A. tantsufestivalid, puudusid võimalused aastaringseks nüüdiskoreograafia näitamiseks ja vaatamiseks (Käämbre 2007). Esimest Uue Tantsu festivali arvustanud Kertu Käämbre leidis, et “festivali laienemine Tartusse oli samm õiges suunas ning kummardus õigele publikule” (Samas).

Teatriprogrammi kureerimine valmistas Ivar Põllu sõnul Genialistide Klubi ette esimeseks omaproduksiooniks, milleks oli Ott Aardami lavastus “Sadama võim” (esietendus 11. jaanuaril 2008). Tegemist on Tartu Uue Teatri ideoloogilise algusega, kuigi nii juriidiliselt kui ka kaubamärgi mõttes esietendus lavastus Genialistide Klubi alt. Ivar Põllu on öelnud, et omaproduksioonide juurde pöördumisel oli lisaks loomingulistele ambitsioonidele ka praktilisi põhjuseid: Genialistide Klubi võõrustas alternatiivkultuurimajana väiksemate sihtrühmadega esinejaid, mistõttu omavahendid piletitulu näol olid piiratud. Seetõttu sõltus kogu Genialistide Klubi hakkama saamine lagunevas Lutsu teatrimajas toetustest, mida algusaastatel oli kergem saada teatri- ja haridustegevusteks: kogu sissetulev raha, sh Kultuurkapitali toetus teatritegemiseks suunati sinna, kus seda kõige rohkem vaja oli, ning toetuse sihtotstarbelise kasutamise peale mõeldi hiljem, järgmiste toetuste ja muude tulude, ka nt baarikäibe arvelt (Põllu 2022).

## 2.2 Teatri loomine ja areng 2008—2011

Ott Aardami lavastus “Sadama võim” (esietendus 11. jaanuaril 2008) sündis ajal, kui Eestis ja kogu maailmas kogus hoogu majanduslangus. Kuigi suurtel kultuuriorganisatsioonidel oli uues majandusolukorras kärbete tõttu keeruline hakkama saada, polnud taolistel algatustel keeruline kultuuriväljale siseneda. Hedi-Liis Toome ja Anneli Saro (2021: 162) on toonud välja, et sel perioodil loodud teatrid ei tekkinud mitte majanduskriisist, vaid sellele vaatamata — st nende teatrite tekkimise ajendiks oli soov teha teatrit, mitte soov teenida tingimata kasumit. Uute organisatsioonidena moodustamise vajadus ei olnud aga seotud repertuaariteatrite kärbete või koondamisega, vaid pigem teadliku sooviga institutsionaalsetest teatritest erineda. Selleks löid soodsad võimalused ka Eesti ühiskonna kiire taastumine majanduskriisist (Samas: 160). Aastatel 2008–2010 asutati 8 uut eraalgatuslikku etendusasutust, mistõttu käsitletakse seda perioodi Eesti teatriväljal kui erateatrite kolmandat lainet (Toome; Saro 2021: 158–160). Teiste seas loodi 2008. aastal ka antud magistritöö uurimisobjekt — projektipõhine, paindlik, madalate kõrvalkulude ja vähese vastutusega produktsiooniüksus, tulevane Tartu Uus Teater.

Tartu Uue Teatri kujundajate ringi kuulusid Genialistide Klubi eestvedaja Ivar Põllu, Vanemuise peakunstnik Kristiina Münd (nüüd Põllu) ja Genialistide Klubi projektijuht ja Draamafestivali üks korraldajatest (antud töö autor) Maarja Mänd. Esimese lavastuse materjali — Conor McPhersoni näidendi “Sadama võim” — pakkus välja lavastaja Ott Aardam, kellel oli soov seda lavastada juba varem. Genialistide Klubi püüdis oma avatuses hoiduda kultuuri ja mittekultuuri eristamisest, jagades loomingu “selleks, mis puudutab, ja [selleks], mis mitte” (GenKlubi majast). Seetõttu ei olnud raske anda võimalust ka muidu näitlejana tuntud Aardamile, kes oli varem lavastanud vaid ühel korral (“Börs ja Börsitar” Ugala teatris 2007. aastal), ka siis kui teati, et Aardami koduteatris peeti tema ideed väheambitsioonikaks (I. Põllu 2018: 1070).

Lavastuse eripäraks oli ruumilahendus. Kuigi Lutsu 2 saal oli end teatrisaalina Suveteatri ja Nukuteatri tegevuse kaudu kinnistanud, oli tegemist pigem keskkonnateatri kui teatrisaaliga. Kadri Selge (2008) on kirjutanud:

[A]mmu pole vaadanud teatrietendust, kus teatriruumi kitsikuse ja vähese publiku tõttu on kokkupuude laval toimuvaga nii intiimne ja isiklik. Seda enam, et ahjus praksus elav tuli ning jalanõuta jalga sai nühkida vastu pragulist puitpõrandat. [...] Kunstnik Kristiina Münd on ruumi pikkust ära kasutades loonud simultaanlava, kus kolm tegelast tegutsevad just neid iseloomustavas keskkonnas. Kuid olenemata sellest, et ruumikujundus seda võimaldab, ei kasutata sellise lava võimalusi ootuspäraselt.

Kuigi lavastusel ei olnud erilist publikumenu (9 etendust külastas 221 inimest (TUT10 2018: 1069)), hakati valmistama ette järgmiseid lavastusi: samal aastal esietendus Ott Aardami ja Mart Aasa Jevgeni Griškovetsi näidendil põhinev “Vene rännumehe ülestähendused” ning Ivar Põllu autorilavastus “EndSpiel”, kumbki neist ei toimunud enam Lutsu teatrimajas seoses Mänguasjamuuseumi ehituse alguse ning klubi kolimisega: “Vene rännumehe ülestähendused” esietendus klubi uues majas Magasini tänaval, “EndSpiel” aga Pärmivabriku piirituselaos.

Et teatri tegemine oli Genialistide Klubis administratiivses mõttes keeruline, hakkas teatriprogrammi eestvedajatel tekkima mõte Tartu linnateatri loomisest, mis oleks kohaliku omavalitsuse toel koondanud kokku Tartu erateatrite oskusteadmised. Selleks hakkasid Andres Dvinjaninov (Emajõe Suveteater), Margus Kasterpalu (Eesti Teatri Festival) Ivar Põllu (Tartu Uus Teater) eestvedamisel pidama läbirääkimisi linnateatri loomise võimalikkusest. Selle ettevalmistamiseks ilmusid kultuurilehe Määrileht (mille väljaandja oli samuti MTÜ Genialistide Klubi) esimeses kolmes numbris Maarja Männi artiklite sari “Kus on su teater, Tartu liin?” (Mänd 2008a; 2008b; 2008c), mis tegi ülevaate ajaloolisest ja hetkeolukorrast ning avaldas lootust uue teatri sünniks, mis ühendab Tartu linna teatrikunstiga, ületades korralduslikud, majanduslikud, kunstilised jm puudujäägid, mis institutsionaalset (Vanemuine), pool-institutsionaalset/pool-projektipõhist (Emajõe Suveteater), puht projektipõhiseid (Kultuurikaptenid ja Noorte Teatritehas), poole tagumikuga tegevaid (Eesti Teatri Festival ja Genialistide Klubi) ja harrastuslikke (Tartu Üliõpilasteater, Vilde Teater) teatreid saatsid (Mänd 2008a: 7). Tartu linnateatri loomise mõte oli ühest küljest munitsipaalteatrina garanteerida endale linnapoolne tegevustoetus, ning teisalt ühendada olemasolevate organisatsioonide teadmised ja oskused uue institutsiooni loomiseks.

Nii Dvinjaninovil, Kasterpalul kui Põllul oli põhimõtteline huvi sellise teatri loomiseks ning üheskoos külastati ka võimalikke hooneid: Lutsu teatrimaja kõrval asuvat Tartu Ülikooli Jakobi 5 võimlat, kus oli juba toimunud Draamafestivali etendusi, ning Tähtvere talle Tuglase tänaval. Esimese hoone loovutamiseks, mis oleks oma asukoha, seisukorra ja olemasolevat ruumide tõttu sobinud ning kus oleksid olnud võimalused mitme saali, prooviruumide ja töökodade avamiseks, ei olnud omanik huvitatud, teisel oli aga omanike poolne kindel müügiambitsioon, mis muutis maja teatrina kasutusele võtmise võimatuks: hoone ostmise käis osalejatele üle jõu, rentimiseks ei soovinud omanik aga siduvaid lepinguid sõlmida. Seetõttu jäid nii Dvinjaninov kui Kasterpalu äraootavale seisukohale, olles valmis linnateatri plaaniga ühinema siis, kui see on juba käima lükatud. (Põllu 2022)

Kuigi Tartu Linnateatri plaan jäi juriidilises mõttes ootele, otsustas Põllu siiski teatri loomise plaaniga edasi minna ning kuulutada uuslavastused välja Tartu Uue Teatri nime alt, kuigi juriidiliselt korraldas neid MTÜ Genialistide Klubi. Põllu on öelnud, et “tundus, et linnateater paneb raamid ette ning ega linn ka midagi linnateatri ideest kuulda ei tahtnud [...]. Seetõttu sai viimasel hetkel võetud nimeks hoopis Riia Uue Teatri järgi Tartu Uus Teater. Ning logo peale võetud see üksik Genialistide Klubi logol teistpidi olev, lahkuv spermatoosid.” (Põllu, I. 2018: 1053) Seega oli Tartu Uue Teatri nimi kaubamärgina 2008. aasta suveks otsustatud, kuid asukoht oli endiselt lahtine.

Teater kunstiliigina on nõudlik ning ressursinõudlik — st teatri pidamine paralleelset klubiga oli kurnav mõlemale osapoolle. Seetõttu oli teater endiselt oma koha otsinguil, samal ajal kui klubi hakkas end sisse seadma Magasini tänava võimlas. Põllu sõnul oleks ta näinud, et teine lavastus, “Vene rännumehe ülestähendused” esietendub mõnes leitud kohas (nt vaksalihoones või rongis) (Põllu 2022), ent lavastajad otsustasid selle siiski seada Genialistide Klubi remondis olevasse saali. Põllu enda lavastus “EndSpiel” esietendus aga Pärmivabriku piirituselao teisel korrusel. Nagu paljud teisedki ajaloolised hooned Tartus, ootas ka 19. sajandi lõpus ehitatud Pärmivabrik uue sajandi alguses tühjana seistes oma saatust. Kuigi omanikel olid tulevikuplaanid tehtud, õnnestus seal aastatel 2008—2010 tegutseda veel Tartu Kultuuritehase, kellega teater oli seotud seetõttu, et üks Kultuuritehase asutajatest oli MTÜ Genialistide Klubi.

Ivar Põllu (2022) sõnul olid teatril esialgu vabad käed lavastuse jaoks Kultuuritehases oma ruumi valimisel. Piirituselao kaoseline keskkond sobis “EndSpieli” kunstiliste taotlustega, mida koos kunstnik Kristiina Mündiga võimendati katsega “romantiseeritud kaduvikutundega lõpuni minna” (Hanson 2008). Seetõttu jäädi esialgu just sellesse ruumi pidama. Et hoone oli aga pudeda põranda ja elektri puudumise tõttu teatri jaoks alguses kasutuskõlbmatu ning enne, kui proovid said alati, tuli selle tehnilist ja üldseisukorda parandada. “EndSpieli” proovidega kinnistus Tartu Uus Teater Kultuuritehase kui terviku kontekstis just piirituselao juurde ning edasi pidigi teater sinna jääma. Piirituselao ruume pidi teater hakkama jagama MTÜ Pärmivabriku Töökojaga, kellega koos saadi Hansapanga (praegune Swedbank) noorteprogrammist “Tähed särama” 100 000 krooni *Tartu Kultuuritehase Pärmivabriku teatrisaali loomiseks* (Hanson 2008; Noorte head ideed 2008). Hoone soojustamine pidi algama pärast “EndSpieli” etendusi sügisel 2008. Selleks ajaks sai aga Põllu sõnul järjest selgemaks, et Tartu Uus Teater ei sobi ka Tartu Kultuuritehase konteksti, mistõttu kolis teater pärast 13 (TUT10 külastatavus) “EndSpieli” etendust tagasi

Genialistide Klubisse, kus jätkati tegutsemist kuni 2011. aasta sügiseni. Maja jäi arendama MTÜ Pärmivabriku Töökoda koos Tartu Kultuuritehasega.

Teatri esimesed kaks hooaega kulusid ruumilise ja juriidilise identiteediotsingute kõrval ka sisulise identiteedi leidmisele. 2009. aastal katsetati nii teemade, vormide kui koostööpartneritega: koostöös Kanuti Gildi SAAliga esietendus Taavet Janseni ja Taavi Eelmaa “Viimased korraldused neile, keda ma olen kunagi armastanud” ning koostöös Heino Elleri nimelise muusikakooliga Ivar Põllu Ellen Niidu lasteraamatu aineiline lavastus “Suur maalritöö”, mille muusika kirjutasid ja esitasid Elleri kooli õpilased. Sotsiaalkriitiliste ja poliitiliste teemadega hakkas teatri juures tegelema Andres Keil, kelle dokumentaalne lavastus “Elud” põhines prostituutide antud intervjuudel raamatust “Vaikijate hääled 2” ning esitajate Andres Keili, Jekaterina Novosjolova ja Elina Pähklimägi (praegune Purde) elulugudel. Samal aastal käivitus ka Andres Keili eestvedamisel poliitilise teatri projekt “Kolm värvi. Eesti”, mille esimene osa “2009. Sinine” “koosnes Tartus ja Tallinnas toimuvatest avalikest intervjuudest ühiskonna võtmetegelastega” (Kolm värvi 2009). 2009. aasta sügisel etendus Tartus Ekraani kinos Mart Aasa autorilavastus “IDentiteet”, mille autor teiste lavastuste lisandudes vormistas hiljem “Maagilise kaprealismi triloogia” esimeseks osaks (2020–2012 esietendusid veel triloogiasse kuuluvad “Edu” ja “Projekt Elu”).

2010–2011. aastatel toimus Tartu Uue Teatri tegevuses mitu paradigmaatilist muutust nii organisatsioonilises, loomingulises, kuvandi kui ka ruumi mõttes. 2010. aasta kevadel esietendus Ivar Põllu autorilavastus “Ird, K.”, mis sai nii publikult, kriitikutelt kui ka erinevatelt žüriidelt positiivset tagasisidet, asetades seni Tartu alternatiivteatri kuvandiga Tartu Uue Teatri Eesti teatriväljale. Kui varasemad kunstilised õnnestumised jäid tagasisidelt pigem tagasihoidlikuks, siis “Ird, K.” kohta ilmunud arvustused paistsid silma nii rohkuse kui tunnustatud autorite poolest: kajastused ilmusid Postimehes, Päevalehes, Eesti Ekspressis, Sirbis, Teater. Muusika. Kinos jm, kus kirjutasid Jaak Allik, Jaak Rähesoo, Madis Kolk, Madli Pesti jt.

Jaak Allik on lavastuse kohta öelnud:

Peaaegu kõigis suhteliselt lühikestes episoodides on Põllu suutnud mõne täpse detaili ja lausega, kohati ka päris sõnatult, tabada sündmuse olemust ja kanda vaatajani tihti üldistatungi mõte kui ainult Irdi elukroonika. Mõningad lavastushetked ja stseenid on niivõrd täpsed ja tundejõulised, et lisaks imestamisele, «kuidas noored inimesed seda küll teavad» (Aavikult?), tuleb tunnustada Põllu kui lavastaja (ja kohati ka näitejuhi) väljapaistvat andekust. (Allik 2010)

Positiivne tagasiside kasvatas nii lavastuse, lavastaja kui ka teatri väljavälisist tuntust (avalik huvi) ja väljasisest tunnustust (professionaalne huvi). See on märkimisväärne, sest Eesti

Teatri Agentuuri andmetel andsid 2010. aastal statistikas osalevad teatrid 4593 etendust (Eesti Teatristatistika 2010: 23), mis tähendab, et igapäevaselt pidi publik keskmiselt valima 13 etenduse vahel. Kriitikute kõrgendatud tähelepanu tõttu oli “Ird, K.” üks tõsiselt võetavaid variante Eesti teatri rohkete võimaluste seas.

Kuigi Tartu Uue Teatri edulugu sai alguse lavastusega “Ird, K.”, ei jäänud see ainsaks sisuliseks õnnestumiseks teatri selleaegses repertuaaris. 2008. aastal Ivar Põllu alustatud ning 2009. aastal Mart Aasa jätkatud autorilavastuste ridadesse lisandus 2010. aastal Urmas Vadi autorilavastus “Peeter Volkonski viimane suudlus”. Samal aastal toimus Ivar Põllu kureeritud ja Tartu Uue Teatri korraldatud Draamafestivali autoriteatri teemaprogramm, mille raames ilmus Põllu käsitus autoriteatri mõistest.

2010. aasta suvel loobus Tartu Uus Teater MTÜ Genialistide Klubi egiidi all tegutsemisest: 14. juunil 2010 registreerisid Ivar ja Kristiina Põllu juriidilise isiku MTÜ Uus Teater (e-Äriregister). Ivar Põllu sõnul oli uue MTÜ registreerimisel ka praktiline põhjus — lõpetada olukorra jätkumine, kus Genialistide Klubi kulud söövad ära teatri tulud (Põllu 2022). See tähendas, et ajal, mil teater ja klubi eksisteerisid sama juriidilise isiku erinevate programmidenäna, toimus eelarvestamine organisatsiooni vajadusi silmas pidades — ehk teisisõnu MTÜ Genialistide Klubi mõttes suunati rahavood sinna, kus neid kõige rohkem vaja oli. (Põllu 2022) MTÜ Uus Teater loomisega sai Tartu Uuest Teatrist eraldi juriidiline isik, kes tegutses Genialistide Klubi ruumides edasi isemajandavana.

2010. aasta loomingulised õnnestumised hakkasid end ära tasuma juba sama aasta lõpus, mil teater ja sellega seotud loovisikud hakkasid pälvima tunnustust ning arvukaid preemiaid. Esmakordselt anti 2010. aastal välja Kristi ja Siim Kallase Fondi stipendiumit Eest ajaloo mõtestamise eest teatris ning selle pälvivad Ivar Põllu ja Nero Urke (Kallase fond). 2011. aastal jagatud Eesti teatri aastaauhindadel oli “Ird, K.” nomineeritud neljas kategoorias: lavastaja auhind (Ivar Põllu), meesnäitleja auhind (Nero Urke), naisnäitleja auhind (Katrinn Pärn) ning algupärase dramaturgia auhind (Ivar Põllu) (Teatriauhinnad 2011): laureaatideks nimetati Nero Urke Ird, K. rolli eest ning Ivar Põllu “kontseptsioonikindlal käsikirjal ja põhjalikul arhiivitööl tuginev[a] üldistusjõuli[s]e lavatekst[i] [eest] eesti teatri vastuolulise suurkuju elust” (Laureaadid 2011). Aasta lõpus saatis Eesti Teatriliit “Ird, K.” koos Von Krahli Teatri lavastusega “The End” Eesti teatrit esindama Läti Balti Teatri Sügisele, kus Ivar Põllu pälvib preemia lavastuse kontseptsiooni ja muusikalise kujunduse eest ning Nero Urke osatäitmise eest. Lisaks pärjati Ivar Põllu ka Tartu Kultuurikandja aasta looja tiitliga (Kultuurikandja laureaadiid 2001–2019).

Ent lavastusele “Ird, K.” antud auhinnad ei jäänud ainsaks tunnustuseks. Urmas Vadi pälvis näidendi “Peeter Volkonski viimane suudlus” eest Eesti Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali näitekunsti preemia (Kirjanduse sihtkapitali aastapreemiad 2010) ning ka Tartu Uus Teater kooslusena pärjati mitmete auhindadega: 2010. aastal Tartu Kultuurikandja tiitli harrastusliku kooslusena, 2011. aastal Eesti teatri auhindade sõnalavastuse eriauhinna “otsingulise ja vormitundliku teatri loomi[s]e” (Laureaadid 2011) eest ning Eesti Kultuurkapitali aastaauhinna koos Teatriga NO99 “omanäoliste, üldpildist selgesti eristuvate käekirjade ja kompromissitu pühendumisega tehtud teatri ja saavutatud taseme eest 2011. aastal” (Aastapreemiad 2011–2020).

2011. aastal otsustas Ivar Põllu Genialistide Klubi programmijuhi kohalt taanduda ning keskenduda täielikult teatri arendamisele, mille järgmine samm pidi olema Genialistide Klubi majast välja kolimine (Põllu 2022). Genialistide Klubiga ühes majas eksisteerimine muutus kurnavaks teatritegemise korralduslikule poolele: kuna klubiline tegevus toimus peamiselt nädalalõppudel, siis pidi teatrietendusi korraldama nädala esimeses pooles. Nende päevade hulka pidi arvestama ka lavakujunduste ülesehitamise ja mahavõtmise — eraldi tehnilist meeskonda selle tegemiseks polnud, mistõttu palgati Genialistide Klubi tehnikuid, kelle koormus klubis ja teatris korraga töötades läks väga suureks. Samuti ei võimaldanud selline kooseksisteerimine katkestusteta prooviprotsesse. (Samas) Ivar Põllu on ka öelnud, et “kuna Genialistide klubi linnapoolne toetus on tasapisi vähenenud iga aastaga, peab klubi aina rohkem end tasa teenima nagu normaalne kommertsettevõtte. Mis tähendab, et teatritegemine lükkub aina perifeersemaks. [...] Tartu Uus Teater ei mahu enam sinna ära – see oleks aeglane surm, elamine lärmaka ühiskorterit tagakambris. Meie läheme edasi, et teha Genklubis ruumi väiksematele truppidel, kellele on üks-kaks etendust kuus okei ja kes proovi saavad teha mujal.” (Hanson 2011c)

### **2.3. Teatrimaja saamine ja haldamine 2011—2015**

Selleks, et Genialistide Klubi keerulistest tingimustest väljuda, oli teatril vaja kohta, kuhu minna. Genialistide Klubi tegevus tekitas pahameelt ümberkaudsete elanike seas, kes kaebasid Tartu linna halduskohtusse selleks, et lõpetada klubi tegevus Magasini 5 hoones (Kalmre 2009). Hagi alustanud ühistud jäid kohtus linnale alla ning Genialistide Klubi jätkas

tegevust. Selleks et aga naabritega häid suhteid hoida, lubas klubi tegeleda mürasummutuse ning aktiivse öise liikumise ümbersuunamisega Magasini tänavalt. See tähendas peasissekäigu sulgemist ning uue avamist Laialt tänavalt keskaegse linnamüüri kõrvalt. Selle kommunikeerimiseks hakkas Genialistide Klubi oma afišil kasutama fiktiivset aadressi “Lai 37taga”, mis viitas asukohale Tartu Ülikooli spordihoone, hilisema Tartu Uue Teatri maja taga. Seetõttu olid Genialistide Klubi ning Tartu Uus Teater koos sellega kursis spordihoones ja selle ümber toimuvaga ning ka plaaniga kehakultuuri osakond majast ära viia.

2010. aasta kevadel avaldas Tartu Ülikool, et õppetöö majas lõpeb peagi ning Lai 37 spordihoone kantakse Tartu Ülikooli jaoks mittevajalike hoonete nimekirja (Himma-Kadakas 2010). Tartu Ülikooli kinnisvaraosakonna juhataja Erkki Ääremaa nentis, et majas toimuvast vähesest tegevusest hoolimata ei ole seda pikemas perspektiivis ülikoolile põhitegevuseks tarvis, mis hoonestuskava järgi tähendab, et sellele tuleb leida kas uus omanik või uus otstarve (Hanson 2011a). Seetõttu alustas Ivar Põllu 2011. aasta alguses läbirääkimisi nii Tartu Ülikooli kui Tartu linnaga Lai 37 spordihoone kasutusele võtmiseks Tartu Uue Teatri majana. Linn oli kaasatud seetõttu, et teatril endal puudusid võimalused ja vahendid ülikooliga tehingu tegemiseks, mistõttu Genialistide Klubi eeskujul pidi linnast saama põhiline partner rahalises mõttes spordihoone teatrimajaks kujundamisel.

2011. aasta alguses andsid nii Tartu Ülikool kui Tartu linn lootust, et sellise tehingu tegemine on võimalik. Tartu abilinnapea Jüri Sasi, kes oli juhtinud ka Genialistide Klubi majavahetuse protsessi, rääkis avalikult Tartu Uue Teatri baasil saali ja proovisaaliga linnateatri loomisest (Hanson 2011a). Sellele vaatamata otsustas ülikool 2011. aasta suvel spordihoone müüa ning Tartu linn tegi otsuse, et neil puuduvad võimalused selle ostmiseks. Tartu Uue Teatri jaoks tähendas see Laiale tänavale planeeritud teatrimaja mõttest loobumist.

Et aga teatri klubist välja kolimise plaan oli juba käima lükatud, hakkasid ajakirjanduses ilmuma teated teatri koduta jäämisest ning Tartu Uue Teatri muutumisest väljasõiduteatriks. Ivar Põllu rääkis teatri plaane avades, et valdav osa teatri hooajast 2011/2012 möödub Genialistide Klubist väljas — kogu hooaja jooksul esietendub n-ö kodusaalis vaid üks lavastus (Hanson 2011c). Keerulistest oludest annab tunnistust ka teatristatistika, mille järgi pooled 2011. aastal antud etendused toimusid Genialistide Klubist väljaspool — nii ringreisidel kui mujal Tartus (Eesti teatristatistika 2011: 27; 72).

Sellised teated tõstatasid Tartus taas diskussiooni Tartu Uue Teatri maja küsimuse üle. Seetõttu võttis uus kultuuri abilinnapea Tiia Teppan uuesti üles Tartu Uue Teatri maja teema, püüdes sellele läheneda suundadest, mis seni olid puutumata jäänud. Ühena variantidest oli



laual võimalus, et Lai 37 võiks erainvestori toel saada teatrimajaks, teine võimalus oli hinnata klubi ja teatri suhet — kui teater on klubist välja kasvanud, kas siis on põhjendatud tuntust ja tunnustust kogunud teatri ära kolimine klubist või klubi kokku tõmbamine majast, millesse Tartu linn on juba panustanud? Kolmanda variandina pidas Tiia Teppan vajalikuks hinnata, kas Tartu Uue Teatri tegevust ei oleks võimalik viia Vanemuise majadesse (Hanson 2011d). Selliseks käiguks andis alust ka Vanemuise juht Paavo Nõgene, kes esines meedias avaldusega, mis oleks pidanud Tartu Uue Teatri probleemid lahendama: Vanemuine võib Uuele Teatrile rentida saale (Mets 2011). Ivar Põllu pidas sellist avaldust “tahtmatult küünili[seks] väljaütlemi[seks]” (Hanson 2011c), tuues selle pakkumise kitsaskohtadeks kommertshinnad: “Tallinnas on odavamad saalirendid ja publikut on rohkem” (Samas).

Kolme võimaliku plaani valguses kutsus Tiia Teppan 2011. aasta oktoobri lõpus kokku koosoleku, kus osalesid Tartu Uus Teater, Genialistide Klubi ja Vanemuise Teater. Kutsutud oli ka Tartu Ülikool, kes ei pidanud vajalikuks osaleda, ning varasemalt Tartu linnateatri plaani töörühmas olnud Margus Kasterpalu ja Andres Dvinjaninov, kellest kumbki ei saanud tulla. Koosolekul andis Ivar Põllu teada, et Lai 37 teatrimaja ostmise vastu on hakanud huvi tundma ka Kalevi Spordiselts, kes on Genialistide Klubi Magasini tänava hoone omanik. Ka Kalevi juhatuse liige Neinar Seli tunnistas, et selline plaan on kaalumisel ning selle teostumine “võimaldaks tekitada kahe naaberkiinnistu sünergiat ja pakkuda Tartu Uuele Teatrile kindlat kodu” (Hanson 2011e). Kuigi tegemist oli lahendusega, mis oleks rahuldanud nii Tartu linna kui ka Tartu Uut Teatrit, ei näinud Tartu Ülikool, et nad kindlasti Kalevile maja müüksid, kuigi tunnistasid, et pakkumine on tehtud (Samas).

Et müügiprotsess võttis oma aja ning maja seisis tühjalt, oli Tartu Ülikool nõus vahepealsel perioodil Lai 37 spordihoone lühiajaliselt välja rentima. Esmalt anti see nädalaks Draamafestivalile, kus andsid külalissetendusi Rakvere Teater ja Von Krahli Teater (Hanson 2011b), 2011. aasta lõpuks oli Tartu Uuel Teatril õnnestunud sõlmida ülikooliga leping maja kasutamiseks Robert Annuse lavastuse “Raudmees. Odysseuse eksirännakud” proovideks ja etendusteks.

Ivar Põllu sõnul oleks ideoloogiliselt parem koht lavastuseks olnud Kalevi tänaval asuv Sõbra maja, sest seal olid ajalooliselt toimunud ka Levimuusikapäevad, mille esinejate hulka lavastusele aineksest pakkunud Gunnar Graps kuulus. Ka oleks see plaan meeldinud rohkem lavastaja Robert Annusele. Et aga aasta esimeses pooles oli veel lootust Laia tänava spordihoone teatri kasutusse võtta, oli lavastuse sinna planeerimine võtmetähtsusega, et tõestada maja vajalikkust teatrile. Sügiseks oli lootus majja kolimisest kadunud, kuid varem

sõlmitud leping kehtis ning seetõttu pidi ennast vahepeal majja sisse seadnud batuudiklubi välja kolima, et teatril ruumi teha.

(Põllu 2022)

Lai 37 näol oli tegemist tühja spordihoonega, millel puudus Põllu sõnul igasugune valmisolek teatri võõrustamiseks: “Teatritegemiseks vajaliku instrumentariumi laenamine, rendimine, hangimine ja toome kokku mujalt” (Hanson 2011c). Mis juba olemas oli, viidi Genialistide Klubist kõrvalmajja vastavalt vajadusele (Põllu 2022). Et teatri ülesehitamine spordisaali oli suur ettevõtmine ja maja sisuga täitmise üle olid teatri eestvedajad Ivar Põllu, Kristiina Põllu ja Maarja Mänd mõtisklenud aasta algusest saadik, leiti üheskoos, et maja kasutamine vaid “Raudmehe” väljatoomiseks ja etendamiseks on ressursiraiskamine. (Põllu 2022) Seetõttu tekkis plaan täita maja 33 päevaks programmiga, et pakkuda publikule aimu sellest, mida majasooviga oli taotletud. 33 päeva näol oli tegemist perioodiga “Raudmehe” esietendusest 27. novembril 2011, mil Gunnar Graps oleks saanud 60-aastaseks, kuni aastavahetuseni. Kuigi leping ülikooliga nägi ette hoonest lahkumist detsembri keskel pärast “Raudmehe” viimaseid etendusi, õnnestus seda pikendada 2. jaanuarini 2012. 33-päevase programmi nimeks sai Tallinnas tegutsevat Teatrit NO99 parafraseerides “Kultuuriproovints 2011 Tartu esitleb: teatrimaja YES33”, mida Ivar Põllu kirjeldas järgmiselt:

Kokku 33 päeva tegutseb Tartu Uus Teater aadressil Lai 37 täies mahus, esitledes, mida me uue teatrimaja all mõtlesime: palju teatrit, palju kino, palju kirjandust, muusikat, kohvikuid, kunsti ja pidusid [...]. Teater jääb avatuks 31. detsembrini, kui on Tartu Uue Teatri uusaastapidu. (Hanson 2011f)

Programm sisaldas lisaks “Raudmehe” etendustele filmi-, muusika-, teatri-, kunsti- ja kirjandussündmusi. Nt andsid etendusi VAT Teater, Von Krahli Teater, R.A.A.A.M. ja Zuga ühendatud tantsijad ning “lavakunstikooli tudengite püsijalukomöödia “Kinoteater” (Hanson 2011f). Ivar Põllu sõnul saadi kinnitust, et maja sobib teatritegemiseks, asjaolust, et teised teatrid reageerisid väga kiiresti sooviga tulla loetud päevade jooksul külalissetendusi andma (Samas). Teatristatistika andmetel võõrustas Tartu Uus Teater 2011. aastal 22 sündmust (7 külalissetendust, 8 filmiõhtut ning 7 muud sündmust), mida külastas 1399 inimest. Koos kümne “Raudmehe” etendusega toimus 33 päeva jooksul Lai 37 majas 32 sündmust, mida külastas 3024 inimest (Eesti Teatristatistika 2011: 72). Võrdluseks võib tuua eelmise, 2010. aasta külastused, mida oli terve aasta peale kokku vaid 2 saalitäie võrra rohkem — 3489 (Eesti Teatristatistika 2010: 29).

Tingitult Tartu Uue Teatri edust ning asjaolust, et Laia tänava majale polnud ostjat veel leitud, sõlmis Tartu Ülikool teatriga uue tähtajatu rendilepingu, mis võimaldas teatril tegutseda majas kolmekuulise etteteatamisega lepingu lõpetamiseks ülikooli poolt (Hanson

2012a). See ei andnud küll teatrile pikaajalist kindlustunnet, kuid võimalusi oma plaane 3 kuu kaupa ellu viia. Seega algas 2012. aasta Tartu Uue Teatri jaoks n-ö oma majas, mida tuli hakata kiiresti teatrile sobivaks kujundama, sest 33 päevaks renditud tehnikat polnud võimalik seal pikemaajaliselt hoida (Põllu 2022). Eelpool mainitud Eesti Kultuurkapitali aastapremia oli rahaline (3 500 eurot) ning see investeeriti mustadesse teatrikardinateesse, et heledaid seinu katta ning ruumi matistada (Hanson 2012b). YES33 ajal kasutusel olnud 227-kohaline (Eesti Teatristatistika 2011: 13) sporditribüün tuli tagastada omanikule ning asemele ehitati SA Eesti Teatri Festivali poodiumitest 112-kohaline (Teatrielu 2012 kroonika: 305) publikutõus (Põllu 2022).

Kuigi Tartu Ülikooliga rendilepingu sõlmimisega lahenesid ajutiselt Tartu Uue Teatri ruumiprobleemid, siis tõstis see esile ka uued. Tartu Uue Teatri maja eeldas programmi, ent seda teatril polnud, sest mitmetes lavastustes kaasategevad näitlejad Katrin Pärn ja Laura Peterson läksid lapsepuhkusele. Sellel põhjusel läksid repertuaarist maha lavastused “Sisaliku tee” ja “Raudmees. Odysseuse eksirännakud” ning puhkusele menulavastused “Ird, K.” ja “Peeter Volkonski viimane suudlus”. Ivar Põllu nentis, et “saime maja küll kätte, aga meil ei ole nüüd repertuaari, mida mängida [...]. Seepärast tulebki teha tihedalt uusi lavastusi.” Seetõttu esietendus juba kevadel 3 uuslavastust, mis vormistati Mart Aasa, Ivar Põllu ja Urmas Vadi autoriteatri triloogiate kolmandateks osadeks. Need olid Mart Aasa “Projekt Elu” (esietendus 17. veebruaril 2012), Ivar Põllu “Vanemuise biitlid” (esietendus 30. märtsil 2012) ning Urmas Vadi “Rudolf Allaberdi testament” (esietendus 15. aprillil 2012).

“Ird, K.” eduga alguse saanud tunnus ja tunnustus tõi Tartu Uue Teatri jaoks ka olulise muutuse rahastuses: 2012. aastast alates sai MTÜ Uus Teater Kultuuriministeeriumi rahastatavate teatrite nimekirja. Esimese aasta toetus oli 12 000 eurot, mille suurusjärg oli sama Teatriga Ilmarine. Tallinna erateatrite toetus oli aga kordades suurem (nt Von Krahli Teatril 25 korda suurem, VAT Teatril 22 korda, Theatrumil 8 korda) (Teatristatistika).

2012. aasta suvel esietendus koostöös Eesti Rahva Muuseumiga praeguses muuseumi asukohas Ivar Põllu autorilavastus "Naised valitsevad maailma". Et teatris valitsesid segased ajad nii vastselt saadud maja tõttu, mis ühelt poolt kurnas lahti hoidmise survega, teisalt ka kindlustunde puudumisega, et leping võib iga hetk lõppeda, kui ka olematu administratiivse meeskonna (tegevjuht Siim Sillamaa oli otsustanud majast lahkuda ning projektijuht Maarja Mänd läks lapsepuhkusele) ja ka tehnilise meeskonnaga (majas oli üks tehnik), ei tulnud teater toime produktsiooniga seotud küsimustega. Ivar Põllu on meenutanud, et pidi antud

projekti ajal kandma teatris tegevjuhi, finantsjuhi, kunstilise juhi, trupijuhi, peakorraldaja, autori ja lavastaja kohustusi. Kuigi "Naised valitsevad maailma" ühele etendusele mahtus üle 300 kohta ning etendused olid populaarsed, siis tekkisid teatril esimesed suured võlad, mida lahendati mitu aastat (Põllu 2022). Kunstilises mõttes oli tegemist siiski õnnestumisega — lavastuse kujunduse eest pälvis Kristiina Põllu Eesti teatri aastaauhindade kunstnikupreemia (Teatriauhinnad).

Kuigi teatri tegevjuht Siim Sillamaa oli otsustanud teatrist taanduda juba varem, kaasnes sellega ka otsus Lai 37 maja Tartu Ülikoolilt ise ära osta, et see teatril Ülikooliga samadel tingimustel rendile anda. Selle otsuse taga oli soov lahenda teatri maja probleem. Ning olles olnud teatri tegevjuht, teadis Sillamaa väga hästi, et teatril puuduvad selleks võimalused, avalikul võimul aga huvi.

Kuigi teatrimaja algne pidamise taotlus oli administratiivne sõltumatus, siis olukorras, kus sellega kaasneb avalike sündmuste ja tuluteenimise kohustus, et tasakaalustada uut kuluartiklit eelarves, ning kus valitseb tööjõupuudus, oli teater nõus hakkama maja jagama alternatiivkino Elektriteatriga, kes panustas maja avatuna hoidmisesse kui ka ülalpidamiskuludesse, ent tõi taas kaasa saali jagatud kasutamise küsimuse. Võrreldes varasemaga olid aga teatri jaoks muutunud jõupositsioonid: peremeesorganisatsioonina dikteeris nüüd teater oma etenduste ja proovide aegu, ent oli Elektriteatri huvi hoidmiseks siiski kohustatud ka kompromisse tegema. Elektriteater tegeles noore ja entusiastliku asutusena teistlaadse külaskogemuse pakkumisega publikuga. Seetõttu tõusis Tartu Uue Teatri jaoks muude küsimuste kõrval esile ka kuvandiprobleem, kui teatrimaja hakati seostama pigem kino kui teatriga. Jõulisemalt õnnestus teatril oma identiteeti Lai 37 hoonega siduda alles 2017.–2019. aastatel toimunud majakampaania abil, mille eesmärk oli teatrimaja välja ostmine.

Selleks, et lahendada tööjõupuudusest tekkinud vaakumit teatris, liitusid meeskonnaga mitu olulist ning tänasenigi teatris töötavat inimest: produtsent Marie Kliiman ning lavastusjuht Epp Peedumäe. Kuigi teater oli organisatoorses kriisis, sai loomingulises mõttes alguse uus ajajärk, kui 2013. aastal esietendusid Renate Keerdi esimene Tartu Uue Teatri lavastus "Pure Mind" ja Ingomar Vihmari lavastus "Keskea rõõmud". Kolmanda märgilise sündmusena samast aastast leidis aset esimene Tartu linna kaasava eelarve hääletus, mille võitis programm nimega Kultuurikvartal, millega ühinenud asutused Tartu Uus Teater, Genialistide Klubi, Uus Õu ja Elektriteatrit ostsid heli-, valgus- ja videotehnikat. (Kaasav eelarve 2013) Tartu Uus Teater sai projektist kolmekordse kasu, sest teatrimajaga olid seotud

nii Elektriteater, kui Uus Õu, mis oli suveprogramm teatrimaja hoovis. Järgmistel aastatel korrigeeriti kaasavast eelarvest raha jagamise tingimusi, et edaspidi saaks linnakodanikud rahast vahetumat kasu. Tartu Uue Teatri jaoks lahendas see aga mitu majaga seotud tehnilist probleemi.

## **2.4. Struktuurimuutus ja teatrimaja ostmine 2015—2019**

2015. aastaks oli teater jõudnud loomingulisse kriisi: teatri haldusküsimused olid matnud enda alla kunstilised taotlused — st et teatri eesmärgiks oli saanud vormiliselt päris teatriks saamine ning see oli jätnud varju sisulised taotlused. Teatrit kurnavate rahaliste raskuste tuli tihti langetada otsuseid praktilistest kaalutlustest lähtudes, mis oli arusaamatu loomingulisele meeskonnale. Kui teatri algusaastatel oli lavastajate lävendiks, et nende ideid ei saanud mingil põhjusel mujal realiseerida, siis — et need põhjused olid tihti rahalised — said samad põhjused argumendiks ka Tartu Uue Teatri jaoks nüüd, kel olid suurenenud halduskohustused ja finantsraskused. Samuti süvenesid loomingulise ja administratiivse meeskonna vahelised pinged, sest mõlemad tundsid, et teine ei pinguta piisavalt — väheses publikuhuvis saab süüdistada nii madalat kunstilist taset (süüdi loojad) kui halba turundust (süüdi produtseerijad).

Kriisi lahendamiseks kutsus Ivar Põllu kokku loomenõukogu, kuhu olid kutsutud kõik teatris kaasa teinud inimesed sõltumata seotusest (nii administratiivsed, loomingulised ja tehnilised inimesed kui ka sõbrad ja mõttekaaslased), kes tahtsid kaasa rääkida või kuulata. Koosolekul osales 17 inimest (Loominguline koosolek 05.02.2015). Esimesele koosolekule järgnes mitmeid teisi, igakord jäi osalejate hulk väiksemaks. Üheskoos hakati arendama välja sellist teatritegemise vormi, mis kannaksid tegijate ühiseid väärtuseid. Nendest koosolekutest sündis kaks olulist tulemust teatri jaoks: idee kutsuda Raul Oreškin teatrit juhtima ning idee rännaklavastusest "Odyseeia", mis oli selleaegse teatri kui loomingulise kollektiivi ideaalide kehastus.

Selleks, et leevendada teatri administratiiv-kunstilisi probleeme, intervjueris Raul Oreškin 2015. aastal 17. teatriga seotud inimest, et kaardistada hetke olukord: väärtused ja arenguvajadused. Viimaste eest hakkaski vastutama Oreškin ise. Seetõttu läks suuremate kultuuriasutuste üldlevinud juhtimisstrateegiatele sarnaselt kaksikjuhtimisele üle ka Tartu

Uus Teater. Siit edasi sai prioriteediks kunstilise juhi seatud kunstiliste eesmärkide realiseerimine direktoripoolse strateegilise juhtimise kaudu: tegeleti aktiivselt lobitööga linnas ja ministeeriumis, loodi suhteid ja kontakte, et kaasata erasektorit ja tõsta 2010.–2012. aastatest alguse saanud väärtusi veelgi. Varasemalt oli loominguline juht, lavastaja ja tegevjuht tegutsenud ühes isikus, mis aga pärssis loomingulist tegevust. Kaksikjuhtumise kaudu sai üks pool keskenduda vaid loomingulistele ambitsioonidele ning teine pool vahendite leidmisele nende elluviimiseks. Oreškin, kellel olid laialdased teadmised kultuurikorraldusest ja juhtimisest, korraldas ümber teatri töö, jagades kõikidele meeskonnaliikmetele eelnevalt läbiviidud intervjuude põhjal ametikohad, leidis uusi rahastusmeetodeid, kaasates erasektorit. Oreškini juhtimisel hakati enam pöörama tähelepanu ka teatrimajale kui keskkonnale — seetõttu tehti ulatuslik remont teatri fuajees, et pakkuda teatripublikule paremat külastuskogemust ning kohvik Spargel abil avati teatrimajas igapäevaselt avatud kohvik.

Teatritöösse saabus hetk, kus kõik oli korraks stabiilne: toetused kasvasid, tingimused paranesid, koormused vähenesid. Ent sellega koos kadus paljude meeskonnaliikmete jaoks ka väljakutse. 2016. aastal lahkus teatrist kogu tehniline meeskond: lahkujate seas oli nii enese- kui uute väljakutsete otsijaid: tehnikajuht läks juhtima ERMi uue maja tehnika osakonda, valgustehnik läks tööle Teatrisse NO99, lavatehnik läks ümbermaailmareisile (Põllu 2022). Selle tulemusel pani Tartu Uus Teater üles esimese avaliku töökuulutuse tehnikute ametikohtadele.

2017. aastal korraldas teater esimese avaliku ideekorje uute lavastusprojektide ideede kogumiseks. Selle taga oli nii uute ideede leidmise vajadus kui ka soov näidata ennast avalikkusele etenduskunsti keskusena. Selle taga olid kuuldused, et tulevikus on etenduskunsti keskustel võimalik riigieelarvest saada konkurentsivõimelist tegevustoetust, mistõttu ei peaks enam sõltuma Kultuurkapitali taotlusvoorudest. (Põllu 2022) Et samal aastal alustas ka teater ulatuslikku ühisrahastuskampaaniat teatrimaja väljaostmiseks OÜ-lt Comis ning selle kampaania etteotsa oli rakendatud teatrikeskuseks saamise soov, siis Põllu on meenutanud, et "pigem oli see mimikri" (Samas), sest teatrikeskuseks saamise tuules plaanis Ivar Põllu teatrist lahkuda. See jäi teostamata põhjusel, et Oreškin lahkus enne teda tervislikel põhjustel. (Põllu 2022).

Majakampaania oli algselt planeeritud teatri 10. juubeliks 2018. aastal, ent vältas 2017.-2019. aastani. Kampaania eesmärk oli koguda 335 000 eurot, mis oli fikseeritud müügihind omanikuga (2012. aastal oli OÜ Comis ostnud maja Tartu linnalt 125 000 euro eest). Summa

kogumiseks koguti annetusi, müüdi hooaja toole saalis, teatri juubelikogumikke kui ka lavastuse "Kremlis ööbikud" pileteid Narva Kreenholmi manufaktuuri. Selleks, et lavastus oli kulude–tulude vaates mõttekas ning majakampaania mõttes kasumlik, arvatati, et ühel etendusel peab viibima vähemalt 2000 inimest. Seatud eesmärk saavutati — 11 etendust külastas 21 924 inimest, mis oli kõige enamkülastatud lavastus sel aastal (Teatristatistika). Võrdluseks aasta varem oli teatri kogukülastuste arv 11 662 (Samas). Teater pälvis ka mitmeid preemiaid, mis ükski polnud teatriga seotud (tegemist oli Ida-Virumaa ettevõtlus-, turismi- ja hotellinduse preemiatega). Kokkuvõttes mõjus kultuuripoliitiliselt kogu ettevõtmine Ida-Virumaa populariseerimise ja teatri turundussündmusena.

2019. aastal lahkus Raul Oreškin teatrist tervislikel põhjustel. Seetõttu jäid teatrit juhtima Ivar Põllu ja Maarja Mänd, kes olles vahepeal loovutanud igasuguse kontrolli teatri asjaajamise üle, keskendudes produktsioonile ja loomisele, hakkasid end kurssi viima juhtimisküsimustega. Esimese asjana oli vaja lõpetada venima jäänud, algselt aastaks planeeritud majakampaania. Kinnisturaamatu järgi sai MTÜ Uus Teater Lai 37 omanikuks 1. oktoobril 2019. Samal päeval algas ka suvelavastuse "Serafima+Bogdan" müük, sest pärast kurnavaid suurproduktsioone ning majaostu ning "Kremlis ööbikute" toel saavutatud hetkelist finantssõltumatust, vajas teater taas igakuist käivet püsikulude katmiseks.

## **2.5. Tervishoiukriis ja trupi moodustamine 2020—2021**

2020. aastaks korraldati ümber Tartu kultuurirahastamise kord, mis nägi ette 3-aastaste tegevustoetuste maksmise. Tartu Uus Teater oli üks kolmest organisatsioonist, kelle toetus järgnevat kolmeks aastaks fikseeriti, kuid seda kolm korda väiksemal tasemel, kui algselt oli loodetud. Läbirääkimistel lubati, et toetus võib järgmistel aastatel tõusta, end saabuva tervishoiu kriisi valguses ei juhtunud seda. Sellele vaatamata oli kolmeks aastaks fikseeritud toetuse näol tegemist teatud stabiilsusega, eriti nimetatud kriisi valguses.

2020. aasta märtsis kuulutati Eestis välja eriolukord ning teater pandi kinni. Sel perioodil tegeleti vaid kriisijuhtimisega ning vaid kriisitoetuste nimel. Jõudu mööda toetas teater ka oma vabakutselisi näitlejaid, et kriisi möödudes oleks, kellega repertuaari planeerida.

Koroonakriisi valguses intensiivistus etenduste planeerimise probleem näitlejate projektipõhise kaasamisega seoses. Nimelt, et kõik Eesti teatrit tegid korraga oma repertuaari

ümber, siis ei kõik varasemad kokkulepped kaotasid kehtivuse. Seetõttu otsustas administratiivkoormuse vähendamiseks ja teatri uurimusliku suuna soodustamiseks Ivar Põllu kutsuda teatrisse neli lavakunstikooli lõpetanud näitlejat ja lavastajat. Tegemist on virtuaaltrupiga, sisuliselt pühendunud vabakutselistega, kes töötavad projektipõhiselt, ent on seotud kõikide projektidega. Virtuaaltrupi loomise põhjus seisnes selles, et rahaliste vahendite puudumisel ja suutmatusel tõttu selgitada vajadust rahastajatele, pidi teater truppi rahastama projektitoetustest.

See ongi toonud Tartu Uue Teatri tänasesse päeva, kus mitte millegagi alustanud teater on saavutanud arvestatavad püsitoetused, mida kõikide organisatsiooniliste eesmärkide saavutamiseks on aga ikka veel vähe. Tegemist on institutsionaliseerumise protsessiga, millest on lähemalt juttu järgnevates peatükkides, mis sunnib pingutama järjest suurema rahastuse nimel. Alates 2012. aastast, mil “Ird, K.” edulaines Tartu Uus Teater Kultuuriministeriumi eelarves oma rea sai, on toetus iga-aastaselt tõusnud 12910 eurost 176000 euroni 2020. aastal. (TUT tegevustoetused aastate lõikes) Kuigi katkendlikumalt, siis on ka Tartu linna toetus kasvanud. (Samas) Oluline on linna puhul aga asjaolu, et Tartu linn toetas teatrit alates teisest tegutsemisaastast ning kolmandal oli toetus juba kahekordne ning 2012. aastaks pea kümnekordne. Üldistatult võib öelda, et kuigi mastaabid on erinevad, siis on riigitoetus Tartu Uuele Teatrile tõusnud 2012–2020 14 korda ning linnatoetus 2009–2020 20 korda (Samas), moodustades täna Tartu Uue Teatri eelarvest koos Kultuurkapitali projektitoetustega 2019. aastal, mida mõjutas oluliselt TUT10 kampaania, umbes 25%, tavaolukorras 40-45% (Eesti Teatri Statistika).



## 3. Teater kui organisatsioon

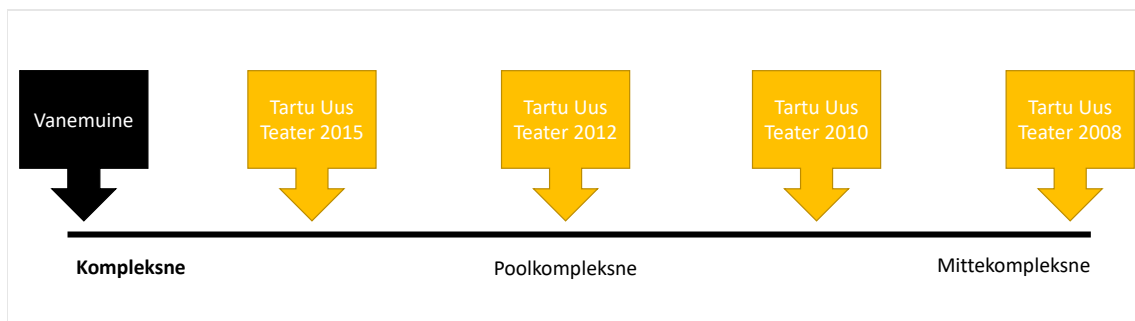
### 3.1. Teatrite kompleksuse määramine

Bonita M. Kolb eristab kogumikus “Kultuuriturundus” (2005: 6) organisatsiooni ja institutsiooni ning kultuuri ja kunsti mõisteid. Ta leiab, et nii “kunst” kui “institutsioon” on tänapäeva käsitluses iganenud, mistõttu on täpsem kasutada kultuuri korraldavatest asutustest rääkides mõistet “kultuuriorganisatsioon” — sest erinevalt kunstist on kultuur midagi, mida “pigem jagada, kui peale suruda”, ning erinevalt institutsioonist saab organisatsioonist mõelda kui inimestest ja mitte kohast. Institutsiooni mõiste on seejuures oluline aga eeskätt seetõttu, et organisatsiooni kasvamise ja arenemise üks (paratamatu) etapp on institutsionaliseerumine, mille käigus inimlikud taotlused jäävad tagaplaanile ning inimeste tegevust organisatsioonis hakkavad vormima ja juhtima korralduslikud struktuurid; ehk teisisõnu — organisatsiooni instrumentaalne mõõde hakkab domineerima personaalse üle. Seejuures on instrumentaalne mõõde seotud organisatsiooni kasutuses olevate vahenditega eeskätt töökorralduse ja reeglistiku mõttes — nt koosolekud, tööplaanid, ametijuhendid vms (Siimon 2004: 56–57) ning personaalne mõõde organisatsioonis tegutsevate inimestega, kellel on ülesannete täitmiseks vastav kompetents ja vastutus, — nt administratiivsed, loomingu- ja tehnilised töötajad, lepingulised ja vabatahtlikud (samas: 52–53).

Personaalse ja instrumentaalse mõõtme dünaamika selgitamiseks olen antud töös töötanud välja kompleksuse skaala, mille ühes äärmuses on kompleksed teatrid ning teises mittekompleksed teatrid. Skaala kasutusele võtt on oluline eeskätt selleks, et vaadelda, kuidas teatri eesmärgid organisatsiooni arenedes institutsionaliseerumise taustal muutuvad. Et tegemist ei ole etapiliste muutustega, vaid üleminekuga, mida mõjutavad erinevad tegurid, võimaldab teatri kompleksuse hindamine teha üldistusi nii teatri võimaluste, vajaduste kui ka toimimismehhanismide kohta, kui ka teatri paiknemise kohta teatriväljal. Seda seetõttu, et kompleksus avaldub teatri organisatsioonilistes struktuurides, mis moodustab kunstimaailma funktsioneerimise aluse (Van Maaneni 2009: 13) — st et see, millised on teatri organisatsioonilised struktuurid, avaldab mõju nii sellele, millist teatrit

tehakse, kes seda vaatamas käib ning kuidas see mõjutab teatrivaliseid valdkondi ning ühiskonda tervikuna.

Komplekssed teatrites on pigem esil instrumentaalne mõõde, mittekomplekssetes aga personaalne mõõde. See tähendab, et keerulisema struktuuriga organisatsioonides on personaalsed taotlused ja väärtushinnangud tagaplaanil ning tegutsetakse vastavalt kehtestatud protokollidele; lihtsama struktuuriga organisatsioonides, kus seotud isikute ring on väiksem ning suhtlus seeläbi vahetum (nt pole vajadust osakondade, tööplaanide või tööjuhendite järgi, sest tekkivatele olukordadele saab reageerida vahetult), tegutsetakse aga seotud isikute ühiseid väärtuseid realiseerides.



Joonis 3. Tartu Uue Teatri areng skaalal "kompleksne - mittekompleksne".

Teatrite paigutamine skaalale kompleksuse alusel on iseäranis kasulik seetõttu, et see aitab vältida Eesti teatrivaljal valitsevat mõistete problemaatikat, millele on osutanud Ott Karulin (2016). Teatrite eristamiseks teatud omaduste alusel on kasutusel mitmeid mõisteid: nt omandivormi järgi võib neid jagada avalik-õiguslikuks etendusasutuseks ja riigiosalusega sihtasutusteks (n-ö riigiteatrid), munitsipaalasutuseks (n-ö linnateatrid) ning eraetendusasutuseks (n-ö erateatrid); tegevusloogika alusel repertuaariteatriteks ja projektipõhisteks teatriteks; suuruse alusel ka suurteks ja väiketeatriteks jne. Pööramata tähelepanu mõistete erinevatele eristusalustele, kiputakse neid väärtalt sünonüümideks kasutama (Karulin 2016: 231), mis ei saa olla aga kuidagi tulemuslik. Nt ei ole võimalik võrrelda repertuaariteatreid erateatritega või riigiteatreid väiketeatritega, sest ka erateatrite seas on repertuaariteatreid (nt Tartu Uus Teater) ning ka riigiteatrite tegevusmahud võivad olla väiksemate teatrite tasemel (nt Kuressaare Teater). Seetõttu ei ole tulemuslik lähtuda teatri kui organisatsiooni analüüsil etendusasutuste omandivormist, tegutsemisloogikast või suurusest, vaid kompleksusest, mis võtab arvesse kõiki neid komponente.

Eesti teatriväljal tegutsevate teatrite kompleksuse hindamisel tuleb arvestada nii personali, infrastruktuuri kui rahastust, mis kõik on omavahelises seoses. Nt kui riik või kohalik omavalitsus on otsustanud oma eesmärkide saavutamiseks asutada etendusasutuse, siis kaasneb selle otsusega ka infrastruktuur ja personal ning rahastus, erateatrid aga võivad hakata produtseerima ilma infrastruktuure ja personali omamata, vaid neid teenusena sisse ostes. Lihtsustatult tähendab see erateatrite jaoks, et kui võimalusi pole, siis teatrit ei tehta. Komplekssed teatrid aga on vastutavad omaniku ees oma inimeste ja majade ees, mistõttu peavad leidma võimalusi tegutsemiseks ka siis, kui neid võimalusi ei näi olevat. Seetõttu saavutab teater juba teatud kompleksusastme asutades — st et kui erateatrid saavad alustada mittekomplekssetena, siis riigi- ja linnateatritel see võimalus üldjuhul puudub.

Kohalduvad seadused mõjutavad teatrite kompleksust ka seeläbi, et võivad teatud ulatuses organisatsioonile ette kirjutada nii struktuuri kui tegevusjuhised (mis kõik mõjutavad teatri paindlikkust). Nt Rahvusooperi seadus sätestab, et "Rahvusooperit juhivad nõukogu, peadirektor ja loomingujuhataja" (RT I 1997), seejuures kuulub nõukokku 11 liiget, kelle nimetavad ametisse kultuurikomisjon (kolm Riigikogu liiget), kultuuri- (kaks liiget), haridus- ja rahandusministrid (kumbki ühe liikme); Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Eesti Teatriliiidu, Eesti Heliloojate Liidu ning Estonia Seltsi juhatused (igaüks ühe liikme) (ROs 2015 § 6 (2)). Riigiasutusega sihtasutused on asutanud Eesti Vabariik, kelle nimel teostab asutajaõigusi Kultuuriministerium. Sihtasutused alluvad muuhulgas Sihtasutuste seadusele, mis määrab juhtorganiteks juhatuse ja nõukogu ning paneb riigi asutatud sihtasutustele audiitorkontrolli kohustuse (ATs 2015). Munitsipaalasutused on kohaliku omavalitsuse asutatud ning nende struktuur ja töökorraldus on fikseeritud teatrite põhimäärustes (PMTpm 2022), mistõttu on nende tegevus niivõrd kontrollitud, kuivõrd omanik seda oluliseks peab: konkreetse otsustusprotokolliga rangemal juhul (Tallinna Linnateater) või kooskõlastuskohustusega leebemal juhul (Paide Teater). Igal juhul on nii riigi- kui linnateatrite raamatupidamine korraldatud tsentraalselt, mistõttu võib loominguliste taotlustega kooskõlas olevate finantsotsuste tegemine olla raskendatud. Eraetendusasutused on omandivormilt kõige lihtsama struktuuriga: valdavalt on tegemist mittetulundusühingutega, mõnel juhul ka äriühingutega, kes panevad asutamisel põhikirjas paika organisatsiooni eesmärgid, juhtimiskorra ja varade kasutamise. Väikse isikkoosseisu (MTÜ asutamiseks on vaja vähemalt kahte, OÜ asutamiseks ühte isikut) ja vahetu juhtimise tõttu on eraetendusasutused kiiremad ja paindlikumad, võrreldes tsentraalse juhtimisega riigi- ja linnateatritega. Seega, mida keerulisem on etendusasutuse struktuur, seda pikem on otsuste tegemise käsuilin ja sellest tulenevalt seda jäigem on teatrite toimimismehhanism

ehk seda komplekssem organisatsioon on ning sellele avaldab mõju teatri omandivorm. Niimoodi on riigi- ja linnateatrid pigem kompleksed ning erateatrid pigem mittekompleksed. Siiski tuleb arvestada, et omandivorm pole etendusasutuste kompleksuse määramise ainus mõõdik.

Teine oluline mõõdik kompleksuse hindamisel on etendusasutuste personal. Eestis kiputakse siin eristama trupiga ja trupita teatreid. Selle põhjuseks on, et Eesti teatrivälja domineerivateks agentideks on riigiteatrid (mööndustega ka linnateatrid), kelle jaoks on loomingulise trupi olemasolu iseenesestmõistetav — teatritegemiseks on vaja teatritegijaid ning kui riik või linn soovib pidada teatrit, mis loob lavastusi, mida avalikult etendatakse, peab ta leidma vahendid, et muuhulgas palgata lavastajaid ja näitlejaid, kes seda teevad. Erateatrid peavad need vahendid ise leidma (kas omatulu, toetuste, sponsorluse, annetuse vms näol), kuid omades omanikuna täielikku kontrolli oma struktuuri, varade ja nende kasutamise üle (toetuste puhul toetustingimuste piires), võivad nad neid oma äranägemise järgi kasutada, kuni see on kooskõlas ühingu põhikirjaliste eesmärkidega. See tähendab, et kui erateater saab luua ja mängida lavastusi ilma püsitruppi palgale võtmata, nt vabakutseliste loovisikute projektipõhise kaasamisega, siis võib ta seda teha. Sellist tegutsemisviisi soodustavad nii Eesti teatriväljal tegutsevate vabakutseliste loovisikute hulk kui ka püsilepinguga loovisikute rände traditsioon ehk mingi teatri koosseisu kuuluvate lavastajate, näitlejate ja kunstnike projektipõhine tegutsemine mõnes teises etendusasutuses või projektis. Meediaajastul, kus ei konkureerita mitte ainult teiste teatritega, vaid kõikide vaba aja veetmise võimalustega, on turundustegevused trupi pidamisest saanud palju olulisemaks (Toome; Saro 2021: 160), et luua kõik tingimused selleks, et lavastused saaks sündida, etendused saaks toimuda, potentsiaalne publik oleks informeeritud ja reaalne publik ostaks pileti — näitlejatöö saab sellesse süsteemi teenusena sisse osta. See aga omakorda tõestab, et kompleksuse hindamisel ei saa teatris arvestada ainult üksi loomingulist kollektiivi, vaid tuleb võtta arvesse kogu isikkoosseisu — viimane on aga seotud nii organisatsiooni struktuuri kui olemasoleva infrastruktuuriga. Nt Vanemuine peab kolmežanriteatrina üleval nii draama-, balleti- kui muusikatruppi, kes annavad etendusi suures ja väikses Vanemuises, Sadamateatris ja Teatri Kodus. Ainuüksi need parameetrid kasvatavad teatri loomingulise meeskonna ning lavastusi ja etendusi teenindava personali isikkoosseisu kolmekordseks, võrreldes nt ühe trupi ja saaliga teatritega. Kompleksuse aste on veelgi suurem, võrreldes nende erateatritega, kelle personal koosneb mõnest administratiiv- ja tehnilisest töötajast. Nii võib väita, et nelja töötajaga Kinoteater on võrreldes 443 töötajaga Vanemuisega mittekompleksne (e-Äriregister).

Kolmas mõõdik kompleksuse hindamisel on etendusasutuse infrastruktuur. See puudutab nii ruumilisi, tehnilisi kui rahalisi võimalusi. Siingi toimub kompleksuse hindamine mahu alusel: mida rohkem saale, seda suurem peab olema repertuaar nende täitmiseks. See omakorda tähendab, et rohkem ressursse (inimesi, tehnikat, sõidukeid, teenuseid, rahalisi vahendeid jms) on vaja nende teenindamiseks ning detailsemat struktuuri on nende ressursside haldamiseks.

Eelpool kirjeldatule tuginedes võib öelda, et arvestades erinevate teatrite personali ja infrastruktuuri, on riigi- ja kohaliku omavalitsuse teatrid pigem kompleksed ning erateatrid pigem mittekompleksed, mis aga ei anna alust kompleksuse hindamisel teatreid omandivormi järgi grupeerida. Seda väidet kinnitab Paide Teater, kelle näol on tegemist küll munitsipaalteatrusasutusega, kuid olles Paide Muusika- ja Teatrimaja osa, on teatris palgal vaid üks administratiivtöötaja (teatrijuht), kellele lisaks kuuluvad põhimääruse järgi koosseisu veel loominguline juht/lavastaja ja näitlejad (PMTpm 2022). See tähendab, et teatrimaja haldamine ning etenduste teenindamine ei kuulu Paide Teatri kohustuste hulka, mistõttu keskendub teater eelkõige loomingulisele tööle. See omakorda viitab, et Paide Teater on oluliselt vähem kompleksne, võrreldes tsentraalselt fikseeritud juhtimisstruktuuri ja mitmete (remondis olevate) majadega Tallinna Linnateatriga, kelle hallata on oluliselt enam valdkondi; veel enam — selliselt on Paide Teater linnateatrina vähem kompleksne võrreldes ka mitmete erateatritega, kelle vastutusel on maja ja personal (nt Tartu Uus Teater, Von Krahli Teater).

### **3.2. Mittekompleksne teater**

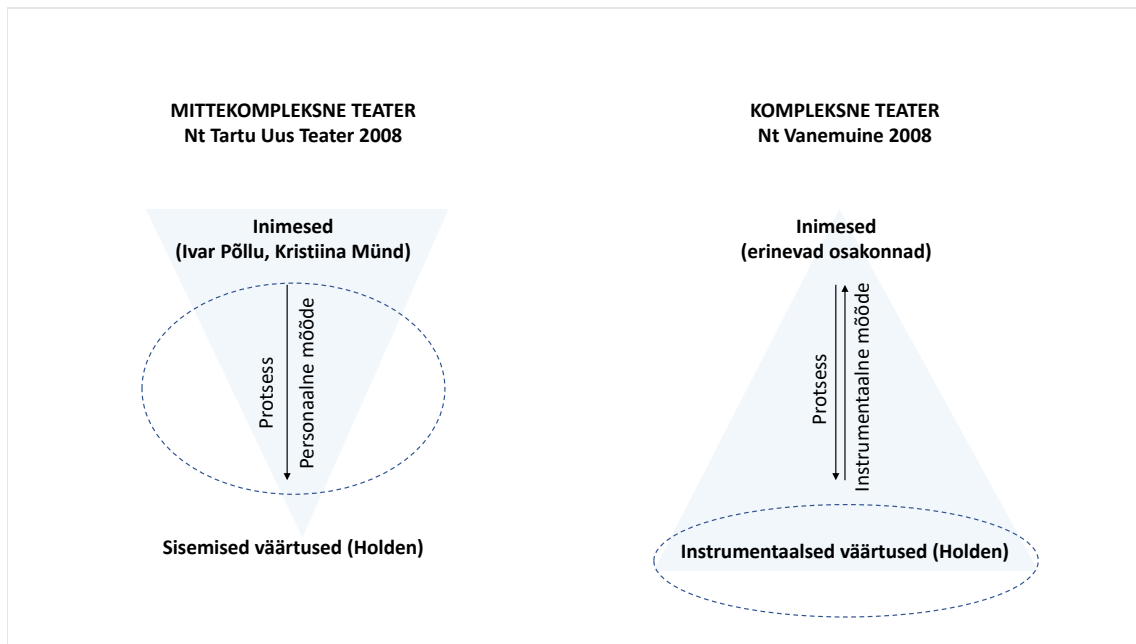
Pöördudes tagasi antud töö uurimisobjekti ehk Tartu Uue Teatri juurde, loob kompleksuse skaala võimalused teatri eesmärkide muutumise analüüsimiseks organisatsiooni kasvades ja arenedes. See tähendab, et teatrid, sh Tartu Uus Teater, ei oma sel skaalal mingit kindlalt fikseeritud positsiooni, vaid see muutub koos etendusasutuse kompleksusega. Nii võib teatri loomisel ja esimeste lavastuste produtseerimisel pidada Tartu Uut Teatrit mittekompleksseks, sest tegutsedes kolmeliikmelise loomingulis-administratiivse tuumiku ning projektipõhiselt kaasatud loovisikutega Genialistide Klubi saalis ühekordsete toetuste najal, loodi kontsentreeritud vastutusega keskkond: kõik käsiloleva projekti vahendid (nii toetused kui potentsiaalne piletitulu) kuulusid vaid selle projekti käsutusse ega olnud seotud organisatsiooni püsikuludega; see vabastas teatri kohustusest mõelda käsilolevast projektist

kaugemale ning võimaldas keskenduda loominguliste eesmärkide saavutamisele selle projekti piires.

Nagu eelpool kirjeldatud, domineerib mittekomplekssetes teatrites personaalne mõõde, mis seab keskseks seotud inimesed (antud juhul Ivar Põllu ja Kristiina Mündi) ning nende ühised väärtused loominguliste väljundite saavutamisel. Nagu on lähemalt käsitletud 4. peatükis, peituvad realiseeritavad väärtused tööprotsessis: Põllut ja Mündi huvitas teatri algusaastatel eelkõige, kuidas "keskenduda loomisele vahetult ja vajaduspõhiselt" (Põllu, K. 2018: 1071) ehk selliselt, nagu tundub hetkes õige, vajalik ja võimalik. Võrreldes komplekssete teatrite tööprotsessiga, kus lavastuse proovid algavad siis, kui tekst on viimistletud ja kavandid vastu võetud, taotlesid Põllu ja Münd sellist töömeetodit, kus kujundus ja lavatekst fikseeritakse koos trupiga proovide käigus (Põllu 2010: 51). Tegemist on sedasorti loomevabaduse taotlusega, mis seab protsessi tulemusest olulisemaks. Siinkohal on oluline mõista, et see ei tähenda, et mittekompleksed teatrid pole huvitatud sellest, milline on lavastuse kunstiline tase ja vastuvõtt või kas publik soovib seda näha või mitte. Vastupidi — kõik mittekomplekssete teatrite valikud on suunatud sisemiste väärtuste realiseerimiseks ehk esteetilise teose loomiseks: st et instrumentaalsed väärtused on olulised (avaldatud kriitika, saali täituvus, etenduste arv, piletitulu vms), kuid pigem kui vahend sisemiste väärtuste hindamiseks (mida suurem huvi, seda parem lavastus).

Seevastu komplekssetes teatrites keskendutakse just instrumentaalsete väärtuste saavutamisele, et säilitada oma positsioon teatriväljal, sest avalik võim huvitub otsustusprotsessides eelkõige just neist väljunditest, mis on numbriliselt väljendatud tulemuse või mõjuna (Holden 2009: 16). Need on komplekssetes teatrites saavutatavad prooviprotsessi eelse repertuaari kinnitamise, teksti tellimise, kavandite vastuvõtmise jms-ga, et veenduda, et 1) kõik osakonnad, kes tegelevad korraga rohkem kui ühe lavastusega, jõuavad vajalikud tööd õigeaks ajaks tehtud ning 2) et tehtud valikud garanteeriks instrumentaalsete väärtuste realiseerimise. Ka siin ei saa öelda, et kompleksseid teatreid ei huvita sisemised väärtused — pigem on tegemist sisemiste ja instrumentaalsete väärtuste kompromissiga. St et selleks, et teha kunstiliselt kõrgema tasemega, kuid võib-olla väiksema publikuga lavastusi, tuleb repertuaari võtta ka kunstiliselt võib-olla madalama tasemega, kuid suuremale publikule huvi pakkuvaid lavastusi (n-ö kommertslavastused). Mittekompleksed teatrid alles võitlevad kindla positsiooni saavutamise eest teatriväljal (need, kes seda ei saavuta, kaovad pärast mõnda projekti) ning saavad seetõttu suhtuda instrumentaalsetesse väärtustesse kui mitte eesmärki omaette, vaid kui sisemiste väärtuste mõõdupuusse. Ehk teisisõnu — heale lavastusele on suur nõudlus, mis tähendab rohkem

publikut, etendusi ja piletitulu. See on põhjus, miks kompleksed teatrid keskenduvad eelkõige väljundile ja instrumentaalsete väärtuste saavutamisele: inimesed juhivad küll erinevate osakondade kaudu protsesse, kuid see, kuidas seda tehakse, on dikteeritud nende tulemuste poolt, mida saavutada üritatakse. Seetõttu on joonisel 5 kujutatud protsess kahe-suunalisena. Mittekomplesed teatrid on orienteeritud protsessile sisemiste väärtuste saavutamiseks — st saavutatavad väärtused ei dikteeri kuidagi protsessi. Seetõttu on mittekomplessetes teatrites protsess kujutatud ühesuunalisena.



Joonis 4. Mittekomplesse ja komplesse teatri organisatsiooniliste eesmärkide erinevus.

### 3.2. Institutsionaliseerumine

Teatrite institutsionaliseerumine toimub sarnaselt Pierre Bourdieu' väljateoorias käsitletud kultuuritootmisväljadel toimuvatele protsessidele, mida Eesti kontekstis on lähemalt käsitletud Ott Karulin (2013). Karulin kirjeldab Eesti teatriväljal valitsevat normi, kus domineerivateks agentideks on enne taasiseseisvumist asutatud teatrid, millel on nii oma alaline trupp, maja kui repertuaar (nn konservatiivsed strateegiad); domineeritavateks agentideks aga hiljem teatriväljale sisenenud omaalgatuslikud teatrid, mis tegutsevad projektipõhiselt ilma trupi ja/või saalita (nn õõnestavad strateegiad), ent on olnud sunnitud võtma üle konservatiivseid strateegiaid (Karulin 2016: 231). Need kaks strateegiat moodustavad kompleksuse skaala äärmused ja dünaamika: kompleksed teatrid on

keerulise struktuuriga ning jäiga toimemehhanismiga teatrid (eelkõige riigiosalusega sihtasutused) ning mittekomplesed teatrid lihtsa struktuuri ning paindliku toimemehhanismiga teatrid (eelkõige eraetendusasutused). Seejuures ei ole teatrite kompleksus seotud omandivormiga (nagu Karulini käsitluses domineerivate ja domineeritavate agentide puhul), vaid teatrite tunnustega, mille olemasolu iseloomustab pigem riigiosalusega sihtasutusi juhuslikult. Need tunnused on: personal (nii loominguline, tehniline kui administratiivne), infrastruktuur (maja, tehnika, sõidukid jms) ja stabiilne rahastus (tegevustoetused). Kõik need tunnused on omavahelises seoses, mõjutades teatri kunstilisi ja administratiivseid eesmärke ja väljundeid. Nende tunnuste määr ja omavaheline suhe väljendubki teatri kompleksuses.

MTÜ Uus Teater registreerimisega 2010. aastal võttis teater organisatsioonina vastutuse iseseisvalt hakkama saada: projektipõhisest majandamisest mindi üle majandusaastate arvestuse peale, mille algus ja lõpp on fikseeritud MTÜ põhikirjas. Organisatoorse vastutuse võtmine viitab nii kindlustundele, et see on võimalik, kui ka tahtele saavutada organisatsiooni staatus. Nii on tegemist Tartu Uue Teatri esimese positsioonivõtu katsega Eesti teatriväljal, kus toimub võitlus ellujäämise nimel ehk stabiilse rahastuse pärast — viimane on vajalik selleks, et oleks kindlustatud ühest majandusaastast teise jõudmine nii, et saaks jätkata loomingulise tegevusega oma väärtushinnanguid arvestades.

Teatri algusaastate kreedo protsessi olulisusest kinnistus just 2010. aastaks, mil Tartu Uuest Teatrist ja Ivar Põllust sai autoriteatri eestkõneleja ja –vedaja (Karja 2016: 93). Põllu ise nägi selles eelkõige loomingulise truppi kollektiivset panust terviku loomiseks prooviprotsessis (Põllu 2010), kuigi TUT-is eksisteeris ka autoriteatri teistsuguseid vorme, nagu on lähemalt kirjeldatud 3. peatükis. Muuhulgas manifesteeris teater end sellisena, kus saavad võimalikuks ideed, mida pole võimalik mujal teostada (Manifest), mis valdavalt tähendas selliste ideede realiseerimist, mida kompleksed teatrid pidasid liiga riskantseks ja seeläbi vähekasumlikuks (Põllu 2022). Selline toimimisviis, kus organisatsiooni sisulised eesmärgid ei ole orienteeritud kasumlikkusele, ent põhikirjaliselt on võetud kohustus tagada organisatsiooni kestlikkus, ei ole võimalik ilma rahaliste toetusteta. Seetõttu saab teatri kui organisatsiooni ellujäämise mõõdupuuks püsitoetuste olemasolu, see aga viib fookuse paratamatult sisulistelt väärtustelt instrumentaalsetele — ka siis ja eriti siis, kui nende toetuste eesmärk on loomingulise vabaduse säilitamine.

Holdeni kultuuriväärtuste kolmnurgas joonistuvad välja praktikute, avalikkuse ja avaliku võimu omavahelised suhted ning väärtushinnangud. Teatri kui organisatsiooni eesmärgid



hakkavad muutuma siis, kui tekib soov või vajadus riikliku või kohaliku püsirahastuse järgi. Avaliku võimu huvi instrumentaalsete väärtuste vastu väljendub nii toetustingimustes kui aruandluses, mistõttu ei saa rääkida instrumentaalsete väärtuste prioritseerimisest vaid nendel juhtudel, kui stabiilne rahastus on saavutatud, vaid juba siis, kui seda alles taotletakse (ja ka siis, kui taotlust ei rahuldata). Nt selleks, et teater vastaks Kultuuriministeeriumi jagatava etendusasutuste baasrahastuse tingimustele, peab olema tegemist etendusasutusega Etendusasutuste seaduse mõistes, mis seab tingimuseks nii loominguliste töötajate, loomenõukogu, repertuaariplaani kui ka arengukava olemasolu (EAS 2015 §2); selleks, et kultuuriorganisatsiooniga sõlmitaks aga Tartu linna poolt tegevustoetuse leping, tuleb selles nõustuda teatud avalike sündmuste ja küllastajate arvuga (Leping Tartu linnaga). See muudab aga teatri tegemise ilma väljundeid eesmärgistamata raskeks, mis omakorda hakkab mõjutama neid tingimustele (nt saal, töökorraldus jms), milles teater peab tegutsema.

Selleks, et saavutada tegevustoetuste hoidmiseks ja kasvamiseks ning seeläbi organisatsiooni kestlikuks arenguks vajalike instrumentaalsete väärtuste realiseerimine, on vaja organisatsiooni kasvades tegeleda ressursside optimeerimisega. Kui mittekomplesksed teatrid, kes liiguvad projektist projekti, toimivad nii, et kõik ressursid on suunatud käimasoleva projekti hüvanguks, siis kompleksuse kasvades selline mehhanism ei päde. See tähendab eelkõige instrumentaalse meetme esile kerkimist organisatsioonilises tegevuses: koosolekuid, tööplaane, repertuaariplaanide jms; aga ka ruumilis-tehnilise infrastruktuuri arendamist. Viimase puhul on tegemist nt äratundmisega, et pikas perspektiivis on majasse ja tehnikasse investeerimine säästlikum kui selle jagamine või rentimine.

Tartu Uue Teatri eesmärk oma maja saamiseks oli ajendatud eelkõige soovist lihtsustada loomise ja vahendamise seotud protsesse ja seeläbi ka väljundeid. Oma saali kasutamise võimalus pidi oluliselt lühendada nii lavastuste montaaži kui demontaaži, kui ka pakkuma süvenemist võimaldavat prooviprotsessi uuslavastustele, mis Genialistide Klubi saalis oli muude sealtoimivate sündmuste tõttu võimatu. Kuigi oma saali kasutuselevõtt näib pakkuvad nende eesmärkide saavutamiseks vajalikku sõltumatust, on see tegelikkuses uute sõltuvussuhete tekkimise kaudu tee paratamatu institutsionaliseerumiseni. Nt võib oma saalis küll piiranguteta süvenenult proovi teha, kuid arvestades, et maja ülalpidamiseks tuleb hakata tuludega tasakaalustama uut kulurida eelarves, ei ole pikad prooviprotsessid, mille jooksul saalis avalikke sündmusi ei toimu, majanduslikult mõttekad. Samuti võib oma saalis näha võimalust ühe lavastusega rohkemate järjestikuste etenduste andmiseks, mis hoiab küll kokku montaaži ja demontaaži aega ja kulu, ent Tartu-suurusel linnal ei pruugi selleks

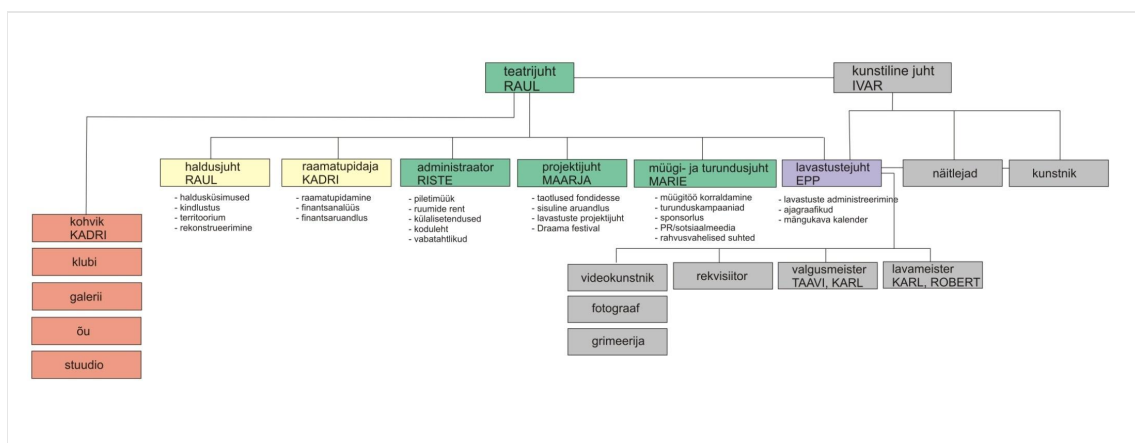
jätkuda korraga piisavalt publikuhoovi. Rääkimata maja haldamise, korrashoidmise ja parendamisega seotud tegevustest, mis kõik viivad fookuse teatritöölt haldus- ja personaliküsimustele, millest on lähemalt kirjutatud 5. peatükis.

Kui mõttekaasluse alusel ja missioonitundel tegutsev organisatsioon on jõudnud sellisesse arenguetappi, kus seotud isikute esmane entusiasm hakkab raugema, tõuseb esile vajadus tegeleda enam personaliküsimustega. Tartu Uue Teatri loomisel toetus teater kui produtsent kolmele eestvedajale: teatrijuht Ivar Põllu vastutas avalike suhete, turunduse ja reklaami, programmi ning teatri tehnilise poole eest, projektijuht Maarja Mänd eelarvestamise, piletimüügi ja tegevprodutseerimise ning etenduste teenindamise eest, kunstnik Kristiina Põllu lavakunstilise poole eest, olles ise ka enamjaolt lavastuste kunstnikuks. Mittekompleksse teatri puhul on see tavaline, et kitsas isikute ring vastutab kogu terviku eest, tihti võib olla tegemist ka ühe inimesega (nt Kinoteater). Kuid organisatsiooni komplitseerudes hakkab järk-järgult kasvama ülesannete rohkus ning töökoormus, mis viib kahe probleemini: 1) nii tööd kui tööülesandeid koguneb ühe inimese jaoks liiga palju ning 2) tekivad organisatsioonilised hall-alad, mis ei kuulu otseselt kellegi vastutusalasse, aga vajavad siiski tähelepanu (nt kas lavastuse valgustehniku ülesanne on tualetis lambipirni vahetada või kunstniku ülesanne plakateid kleepida?).

Esimese probleemi lahendus peitub personali juurde palkamises, kas see läbi, et luua ise ametikohad, mis vajavad täitmist (nt tehnikud), või püüda olemasolevaid täita ning saada selle käigus teada, et ühte inimest sellele positsioonile leida pole võimalik, sest organisatsiooni arengu käigus on tööülesannete ja –koormuse kasv viinud olukorrani, kus ühele ametikohale on integreeritud mitme erineva ametikoha ülesanded ja koormus (nt projektijuht). Tartu Uues Teatris esildus viimane olukord siis, kui lapsepuhkusele siirdunud projektijuhti hakkas teatris asendama produtsent, piletimüügijuht ja osaliselt ka tegevjuht. Kõik nimetatud ametikohad on teatris täidetud ka täna.

Teise probleemi lahendus peitub töö selgemas struktureerimises, konkreetsete töökohtade loomises ning ametijuhendites. Viimasele järeltulele jõudis Tartu Uues Teatris Raul Oreškin, kes viis 2015. aastal Tartu Uue Teatriga seotud inimeste seas läbi intervjuud, et kaardistada organisatsioonilisse ummikusse jooksnud teatri olukord ning pakkuda välja lahendused (Kokkuvõtte intervjuudest 2015). Intervjuud viidi läbi 17 inimesega, kelle seas olid nii teatriga seotud administratiiv–tehnilised töötajad kui vabakutselised näitlejad. Nende vastustest joonistusid välja Tartu Uue Teatri kohta käivad märksõnad: "Pühendumus. Organisatsiooni kasvamine. Kultuuriorganisatsioonide problemaatika (rahapuudus,

institutsionaliseerumine)" (Samas). Oreškin leidis, et muutusi vajavad organisatsiooni valdkonnad on kommunikatsioon, töökorraldus, eelarve, maja, kuvand, turundus ja meeskond ning pakkus lahendusena välja neli strateegiat: juhtimise jagamine, organisatsiooni struktuuri loomine, finants-stabiilsuse saavutamine ja kinnisvara probleemide ohjamine (Samas). Nende probleemkohtade lahendamine algas teatritöö üleviimisest kaksikjuhtimisele, mis tähendab administratiiv- ja loovjuhtimise selget eristamist organisatsioonis — see on iseloomulik eelkõige riigiteatritele. Kuigi riigiasulusega sihtasutustes kuulub otsustusõigus direktorile, siis loomingulisi otsuseid võtab ta siiski vastu loomingulise juhi ettepanekute alusel, kelle ametikohustuse ja –ülesanded paneb etendusasutusele Etendusasutuse seadus (EAS 2015 § 2; § 5). Ning kuigi sama seadus lubab võimalust, et direktor ja loominguline juht on samas isikus, ei ole see riigiteatrites tavaline. Ainsa erandina taasiseseisvas Eestis võib välja tuua Teatri NO99, kus direktori ja kunstilise juhi ametikohad olid Tiit Ojasoo isikus ühendatud (kuigi teatril oli ka teine kunstiline juht/peakunstnik Ene-Liis Semperi näol) (Kajak 2022: 9–10). Avalik-õiguslikus Estonias on kaksikjuhtimine fikseeritud seaduses: "Rahvusooperit juhivad nõukogu, peadirektor ja loominguline juht" (ROs I 2015 § 5). Erateatrite puhul on aga enamlevinud, et teatrijuht ja loominguline juht (enamasti ka asutaja ja omanik) on samas isikus (Larini 2016). Seetõttu on kaksikjuhtimisele üleminek eraetendusasutuses märk Eesti teatriväljal domineerivate agentide ehk riigiteatrite poolt kaitstava ortodoksia ülevõtmisest, mida on lähemalt käsitletud Ott Karulin (2013: 209). Seda kinnitab ka Oreškini välja pakutud teatristruktuur, mis on üle võetud komplekssete teatrite toimimismehhanismidelt (seejuures on oluline ära märkida, et tegemist on teatri vajaduste kaardistusega, mis sisaldab nii püsilepinguid, projektipõhiseid lepinguid kui sisse ostetavaid teenuseid ning ideefaasis olevaid struktuuriüksuseid) (Joonis 6).



Joonis 5. Tartu Uue Teatri struktuuriplaan (Oreškin 2015)

Oreškini struktuurimuudatused tõid kaasa töölepingud pikalt kasutusel olnud kokkulepete asemel ning nendega koos ametijuhendid, tööülesanded, töö- ja puhkeajad jms, mis paratamatult muutis teatritöö harjumuspärasest iseloomu. Nt entusiasmil ja missioonitundel põhinevad mittekomplesked teatrid väärtustavad protsessi, kuid on tulemusele orienteeritud. See tähendab, et maksimaalse kunstilise tulemuse saavutamiseks pingutatakse kollektiivselt ühise eesmärgi nimel töötunde lugemata või tööülesandeid jagades. Komplesked teatrid on (möödetavate) tulemuste saavutamiseks kehtestanud protokollid, mis tähendab aga, et pingutatakse individuaalselt oma ametijuhendi, tööülesannete ja tööaja piires. See omakorda muudab teatri toimemehhanismid jäigemaks ning seeläbi ka vähem loovaks, mis on komplessete teatrite paratamatus. Siinkohal võib küsida, et milleks loobuda kultuuriorganisatsioonis loovusest struktuuri nimel, ent selle vältimine viiks seotud isikute ülekoormuse ja läbipõlemiseni või organisatsioonilise arengu peatumise, ka taandarenguni, sest suutmata hoida saavutatud instrumentaalseid väärtusi, kaob avaliku võimu huvi organisatsiooni vastu ning sellega koos ka rahastus. Teatud komplesksuse saavutanud teatrid kaitsevad organisatsioonistruktuuriga nii ennast kui oma inimesi: ühest küljest on see oluline, et hoida tasakaalus mõlema poole õiguseid ja kohustusi ning seeläbi ka tervist, kuid teisalt ka, et distantseerida end organisatsioonina isiklikkusest. See tähendab instrumentaalse mõtte domineerimist personaalse üle juhaks, kui mõni seotud isik on sunnitud teatritööst eemale jääma, et töö sellel seisma ei jääks, vaid tühja koha saaks täita kiiresti olemasolevatele juhenditele ja muudele dokumentidele toetudes.

Tartu Uue Teatri organisatsioonilise arengu tulemusel võib tänaseks rääkida pigem komplesksest teatrist, ent see ei tähenda, et teater oleks saavutanud oma maksimaalselt võimaliku komplesksuse astme. Ühelt poolt säilib antud skaalal alati võimalus olla enam- (või vähem-) komplesksne, teisalt aga on teatril pooleli püsitrupi moodustamine, mis on samuti osa teatrivälja valitsevate agentide kaitstavast ortodoksiast (Karulin 2013: 27). Kuigi alates 2020. aastast on teater kommuniqueerinud virtuaaltrupi olemasolu, ei ole juriidilises mõttes tegemist püsitrupiga, vaid n-ö pühendunud vabatahtlikega, kes on hea tahte kokkuleppe alusel oma prioriteediks seadnud Tartu Uue Teatri (Põllu 2022). Sellise võtte motiiv on kahetine: ühest küljest on oma trupi moodustamisel administratiiv-kunstilised põhjused, mida on täpsemalt käsitletud 4. peatükis; teisalt aga on tegemist selle saavutamiseks vajamineva avaliku rahastuse forsseerimisega ehk katsega oma positsiooni teatriväljal parandada. Selleks on teater valinud trupi vajalikkuse kirjeldamise asemel avalikule võimule selle demonstreerimise. Kuigi sisuliselt võib ka praegu virtuaaltrupi

pidada püsitrupiks, siis juriidiliselt ei ole teater organisatsioonina nende näitlejate ja lavastajate eest vastutav.

Kui ka Tartu Uus Teater peaks saavutama rahastuse, mis tagab püsitrupi moodustamise teatri juurde, ei ole siiski tegemist kompleksse teatriga. Esiteks seetõttu, nagu ka juba öeldud, et alati saab olla enam ja vähem kompleksne; teiseks aga seetõttu, et erateatrid jäävad mingil määral alati vähem kompleksseks, võrreldes riigi- ja linnateatritega (kuigi võib esineda erandeid). Seda seetõttu, et nii riigi-, linna- kui erateatrid sõltuvad oma tegevuses avalikust rahastusest, mida tuleb mingi intervalli (tavaliselt 1–3 aasta) tagant taotleda. Kuid kui arvestada asutaja vastutust, siis on riigi prioriteet alati riigiteatrid ning kohaliku omavalitsuse prioriteet alati linnateatrid, mistõttu erateatrid saavad äärmuslikes olukordades toetuda vaid oma asutajale ehk iseendale. Lihtsustatult tähendab see, et kui peaks tekkima olukord, kus on vaja avalikku rahastust kärpida, siis seda alustatakse erateatritest. Suurem rahastus, nagu eelpool kirjeldatud, tagab suurema arvu uuslavastusi, etendusi ja teatrikülastusi, suurema ruumi, rohkem tehnikat, mis kokku määravad teatri kompleksuse.

## 4. Teater kui loominguline kollektiiv

### 4.1. Teatri loomise loomingulised printsiibid

Nagu igasuguse organisatsiooni kujunemise puhul, on Tartu Uue Teatri loomise taga sellega seotud inimeste ühised eesmärgid ja jagatud väärtused, mida on käsitletud lähemalt 3. peatükis. Seetõttu on loominguliste printsiipide väljakujunemine teatris seotud konkreetsete inimeste väärtushinnangutega, aga ka teatri kompleksusega, antud juhul selle mittekomplessusega. Tartu Uue Teatri juhtfiguur on teatri asutaja ning loovjuht Ivar Põllu, kelle loomingulisi põhimõtteid jagas, ning algusaastal ilmselt ka kujundas, elukaaslane ja kunstnik Kristiina Münd (nüüd Põllu). Seetõttu ei saa Tartu Uue Teatri alguses rääkida sellest kui loomingulisest kollektiivist, pigem kui üksikisiku ideoloogiast, kelle loomingulised printsiibid vormisid teatri nägu. Etteruttavalt võib öelda, et kuigi täna on virtuaaltrupi näol Tartu Uue Teatriga seostatav ka kollektiiv, siis kuvand Ivar Põllu teatrist on säilinud.

Põllu ja Münd on mõlemad riigiteatri kogemusega<sup>3</sup> ning seeläbi kursis sellele omase jäiga toimemehhanismiga, mis iseloomustab kompleksseid teatreid. Tartu Uue Teatri loomine on seetõttu kui omamoodi mässukatse institutsionaalse teatritegemise vastu, mis on omane kolmanda laine erateatritele üldiselt (Toome; Saro 2021: 160). Põllu mässumeelsus seisneb põhimõttes, et Eesti teatriväljal tehakse liiga "kvaliteetset" teatrit (2005). Ta peab selle all eelkõige silmas instrumentaalsetest väärtustest kantud turvakvaliteeti, mis ei jäta ruumi praagile, mille "ambitsiooni ja tulemuse vahe võib olla kõnekam kui premeeritud ja festivalidel lõikav jalad-maas-toode". Põllu näeb selles kitsaskohta, sest leiab, et kõneka praagi tootmine võiks teatrikunsti päästa kvaliteetse teatri lõksust, andes teatrikunstile samasuguse lisaväärtuse nagu inimlik viga annab arvutigraafikas või loodussõbralike materjalide kasutamine esteetilise valikuna pärast kriitpaberi kasutusele võtmist trükikunstis. Sellega viitab ta asjaolule, et teater on muutunud liiga korralikuks, struktureerituks ja mõistlikuks, et sellest on kadunud loomingule omane konflikt. Nii ei ürita

---

<sup>3</sup> Ivar Põllu oli 1999–2004 Endla dramaturg (Ivar Põllu CV); Kristiina Münd (nüüd Põllu) oli 1997–1999 Endla kunstnik, 1999–2004 Endla peakunstnik, 2006–2008 Vanemuise peakunstnik (Kristiina Põllu CV)

ta algatada teatriuundust, vaid leida üles teatri olemus, öeldes: "Aga võib-olla polegi teda vaja uuendada, vaid ta uuesti välja mõelda?"

Kuigi antud artiklis puudub (vähemalt kõrvaltvaatajale) oma teatri loomise taotlus, on sarnased põhimõtted sõnastatud Tartu Uue Teatri manifestis. See lubab muuhulgas, et "paljud head plaanid, mis ei mahu päris, omaksvõetud teatri alla, saavad Tartu Uue Teatri pärisosaks, [kes] tahab iga uue lavastusega enda jaoks selgitada ja kui vaja, siis ümber mõtestada nimes sisalduva „teatri“ – ainult nii saab „uus“ selles nimes olla aus." (Manifest) Nii loob Põllu võimalused nende ideede teostamiseks, mida mujal pole mingil põhjusel võimalik realiseerida, üldjuhul seetõttu, et idee ei ole piisava kasumipotentsiaaliga (mis saab olla võimalik vaid mittekompleksses teatris, nagu on lähemalt käsitletud 3. peatükis). Kui arvata välja Ivar Põllu enda lavastused, mis olid kantud soovist teatrit ümber mõtestada, moodustasid valdava enamuse teatri algusaastate repertuaarist lavastused, mis olid mõnest muust teatrist varem tagasi lükatud. Ka Tartu Uue Teatri esimene lavastus "Sadama võim" oli Põllu sõnul Ugalas väheambitsioonikana kõrvale jäetud (Põllu, I. 2018: 1070), ent sai võimaluse Genialistide Klubis esietenduda, hoolimata lavastaja Ott Aardami vähesest lavastajakogemusest.

Kui Põllu on teatri asutamise eelsetes käsitlustes enam puudutanud teatri olemust, siis selle praktilisem pool avaldub (eriti kunstnikutööd puudutavas) protsessis. Tartu Uue Teatri loomise hetkeks enam kui 10 aastat riigiteatris töötanud Münd on kirjeldanud meetodite erinevust komplekses ja mittekompleksses teatris vabaduse tundega, mis päästab "riigiteatrites kohustuslikust kostüümikavandite, tööjooniste ja maketi valmistamise voorust" ja võimaldab "keskenduda loomisele vahetult ja vajaduspõhiselt" (Põllu, K. 2018: 1071). Tegemist on loomevabaduse taotlusega, kus eesmärk ei ole kontseptuaalne "mis", vaid "kuidas". Lavakujunduse mõttes on tegemist pööratud protsessiga: komplekses teatris loob kunstnik joonised, mille järgi teostatakse kujundus, mittekompleksetes teatris loob kunstnik kujunduse, mille järgi tehakse (vajadusel) joonised. Sarnasele protsessi väärtustavale loomisevormile on ülesehitatud ka Ivar Põllu käsitlus autoriteatrist, mida on lähemalt käsitletud järgmises alapeatükis.

## 4.2. Autoriteater

2010. aasta sügisel toimus Draamafestival esimest korda uues formaadis kuraatorifestivalina, mille *off*-programm oli Ivar Põllu kureeritud Autoriteatri teemaprogramm. Festivali eelkogumikus avaldatud Põllu essee autoriteatri mõiste tähendusest tegi temast selle mõiste maaletooja ja Tartu Uuest Teatrist selle eestvedaja. Aastatel 2009–2012 esietendus teatris nii Ivar Põllu, Urmas Vadi kui Mart Aasa autoriteatri triloogiad, mis kõik olid meetodi mõttes erinevad. Seetõttu, kuigi jätkuvalt ei saanud Tartu Uuest Teatrist rääkida kui kollektiivist, hakkas laienema teatriga seotud isikute ning nende kasutatavate esteetikate ring. Et selle lähtekohaks oli autoriteatri meetod, siis järgnevalt peatun mõiste tekkimisel ja väärtusel teatrivälja jaoks.

Draama eelkogumiku essee "Autoriteater Eestis 2010" toob Ivar Põllu välja küll autoriteatri mitmeid tahke ja võimalusi, ent ise peab ta selle mõiste all eelkõige silmas protsessi, kus tekst ei ole proovide alguses näidendina fikseeritud, vaid formuleerib grupitööna lavastusprotsessi käigus (Põllu 2010: 51). Sarnast lähenemist olid Põllu ja Münd kasutanud ka lavakujunduse loomisel, kus tehnilised lahendused on põimitud prooviprotsessis loodud kujunduse sisse: nt laualambid prožektorite asemel, raadiod kõlarite asemel jms; Põllu autoriteatri käsitluses laienes see aga prooviprotsessile tervikuna. Kuigi Põllul endal oli väga selge arusaam autoriteatri olemusest, möönas ta, et kaasaja teatris tähendab see pigem kirjutava lavastaja (nt Andres Noormets), lavastava kirjutaja (nt Urmas Vadi), esitava autori (nt tantsuteatris Mart Kangro) või rühmatööna valminud teatrit (nt Von Krahli tegevus) (Põllu 2010: 51). Kuigi ka Põllu enda autoriteatri põhimõtted võiksid sobida rühmatööga, on siiski tegemist lavastajakeskse meetodiga — st initsiatiiv ja impulss ning lõpuks ka tekst ja lavastus tuleb (autoritaarselt) lavastajalt, ent see pole fikseeritud enne trupiga kohtumist, jättes nii võimaluse eelpool käsitletud praagile (Põllu 2005).

Kuigi autoriteatri buum Eesti teatrimaastikul on seostatav Ivar Põlluga, on ta ise öelnud, et see on juhus: olles sunnitud väiketeatreid käsitleva artikli jaoks mõtestama Tartu Uut Teatrit, vastas Põllu olemasoleva repertuaari põhjal, et tegemist on autoriteatriga (Kaugema 2010). Selleks ajaks olid Tartu Uues Teatris esietendunud Ivar Põllu "EndSpiel", Taavet Janseni ja Taavi Eelmaa "Viimased korraldused neile, keda ma olen kunagi armastanud", Mart Aasa "IDentiteet" ja Toomas Saarepera "Kapten Cooki keetmine", esietendumas olid Ivar Põllu "Ird, K." ning "Sisaliku tee" ja Urmas Vadi "Peeter Volkonski viimane suudlus". Samamoodi jõudis autoriteatri programm ka Draamafestivali kavasse — Põllu on öelnud, et teatril oli



küll kokkulepe *off*-programmi koostamiseks, kuid mitte ülesanne teha seda autoriteatri põhjal: "Kui panime projektijuhi Maarja Männiga kõrvuti kõik veidi huvitavamad ja võimaluste poolest jõukohased lavastused, siis oli autoriteatri liin ka selles valikus selgelt näha [...] ning nii oli kergem teha lõplikku valikut." (Kaugema 2010) Et festivali eelkogumiku jaoks oli vaja sõnastada kuraatori valiku põhimõtted, ilmus 2010. aastal n-ö Ivar Põllu autoriteatri manifest (2010: 50–52), mis vallandas autoriteatri laine Eesti teatriväljal. Festivali kokkuvõtvas artiklis on Alvar Loog autoriteatri tulekut kirjeldanud Draamal kui "marksistlikku paleepööret meie teatripildis või vähemalt jõulist katset selles suunas. Tankid on igatahes peatänavalt paraadkolonnis läbi sõitnud" (Loog jt 2010).

Autoriteatri esildumine Eesti teatriväljal ei mõjutanud ainult mittekompleksseid teatreid, vaid kõiki agente üle välja. Nt tõusis üheks tugevaimaks autoriteatri viljelejaks lavastaja Uku Uusberg, kelle autoriteatrit on Meelis Oidsalu nimetanud "kahtlemata ü[he]ks huvitavama[ks] nähtus[eks] praeguses eesti teatris" (Oidsalu 2012). Töötades seejuures pigem komplekssetes teatrites (sel ajal eelkõige Draamateatris ja Vanemuises), hakati tema lavastuste taustal rääkima ka riigiteatrite huvitavuse kasvust. Kultuuriminister Rein Lang on 2012. aastal antud intervjuus tõdenud, et Ivar Põllu ja Uku Uusbergi näol hakkab "Tartus [...] tulema uus Toominga ja Hermaküla tandem" (Mikomägi 2012), viidates sellega 1960ndatel aastatel asetleidnud teatriuuduse sarnase sündmuse võimalikkusele. Seejuures on oluline, et Lang näeb võimalust, et võimalik teatriuudendus saab leida aset repertuaariteatrite ja projektipõhiste teatrite sümbioosis ehk teatriväljal võitlevate agentide koostöös. Ta ütleb:

"Nad teevad oma käekirjaga asju, tulevad ühel ajal ja samas on väga erinevad. Põllu on igal juhul väga kõva tegija, suur boheemlane sealjuures ja institutsioonide vihkaja. Ja Uusberg jälle on täiesti kontrollimatu kunstnik, temale meeldib institutsioonis töötada. Teda kõik direktorid kardavad, sest ta jõuab kokku keeta tohutu hulga segadust. Aga tulemus on see-eest väga äge. Nad muudavad teatrit." (Mikomägi 2012)

Kuigi autoriteatrist ei saa teatriloo kontekstis rääkida kui teatriuudusest, on Langi väljaütlemise näol siiski tegemist sündmusega Eesti teatriväljal: asjaolu, et avalik võim aktsepteeris kultuuriministri isikus (vähemalt siis ja selles isikus) Eesti teatriväljal valitsevat vormilist mitmekesisust ning sellest sündivate sisemiste väärtuste tähtsust instrumentaalsete ees, on märkimisväärne. Seda toetab ka asjaolu, et alates samast aastast on MTÜ Uus Teater olnud riigieelarvest rahastatavate etendusasutuste nimekirjas, kelle toetus on aasta-aastalt kasvanud. Kuigi riigi rahastuse saavutamine ja hoidmine on üks paratamatut institutsionaliseerumise kiirendeid, on tegu siiski avaliku võimu poolse erisuguste teatrivormide tunnustamisega.

Rääkides autoriteatrist Tartu Uue Teatri kontekstis, tähendab see eelkõige Ivar Põllu, Urmas Vadi ja Mart Aasa lavastusi. Seda eelkõige ajalise kokkulangemise tõttu mõiste kasutusele võtuga: hooajal 2009/2010 esietendusid Mart Aasa "IDentiteet", Ivar Põllu "Ird, K." ja Urmas Vadi "Peeter Volkonski viimane suudlus", mis kõik osalesid vähemalt ühel festivalil. Kui "IDentiteedi" vastuvõtt jäi tagasihoidlikumaks, siis "Ird, K." ja "Peeter Volkonski viimane suudlus" olid lavastused, mida tõsteti esile nii lavastuse kui tekstina. Et sellega oli Tartu Uuest Teatrist saanud autoriteatri eestvedaja, oli põhjust autorilavastustega jätkata. Seda nii seetõttu, et "Ird, K." oli algusest peale planeeritud osana triloogiast, kui ka seetõttu, et Mart Aas tundis samuti huvi järgmise lavastuse välja toomise vastu. Mittekomplekssele teatrile, mida oli tehtud sisemisest sunnist, tekkis lavastuste edust tingitud nõudlus ning kriitikute huvist tingitud ootus, mida tuli hakata rahuldama. Lavastusi hakati repertuaari valima mitte ainult selle alusel, kas neid oleks (või õigemini ei oleks) saanud mujal teostada, vaid ka muid kriteeriume arvesse võttes, mis on esimene viide repertuaari koostamise põhimõtete välja kujunemisele.

Nii Põllu, Vadi kui Aasa autoriteatrid on meetodite poolest väga erinevad. Vadi teater on lavastava kirjutaja oma (Põllu 2010: 51), kus protsesse juhib algusest lõpuni autor. St et prooviprotsessis valitseb tavapärane lavastaja–näitlejate suhe, mis ei erine oluliselt sellest teatrist, millele autoriteater vastanduda püüab: ainus erinevus on, et lavastaja on näidendi kirjutanud ise, ilmselt siis ka juba teostust aimates. Ka Aasa teatris on tekst sündinud proovide-eelselt, kuid lavastus ise sünnib pigem rühmatööna. Aas on pigem suurema mõtleja ja tagasihoidlikuma lavastajana oma truppi kaasanud alati ka mõne jõulisema lavastajanatuuri. Nt triloogia esimese lavastuse puhul ("IDentiteet") oli Aas ainuisikulise lavastajana üldse taandunud, kasutades lavastaja pseudonüümi H.H.Sankovsky, kelle taha koondusid nii Mart Aas, kui lavastuses näitlejana kaasa tegev Sulev Teppart. Järgmised kaks lavastust ("Edu" ja "Projekt Elu") esietendusid küll Aasa enda lavastajakäe all, kuid võib eeldada et näitlejana kaasategeva lavastaja Leino Rei juhendamisel. Samuti kaasas Aas kunstnikna "IDentiteedi" ja "Projekt Elu" lavastustesse teatri loovjuhi Ivar Põllu, sidudes oma lavastused nii tugevamalt teatri identiteediga.

Põllu enda meetod asub Vadi ja Aasa autoriteatri vahel. Oma autoriteatriga püüab ta võidelda Eesti teatris leviva näidendi-fetiši vastu, millest "ei tule eesti teatrisse ühtegi päris uuendust" (Põllu 2010: 51), sest valmis teksti ja publiku vahel on nii palju isiksusi, et "asja algpõhjus jääb iga uue toitumishela lisandumisega aina nõrgemaks" (Samas). Seetõttu näeb Põllu teksti pigem kui osa protsessist ning näitlejaid kui kaasautoreid, nimetades nii autoriteatrit kiiremaks teeks lahenduseni (Samas).

Põllu meetodi oluline kreedo puudutab näitlejaid, mis on kujundanud mitmeid loomingulisi aspekte teatri arengus ka hiljem. See kõlab nii:

Näitlejad, kaasautorid, usaldavad teksti tavapärasest rohkem ja ei kipu asja enda jaoks liiga mugavaks tegema. Kas siin on paradoks? Mulle tundub, et paradoks on, kuid vastuolu mitte.

Inimesed, kes end sellisesse veidi ebamugavasse situatsiooni asetavad, peavad üksteist väga usaldama. Usaldus on aga hea teatri sünniks väga tähtis. Usaldus on garantii, et seltskond julgeb minna välja mugavatest piiridest. See tähendab, et lavaletoodu võib olla tähelepanuväärne ja värske, võib sündida teater, mis on enam kui harjumuspärase tegevuste kordamine.

(Põllu 2010: 52)

Sellest lähtudes on näitlejal Põllu teatris märkimisväärsem roll võrreldes n-ö tavateatriga. Ta ei püüa siin realiseerida autor-lavastaja valmiskontseptsiooni (nagu Vadi teatris) ega vormistada autori poolikut kontseptsiooni tervikuks (nagu Aasa teatris), vaid võib tunda end kaasautorina. Usaldus on näitlejate jaoks Põllu prooviprotsessi oluline komponent (ka 2015. aastal Rauli läbiviidud kokkuvõttes selgus, et Tartu Uus Teater on n-ö turvaliste konfliktide keskkond (Kokkuvõtted intervjuudest 2015), mille tagajärjel tuntakse end olulise sündmuse olulise osana. Sisuliselt on tegemist protsessiga, mida organisatsioonikultuuris nimetatakse võimustamiseks. Selle varjukülge on aga, et tegemist on meetodiga, mis ei kandu üle otsustusprotsessidesse. Näitlejatel on lavastuse juures oluline ja võtmetähtsusega roll terviku loomisel, ent neil puudub otsustusõigus lõpliku kontseptsiooni üle — see säilib autor-lavastajal. See tähendab, et lubatud kaasautorluse asemel on nad rohkem panustanud näitlejad (mis hiljem kandub üle teatritegevusele tervikuna).

Et teatris on kõik valdkonnad omavahel seotud, on paratamatu institutsionaliseerumise protsessi teatris kaasatud ka repertuaar. Seoses uude majja kolimise, ohuga, et omanik võib lepingu igal hetkel lõpetada, ning naisnäitlejate lapsepuhkusele siirdumisega, oli teatril vaja repertuaari "iga hinna eest". Et autoriteater oli saanud Tartu Uue Teatri märgiks vormistati kolme kuu jooksul nii Aasa, Põllu kui Vadi triloogiad. Kuigi Põllu "Vanemuse biitlid" oli planeeritud triloogia kolmanda osana juba varem, siis Põllu on öelnud, et ilma vajaduseta midagi avalikkusele uues majas näidata, ei oleks Aasa ega Vadi triloogiate kolmandad osad Tartu Uues Teatris esietendunud (Põllu 2022), mis illustreerib instrumentaalsete väärtuste domineerimist sisuliste üle.

Ilma Ivar Põllu autoriteatri manifestita poleks Tartu Uuest Teatrist võib-olla selle kandjat saanud, ent tänu teatri repertuaari vormistamisele autoriteatriks, hakkas teatri ümber kujunema loovisikutest koosnev võrgustik. Iga uue projektiga oli võimalus, et kaasatakse

keegi, kes on juba mõnes varasemas projektis osalenud, aga ka et kaasatakse keegi uus, kes osaleb ka mõnes uues projektis.

### **4.3. Loominguline tuumik ja kriis**

2011. aasta lõpus, mil Laia tänava teatrimajas esietendus Robert Annuse lavastus "Raudmees ehk Odysseuse eksirännakud" ning viidi ellu 33-päevane teatrimaja presenteerimise programm "Kultuuriproovints Tartu 2011: YES33" (lähemalt käsitletud 5. peatükis), leidis teatris aset hetkelise eufooria seisund, mis oli kantud mitme ambitsiooni täitumisest. Esiteks oli "Raudmehe" puhul tegu seni suurima Tartu Uue Teatri produktsiooniga, mille üle 200-kohaline saal (Genialistide Klubi saali mahtus alla 100 inimese) oli enamjaolt välja müüdud (täituvus 87%) (Teatristatistika); teiseks inspireeris oma maja kasutamise võimalus näitama kõike, mida teater sel hetkel teha oskas, mis tähendas 33 avaliku sündmuse produtseerimist 33 päeva jooksul. Seda tehti teadmises, et pärast YES33 lõppu peab teater majast välja kolima. See ei tähenda, nagu see oleks eesmärk omaette olnud, , vaid et ajastatud vorm sai YES33 lõpuga otsa. Kui aga selgus, et teater saab majas edasi tegutseda, oli vaja tegeleda maja pidamise halduspoolega, mille seos teatri kui kunstiiliga on nõrk. Maja programmiga täitmise surve, rahaliste vahendite piiratus, loomingulised pinged ning kasvavad halduskohustused viisid Tartu Uue Teatri tervikuna loomingulise kriisini.

Kriisi põhjus seisnes selles, et teatri haldusküsimused olid matnud enda alla kunstilised taotlused — st et teatri eesmärgiks oli saanud vormiliselt päris teatriks saamine ning see oli jätnud varju sisulised taotlused. Seda seetõttu, et sellised eesmärgid nagu väljaväline tuntus (prestiiž, auhinnad, tunnustus), finantsstabiilsus (püsirahastus) ning ideaalsed tingimused (oma maja, oma trupp), mida teatrid üritavad saavutada teatud sõltumatuse saavutamiseks, tekitavad sõltuvussuhteid organisatsiooni teistes valdkondades (nt repertuaari planeerimine, eelarve tasakaalustamine, töötingimuste tagamine jms). Oma maja sisuga täitmine nõuab hoolikamat planeerimist ja enam instrumentaalsetele väärtustele keskendumist, sest lisaks produktsioonikulude katmisele, on vaja tasakaalustada ka halduskulude rida eelarves – st et kui kunstiliselt, ajalisel ja ruumiliselt ideaalne programm ei ole rahaliselt kasumlik, tuleb see ümber teha. Selline toimimine pole aga läbipaistev loomingulise meeskonna jaoks. Kui teatri algusaastatel oli lavastajate lävendiks, et nende ideid ei saanud mingil põhjusel mujal

realiseerida, siis — et need põhjused olid tihti rahalised — said samad põhjused argumendiks ka Tartu Uue Teatri jaoks, kel olid suurenenud halduskohustused. See võis tähendada nii ideedest keeldumist kui piirangute seadmist teostusele (nt võis teater dikteerita mitu istekohta peab saali mahtuma). Samuti süvenesid loomingulise ja administratiivse meeskonna vahelised pinged, sest instrumentaalsete väärtuste realiseerimise taotluses tundis kumbki pool, et teine ei pinguta piisavalt — väheses publikuhuvis saab süüdistada nii madalat kunstilist taset (süüdi loojad) kui halba turundust (süüdi produtseerijad).

Kriisi lahendamiseks kutsus Ivar Põllu kokku loomenõukogu, kuhu olid kutsutud kõik teatris kaasa teinud inimesed sõltumata seotusest (nii administratiivsed, loomingulised ja tehnilised inimesed kui ka sõbrad ja mõttekaaslased), kes tahtsid kaasa rääkida või kuulata. Koosolekul osales 17 inimest, Ivar Põllu sissejuhatus on protokollitud järgmiselt:

Kuidas teha nii, et oleks loominguline ja tore? Et veterane on järjest rohkem, siis justkui meil ongi oma trupp, kellega peaks pidevalt arvestama. Esimesel hooajal polnud keegi päris oma. Seltskond on nii suur, et kuidas teha nii, et oleks meil huvitav, et kõik saaks oma ambitsioone rahuldada ja samas ei muutuks teatritegemine enesega rahulolevaks kõhusügamiseks? Muutusiime "oma tuntud headuses" teatriks, mistõttu tundus, et võiks süsteemi raputada, mida sel hooajal tegime. Aga tundub, et veteranid on nukraks jäänud. (Loominguline koosolek 05.02.2015).

Võrreldes esimese kohtumise hakkas regulaarselt kitsam ring kokku saama, et arendada välja sellist teatritegemise vormi, mida kannaksid tegijate ühised väärtused. Nendest koosolekutest sündis kaks olulist tulemust teatri jaoks: idee kutsuda Raul Oreškin teatrit juhtima (mida on käsitletud lähemalt 3. peatükis) ning idee rännaklavastusest "Odysseia", mis oli selleaegse teatri kui loomingulise kollektiivi ideaalide kehastus.

"Odysseia"<sup>4</sup> sündis eeldusel, et selles said osaleda kõik, kes seda soovisid. See tähendas, et kui tavaliselt valitakse nt näitlejad ja kunstnikud vastavalt materjalile, siis nüüd oli vastupidi — materjal valiti ja tekst fikseeriti koos osalejatega. Kuigi nii lavastuse sisu kui vorm töötati välja kollektiivselt koosolekute käigus, kus ei osalenud mitte ainult loovtrupp, vaid ka korraldus- ja tehniline meeskond, siis oli sellel siiski üks autor-lavastaja — Ivar Põllu. Tegemist oli kollektiivse pingutusega, mis meeldis nii publikule, kriitikutele kui Tartu linnale<sup>5</sup>. Prooviprotsess oli väga lühike: "Odysseia" esietendus 14. augustil 2015, esimene loomenõukogu toimus 5. veebruaril 2015 — selle aja sisse mahtus idee, rahastuse küsimine, partnerite leidmine, näidend, proovid, tehnilised lahendused, kostüümid jms. See omakorda andis lootust organisatsioonilise utoopia võimalikkusesse, mis võimaldaks kompleksel

---

<sup>4</sup> "Odysseia" näol oli tegemist Tartu linnaruumis toimuva rännaklavastusega, kus publikut sõidutati linnaliini bussides.

<sup>5</sup> "Odysseia" pälvis nii Tartu aasta kultuurisündmuse kui aasta kultuuriteo preemiad

teatril toimida mittekompleskselt: paindlikult, vajaduspõhiselt; kohati hullumeelselt ja mõistusevastaselt. Et tegemist oli kollektiivse pingutusega, mille tulemusena õnnestus teatril leida taas üles oma sisemised väärtused, tekitas see teatriga seotud inimestes suurenenud ühtekuuluvustunnet. Seetõttu hakkas teatriga tihedamalt seotud näitlejatest, lavastajatest ja kunstnikest (üldjuhul sellistest, kes olid enam kui ühes lavastuses kaasa teinud ja olid omavahel erinevate lavastuste kaudu juba kohtunud), moodustuma loominguline tuumik, keda hakati väljastpoolt ja kes hakkas end ise seestpoolt pidama teatri esimeseks (mitteametlikuks) püsitrupiks. Tegemist on kollektiiviga, kes kujunes protsessi käigus ise ning kes moodustasid erinevaid väiksemaid lavastusmeeskondi ning tundsid enda kokkukuuluvust Tartu Uue Teatriga.

Ent nii nagu esimene trupp tekkis, nii ta ka lagunes ise. Selle lagunemise põhjuseks võib pidada konflikti teatri loomingulise juhi ja loomingulise kollektiivi vahel. Tegemist ei olnud isikute konflikti, vaid arusaamade konfliktiga, mida võib vaadelda Ivar Põllu autoriteatri meetodi taustal. Nagu eelpool kirjeldatud, siis Põllu autoriteater väärtustab protsessi, olles seejuures lavastajakeskne, mis loob trupile eksliku illusiooni n-ö täiendavast otsustusõigusest võrreldes tavapärase prooviprotsessiga. Koos Ivar Põllu isikuga kandus see tunne lavastuselt üle ka teatritele. See tähendab, et teatri juures tegutsevatel ja ideoloogiliselt seotud loomingulisel kollektiivil oli ootus, et teatrisse panustamine tagab otsustus- ja omanikuõiguse. Täpselt samamoodi kui Põllu autorilavastustel oli (autoritaarne) autorlavastaja, oli teatril (autoritaarne) juht/kunstiline juht, kelle kontseptsioonist lähtudes teatritegevust korraldati. See kontseptsioon ei sisaldanud aga kõikide loovisikute kaasamist kõikidesse projektidesse, mistõttu leitud trupitunnetus hakkas järk-järgult kaduma.

#### **4.4. Trupi moodustamise vajalikkus**

Kuigi mittekomplesksed teatrid kasutavad projektipõhiseid lavastajaid, kunstnikke ja näitlejaid enamasti olude sunnil, loob see võimalusi huvitavateks kooslusteks, kes muidu võibolla laval ei kohtuks. Trupi loomine näib sellist teatrit kunstilises mõttes seega pigem piiravat kui soosivat. Sellele vaatamata võib teatud arenguhetkel olla tegemist praktilise vajadusega, millel on tugev seos nii loomisprotsesside kui vahendamisega seotud küsimustega, millel on mõju ka väljunditele.

Siinkohal võiks teha rutaka järelduse, et trupi loomine erateatri juurde on pärssiv, sest võib tuua endaga kaasa ühetaolised lavastused. Järgnevalt on käsitletud aga võimalusi, kuidas püsitrupi kaasamine mõjutab väljundite nii sisulisi kui instrumentaalseid väärtusi. Uuslavastuste planeerimise faasis ehk loomisprotsessis räägib projektipõhiste loovisikute kasutamise poolt asjaolu, et trupi valikule ei ole seatud mingeid piiranguid. Materjalist lähtudes võib mõelda kogu Eesti teatriväljale, piiranguid seab vaid see, kas üks või teine loovisik võtab töö vastu või mitte. Nii võib juhtuda, et komplekteeritakse ideaalne trupp, aga ka et soovitud näitleja või kunstnik ei saa/taha osaleda. Loovisikute projektipõhise kasutamise kahjuks räägib aga asjaolu, et see mõjutab tugevalt prooviprotsesside ning etenduste planeerimist. Nt tuleb teiste teatrite koosseisuliste näitlejate proovigraafikud kõigepealt kooskõlastada teatrite trupijuhtidega ja ka vabakutselistel võib olla samal ajal käsil teisi projekte — see aga, kuidas ja millal keegi saab proovi teha, mõjutab kunstilist tulemust.

Teiste teatrite koosseisuliste näitlejate projektipõhine kaasamine on seotud eelkõige logistiliste küsimustega. Nt kui teater otsustab instrumentaalsete väärtuste tagamiseks kaasata turunduslikel eesmärkidel uuslavastusse populaarseid näitlejaid, siis on need näitlejad ilmselt hõivatud ka koduteatris ja/või muude projektidega. Seetõttu võib juhtuda, et valdav osa prooviprotsessist möödub individuaalproovidega, sest näitlejatel pole võimalik leida ühist prooviaega (mida rohkem näitlejaid on kaasatud, seda suurem see oht on), ning trupp tervikuna kohtub alles peaproovides. See avaldab mõju aga lavastuse kunstilisele tulemusele: ansambli mängule, lavakeemiale, kohalolule jms. Vabakutseliste näitlejate problemaatika seisneb aga pigem süvenemises. Püsiva sissetuleku puudumisel on nad sunnitud äraelamiseks tagama endale sissetulekud ise. See avaldab teatrile mõju kahte moodi: esiteks ei saa vabakutseline näitleja lubada endale pikki prooviprotsesse, sest lavastuste tasud on üldjuhul seotud Kultuurkapitali toetustega, mis ei ole võrreldavad kõrgharidusega loometöötaja miinimumpalga alammääraga. Selleks, et valitsuse poolt kehtestatud alammäärani kuus jõuda, on vabakutselised näitlejad sunnitud osalema pigem lühema aja jooksul rohkemates projektides. See mõjutab oluliselt aga süvenemist, eriti teatrites, kus rõhutakse kollektiivsele loomisele ja uurimuslikkusele. Teiseks võivad vabakutselised näitlejad sel samal rahaga seotud põhjusel võtta vastu töid, mida nad muidu ei võtaks, ja see võib olenevalt näitleja professionaalsusest kajastuda või mitte kunstilises tulemuses.

Eelpool mainitud logistilised aspektid mõjutavad ka loomingu vahendamist, avaldades sarnaselt prooviprotsessile mõju repertuaari ja etenduste planeerimisele. Näitlejate

projektipõhisel kaasamisel toimub etenduste planeerimine nende vabu aegu arvestades. Kui vabakutseliste puhul võib piisavalt pika etteteatamisega luua ideaalse etendusplaani, siis teiste teatrite koosseisulised näitlejad on seotud oma koduteatri tööplaaniga. See tähendab, et projektipõhine teater saab oma plaanid fikseerida alles siis, kui näitleja graafik koduteatris on kinnitatud. Et üldjuhul on neil juhtudel tegemist komplekssete teatritega, mille toimimismehhanism on pigem jäik, siis pole neid protsesse üldjuhul võimalik oma vajadustele vastavalt kiirendada või endale sobivas suunas mõjutada.

Lisaks näitlejatele sobivate ühiste aegade leidmisele tuleb etenduste planeerimisel arvestada ka paljusid muid aspekte: nt lavastuse tehnilist keerukust, ülesehitusaegu, publikunõudlust vms. Tartu Uue Teatri üks keerulisemaid väljakutseid on lavastus "Praktiline Eesti Ajalugu". Tegemist on populaarse lavastusega, millel on suur nõudlus, kuid mis võrreldes keskmise Tartu Uue Teatri lavastusega on hoolimata 100%-täituvusest madalamate tulude ja kõrgemate etenduskuludega. Etenduskulusid tõstavad järgmised aspektid: ehitusaeg (2–3 päeva / tavapärane keskmine vähem kui 1 päev), koosseis (8 näitlejat ja 7 statisti / tavapärane keskmine 4 näitlejat), autoritasud (muusikalavastusel 5% piletitulust EAÜ-le / tavapärane sõnalavastusel 2% EAÜ-le), kuluv-rekvisiidid (60€/etendus või 3-ne tsükkel, kui on järjestikused etendused / tavapärane keskmine 5-10€/etendus); tulusid langetab väiksem istekohtade arv võrreldes saali tavaasetusega (135 kohta / tavapärane 155 kohta). Ainus viis, kuidas kõrgete etenduskuludega lavastusel neid optimeerida, on etenduste planeerimine tsüklikena, et ühe ülesehituse ja mahavõtmise saaks anda võimalikult palju etendusi (seda võimaldab ka nõudlus): see hoiab kokku nii ehitus- kui ka prooviaega (mis teatritegemise mõttes on kaotatud tulu, sest neil päevadel etendusi anda ei saa) kui ka kulurekvisiitide (toit) pealt, sest need ei jõua järjestikuste etenduste jooksul rikneda. Majandusliku mõttekuse tagamiseks peaks 2–3 nädala jooksul toimuma 10–15 etendust. Jõudes tagasi trupi problemaatika juurde, siis sellise tsükli planeerimine 8 näitlejaga trupis, kelle seas on nii vabakutselisi kui ka teiste teatrite koosseisulisi näitlejaid, aga ka muudel ametikohtadel töötavaid inimesi, võib olla väga keeruline väljakutse. Eriti kui nii enda kui teiste teatrite plaane segavad ootamatud sündmused nagu nt pandeemia. Nii võib juhtuda, et etenduste planeerimine ei õnnestugi ning lavastus jääb mängupausile (vahemikus september 2019 — veebruar 2021 ei toimunud sel põhjusel ühtki "Praktilise Eesti Ajaloo" etendust). Mida pikem paus, seda madalam publikuhuvi (tõstab turunduskulusid) ning seda pikem taastusperiood (tõstab produktsioonikulusid).

Kuigi "Praktilist Eesti Ajalugu" võib pidada erijuhtumiks, siis sarnaseid probleeme on hooajaringse repertuaari pidamisel ka väiksemate truppide ja tehniliselt ning korralduslikult



lihtsamate lavastusega. Samadel põhjustel on alates septembrist 2021 kuni oktoobrini 2022 mängupausil kahe näitlejaga lavastus “Anne lahkub Annelinnast”. Näitleja Märt Avandi hõivatus tõttu koduteatris ja muude teatri-, filmi- ja muusikaprojektidega on ebaõnnestunud kõik katsed leida ühiseid saali- ja mänguaegu etenduste planeerimisel.

Kuigi näitlejate projektipõhine kasutamine on seotud mitmete planeerimisküsimustega, mis paratamatult mõjutavad ka teatri teisi valdkondi, ei saa öelda, et tegemist on millegagi, mida tuleb kindlasti vältida. Potentsiaalselt laia näitlejaskonna kasutamine lavastustes laiendab ka potentsiaalse publiku ja selle kaudu ka mängupaikade hulka. Nt Märt Avandi või Juss Haasma, kes on tuntud nii televisioonist kui erinevate projektide eestkõnelejatena, on kujundanud oma n-ö fännibaasi, kes järgneb neile ka muudesse tegemistesse. Niimoodi võivad Tartu Uude Teatrisse sattuda inimesed, kes muidu ei ole selle teatri küllastajad, ning kui neile teatrietendus meeldib, siis on tõenäoline, et nad naasevad teatrisse ka siis, kui Avandi või Haasma seal enam kaasa ei tee. Ühtlasi on teatril kindlam võtta väljasõidu riske (millega paratamatult kaasnevad lisakulud) sellistesse kohtadesse, mis on osalevate näitlejatega seostatavad. Nt ei ole majanduslikult keerulisel ajal mõttekas viia Renate Keerdi lavastust Pärnusse, sest seal puudub potentsiaalne publik, kuid Kanuti Gildi SAALi publikul on varasemast Keerdi lavastustega väljakujunenud side ning külalissetendused SAALis on seetõttu pigem madala riskitasemega. Evald Aaviku monolavastus “Evaldi tekk” ei kõnetanud ehk suuremat osa Eesti teatripublikust, kuid selle mängimine Kuressaares oli põhjendatud Aaviku seotusega Kuressaare Linnateatriga.

Seega, näitlejate projektipõhine kaasamine võib olla problemaatiline, kuid sel on oma (lisa-)väärtused. Sellele vaatamata kehtib printsip, et mida komplekssem on teater, seda enam hakkab trupi puudumine rõhuma teatri korralduslikule poolele, mõjudes seeläbi ka väljunditele. Seetõttu tõusevad esile teatri eesmärgid: kui eesmärk on võimalikult suure publikuhulga püüdmine, tuleb lähtuda sellest, mis turunduslikult on kasulik, mistõttu on n-ö publikupeibutajate kaasamine põhjendatud ning seda teevad ka väga kompleksed teatrid; kui aga eesmärk on teha uurimuslikku ning süvenemist võimaldavat teatrit — n-ö aeglast teatrit (parafraaseerides kiirmood — aeglane mood termineid) —, siis võib olla püsitrupi moodustamine vajalik.

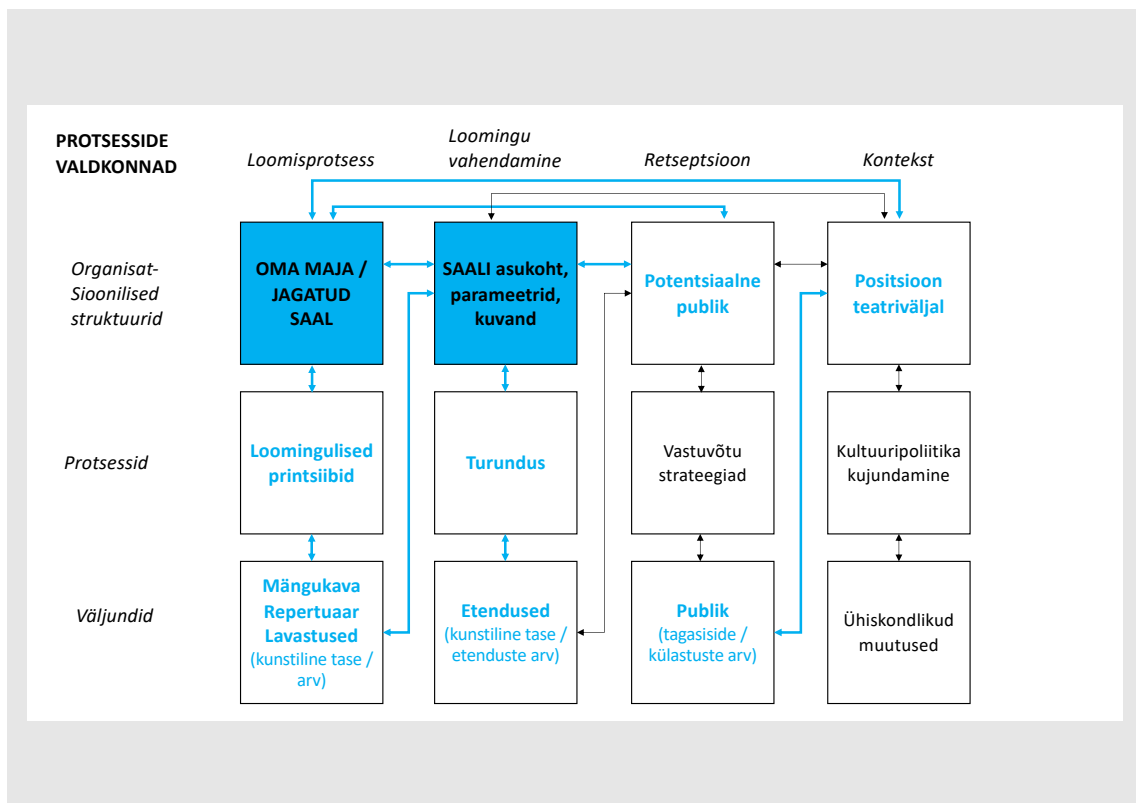
Tartu Uue Teatri arengukavad (TUT arengukava 2016–2019; 2020–2023; 2021–2024) on rõhutanud uurimusliku suuna arendamise vajalikkust. See tähendab nii trupi enda süvenemist prooviprotsessis kui ka administratiivtööst ülejäänud energia suunamist loovtöösse. Viimase vajaduse taga on Tartu Uue Teatri eripära, kus teatri loovjuht täidab

ühtlasi trupijuhi ülesandeid, vastutades proovigraafikute, etendusplaanide jms eest. Et vähendada oma teatri plaanide ühildamise vajadust kõikide teiste plaanidega, tegutseb alates 2020. aasta sügisest Tartu Uues Teatris 4-liikmeline virtuaaltrupp, kelle olemasolu peaks võimaldama aeglase teatri loomist: tagama süvenemiseks vajamineva aja, piisava pikkusega prooviprotsessi, süvitsi mineku ning viimistletuma tulemuse, ühtlasi pakkuma aga trupile võimalusi oma ideid realiseerida. Virtuaaltrupp on teatri mõistes n-ö pühendunud vabakutselised, kelle prioriteedid on seotud ühe teatriga, kuid kes sisuliselt on vabakutselised. Kuni trupipidamiseks vajaliku püsitoetuseni rahastatakse virtuaaltruppi Kultuurkapitali toetustest, sest sisuliselt osaletakse lavastustes projektipõhiselt. Näidates, et trupi olemasolu on kasulik nii Tartu Uuele Teatrile kui teatrisüsteemile üldse, on võimalik, et toetused selle hoidmiseks leitakse.

## 5. Teater kui maja

See, millistes ruumilistes tingimustes teatrit teha, avaldab mõju eelkõige loomise ja vahendamise seotud aspektidele (mõisted on laenatud Sven Karja Van Maaneni käsitlusest (Karja 2020: 46). Esimesel, loomingu seotud, juhul saab oluliseks, kas teater tegutseb oma või jagatud saalis. Et teatrimaja omamine on üks institutsionaliseerumise tunnuseid, avaldab see mõju nii teatrisestele kui teatrivälisele aspektidele: nt mõjutab maja omamine nii teatri repertuaaripoliitikat kui ka positsiooni teatriväljal. Vahendamise seotud aspektide puhul tuleb arvesse võtta teatrisaali asukohta, suurust, tehnilisi tingimusi jms, mis mõjutavad, millist teatrit teha saab, kui tihedalt etendusi anda saab või kui palju külastajaid on.

Järgnevalt on käsitletakse töös teatri loomise ja vahendamise seotud aspekte maja ja saali seisukohast, mis on skemaatiliselt esitatud joonisel 7.



Joonis 6. Teatri väljade ja suhete maja funktsioneerimine majast ja saalist lähtudes (autori kohandatud joonis, mis tugineb Van Maanen 2009: 12, viidatud Karja 2020: 46 kaudu).

## 5.1. Loomisega seotud aspektid: jagatud saalist oma majani

Kuni 2011. aasta sügiseni tegutses Tartu Uus Teater valdavalt Genialistide Klubi Lutsu ja Magasini tänava majades, tuues üksikuid projekte välja ka klubist väljaspool. Tegutsedes allüürnikuna ükskõik millise organisatsiooni juures, tuleb oma vajadused paratamatult kohandada peremeesorganisatsiooni omadega. Kuigi Genialistide Klubi rendikulud olid finantseeritud Tartu linna eelarvest, pidi klubi ülalpidamis- ning personalikulude katmiseks vahendeid leidma omatuludest: piletitulust, mis valdavalt arvestati konkreetse sündmuse korralduskuludeks, ning baarikäibest. See tähendas sündmuste korraldamist siis, kui see on kõige kasumlikum (õhtuti ning nädalalõppudel). Seetõttu oli teatrit võimalik teha vaid hommikuti või nädala alguses.

Selline ajakava seab eelkõige piirangud proovide ja etenduste planeerimiseks. Väljakujunenud praktika teatrite prooviprotsessis on kaks proovi päevas: hommikune (kell 11–15) ja õhtune (kell 18–21). Et Genialistide Klubis toimusid õhtuti valdavalt sündmused, jättis see teatritele vaid hommikused proovid, mis omakorda lühendas prooviprotsessi proovide koguarvu mõttes poole võrra. Lühemad prooviprotsessid on küll võimalikud, ent üldjuhul toimuvad need selle võrra intensiivsemalt ja kontsentreeritumalt, mis aga Genialistide Klubi pidude katkestustega polnud võimalik. Samuti kurnavad muud sündmused lavastuste ja peaproovide tehnilist poolt, sest üksikute proovide ja etenduste järel tuleb lavakujundusi monteerida ja demonteerida, mis kulutab nii saaliaega kui ka tehnilisi ressursse. Sellele lisaks ei äratanud nädala algusesse planeeritud etendused samaväärselt publiku huvi, kui nädalalõppudel toimuvad sündmused. Genialistide Klubis muutis olukorra keerukamaks veel ka ruumipuudus (kujundusi, rekvisiite ja kostüüme polnud kuskil ladustada) ning klubitegevusele spetsiifiline pidude järgne "aura". Kui lisada sellele näitlejate hõivatuse küsimused, mida on lähemalt käsitletud 4. peatükis, on selge, et tegu ei ole loomingut soodustavate tingimustega.

Selleks, et võimaldada loomingulist süvenemist ning katkestusteta prooviprotsessi, hakkas teater otsima tegevuse algusjärgus kohta, kus saaks keskenduda ainult teatritegemisele. Esialgu tähendas see proovide viimist majast väljapoole, et ühildada vajadusi (prooviprotsessi kogupikkus) võimalustega (sõltumatus saali vabadest aegadest). See tähendab, et taotlus teha teatrit osana klubi programmist asendus üsna kiiresti vajadusega eraldi teatrisaali järele. Antud kontekstis ei tähenda saal (veel) maja, vaid pigem füüsilist toimumispaika, kus on mingid olemasolevad tingimused teatri tegemiseks (nt tehnilised

võimalused, toolid publikule vms). Teatrimaja on käsitletav aga juba programmi, kuvandi ja ideoloogiana — see on publiku jaoks kujundatud keskkond, mis Holdeni järgi kannab institutsionaalseid väärtuseid ning on oluline osa teatri ja publiku vahelisest suhtlusest (2006: 17–18). See on ka põhjus, miks teatrimaja on kompleksse oluline aspekt.

Kuigi jagatud saalis tegutsemine on administratiivne väljakutse, ei saa öelda, et see teatrile positiivset mõju üldse ei avalda. Vastupidi — keerulistes tingimustes töötamine võib loometööd soosida ning see avaldub omakorda lavastuste kunstilistes tulemustes. Kuigi Ivar Põllu lavastus "EndSpiel" esietendus Pärmivabriku piirituselaos, oli see planeeritud Lutsu teatrimajja Genialistide Klubi avalavastuseks. Loominguline impulss selleks tuli aga neistsamadest tingimustest, millest teater hiljem vabaneda püüdis. Põllu on meenutanud, et Lutsu teatrimajas valitsenud peojärgne segadus inspireeris teda looma lavastust, mille lavakujundus on Genialistide Klubi koristamata peoruum (Põllu 2022). Erinevatel põhjustel lavastus Lutsu teatrimajas ei esietendunud ning Pärmivabrikus tuli see kujundus (mis klubis oleks olnud n-ö isetekkeline) ise luua. Urmas Vadi kasutas Magasini tänava spordisaali sisendina "Peeter Volkonski viimase suudluse" loomiseks, luues illusiooni, et tegemist ei ole teatrisaali, vaid etenduses aset leidvate sündmuste päris toimumispaigaga. Selle markeerimiseks lõppes etendus korvpallurite sisenemisega (spordi-)saali treeninguks ning näitlejad lahkusid ja kummardama ei tulnud. Samasugust võtet kasutas Vadi ka lavastuse külalisetendustel teistes saalides, kirjutades igal üksikul juhul etendusele uue lõpu: Ammende villas toimunud külalisetendusel tulid saali toitlustajad, Rakvere teatri väikeses saalis, mis oli varem olnud aidahoone, toodi lavale hobune.

Esimest korda tekkis Tartu Uuel Teatril oma teatrisaali võimalus, kui Ivar Põllu hakkas Pärmivabriku piirituselaos lavastama oma debüütlavastust "EndSpiel" (esietendus 8. septembril 2008). See, et saal oli terve prooviprotsessi trupi kasutuses, avaldas mõju lavastuse esteetikale. Nt oli lavastaja ja kunstniku eesmärk saavutada proovide käigus sedasorti segadus, mis oleks võinud olla Vahingu salongis pärast head koosviibimist. Seetõttu koosnes lavakujundus pesemata nõudest, seisvast toidust, sellesse kustutatud konidest jms. Seda n-ö kujundust toodeti prooviprotsessi käigus – Ivar Põllu on meenutanud, et proovide ajal söödi ja joodi ning kunagi ei pestud ühtki nõud ega koristatud ühtki toidujääki; kui nõud said otsa, toodi neid taaskasutusest juurde. (Põllu 2022) Tegemist oli protsessiga, mis sai võimalikuks, sest ruum võimaldas katkestusteta tegutsemist. Kuigi oma saaliga saab suure osa administratiivseid küsimusi maandatud, on aja küsimus, kui kerkivad esile uued valdkondlikud, enamasti vahendamisega seotud küsimused, mida on lähemalt käsitletud järgmises alapeatükis.

2011. aasta lõpus kolis teater Laia tänava majja, tänasesse Tartu Uude Teatrisse. Kuigi teatrimaja võimalikkusega oli vaeva nähtud juba peaaegu terve aasta, siis oli kolimise hetkeks saanud selgeks, et tegemist on ajutise lahendusega (Ülikoolil oli omanikuna soov maja müüa ning teatril polnud vahendeid selle ostmiseks). Seetõttu kuulutas teater välja programmi "Kultuuriproovints Tartu 2011 esitleb: YES33", parafraseerides sellega nii Euroopa kultuuripealinna Tallinn kui Teatrit NO99. Ivar Põllu on öelnud, et 33-päevase programmi eesmärk on esitleda "mida me uue teatrimaja all mõtlesime: palju teatrit, palju kino, palju kirjandust, muusikat, kohvikuid, kunsti ja pidusid" (Hanson 2011f). Seetõttu võib öelda, et tegemist oli positsioonivõituga katsega, mille eesmärk oli mõjutada nii avalikkust (antud juhul publikut) kui avalikku võimu (antud juhul kohalikku omavalitsust ehk Tartu linna) aktsepteerima teatrimaja vajalikkust: publikut püüti mõjutada pakutavate institutsionaalsete väärtustega ning linna avaliku arvamusega. See tähendab, et 33-päevase intensiivse kultuuriprogrammi kaudu pakuti publikule võimalusi sotsialiseerumiseks ja esteetiliste elamuste jagatud kogemiseks (institutsionaalsed väärtused) (Holden), mis potentsiaalselt tekitavad nõudlust seesuguse teenuse jätkumiseks. Et aga publiku näol on ühtlasi tegemist valijatega, on linna võim kohustatud aktsepteerima avalikku arvamust, juhul kui soovitakse säilitada oma võimu linnavalitsuse (saada tagasivalituks). Kui avalik võim astub avaliku arvamuse suunas samme, antud juhul nt võimaldab Tartu Uuele Teatrile teatrimaja kasutusele võtu, aitab ta kaasa teatri institutsionaliseerumisele ehk tõstab teatri kompleksust ning sellega koos vormib teatrit tervikuna. Kuigi teatri jaoks on algselt tegemist eelkõige isiklike vajaduste rahuldamisega (nt administratiivsete küsimuste lahendamine, teatud kunstiliste ambitsioonide täitmine, mingi organisatsioonilise staatuse saavutamine), siis paigutades teatrimaja soovi Holdeni kommunikatsiooni mudelisse, saab kinnitust asjaolu, et ees on organisatsiooni personaalse mõõtme langus ning institutsionaliseerumise paratamatu jätkumine. Kuigi YES33-l ei olnud avaliku võimu mõttes soovitud efekti (st avalik võim ei astunud samme, et Tartu Uus Teater saaks teatrimaja), õnnestus teatril siiski luua programmiga teatud väärtuseid ning seeläbi nõudlust: avalik arvamus nii kajastuste kui tunnustuse näol viis võimaluseni, et Tartu Uus Teater sai teatrimajas tegevust jätkata.

Nagu juba viidatud, avaldab survet teistele teatri valdkondadele, nt programmile, sest soovist teha teatrit kunstilises mõttes sai maja avatuna hoidmise eesmärgil kohustus teha teatrit praktilises mõttes: et toimuksid etendused, et käiksid külastajad, et ostetaks pileteid. Seetõttu tuli ümber hinnata repertuaarikoostamise põhimõtted ning loobuda mitmetest loomingulistest printsiipidest, mis teatri tegevust algusaegadel olid kujundanud (nt teha

teatrit, mida mujal teha ei saa). Kuigi oma teatrimaja pidamise taotlus oli administratiivne sõltumatus ning vaid n-ö iseendaga arvestamine, võib see olla keeruline olukorras, kus sellega kaasneb avalike sündmuste ja tuluteenimise kohustus, et tasakaalustada maja näol uut kuluartiklit eelarves. Koormuse jagamiseks võtab teater peagi majja allüürniku kino Elektriteater näol, kes panustab nii maja avatuna hoidmisesse kui ülalpidamiskuludesse, kuid toob see juures taas kaasa ka saali jagatud kasutamise.

Võrreldes varasemaga on maja ja saali jagatud kasutamisel muutunud teatri jaoks jõupositsioonid: peremeesorganisatsioonina dikteeris nüüd teater oma etenduste ja proovide aegu ise, ent oli Elektriteatri huvi hoidmiseks siiski kohustatud ka kompromisse tegema. Kui pool-kompleksne Tartu Uus Teater keskendus instrumentaalsete väärtuste realiseerimisele, siis mitte-kompleksne Elektriteater sai sel perioodil paremini hakkama sisemiste ja institutsionaalsete väärtuste realiseerimisega teistlaadse külastuskogemuse pakkumise kaudu. See tähendab, et Elektriteatril õnnestus realiseerida avalikkuse (publiku) jaoks maja potentsiaal, milleks Tartu Uuel Teatril institutsionaliseerumise protsessis ressursse (aega, inimesi) ega tähelepanu (nt olulisemaks sai asjaolu, et etendus, kui sündmus toimub, mitte see, kuidas see toimub) ei jagunud. Seetõttu tõusis Tartu Uue Teatri jaoks muude küsimuste kõrval esile ka kuvandiprobleem, kui teatrimaja hakati seostama pigem kino kui teatriga. Jõulisemalt õnnestus teatril oma identiteeti Lai 37 hoonega siduda alles 2017.–2019. aastatel toimunud majakampaania abil, mille eesmärk oli teatrimaja välja ostmine.

Olulisem, kui teatrimaja omamine, on teatritööd soosivate tingimuste olemasolu. Viimased on tihti leitavad majadest ja saalidest, mida ei pea teiste organisatsioonidega jagama, mis paratamatult loob illusiooni oma maja vajadusest. Kuigi see on ahvatlev, ei peaks maja omamine olema eesmärk omaette — pigem midagi, mida vältida, sest nii jääb rohkem ressursse loominguga tegelemiseks. Sellele vaatamata aga võib eraomandis majas tegutsemine viia olukorrani, kus mõistlikum on selle omamine, kui selles rentnikuna tegutsemine. Seetõttu on teatrimaja omandi küsimuses oluline mõista, kes on omanik ning milline on tema teatrimaja pidamise motiiv.

Tartu Ülikooli järgse omaniku Siim Sillamaa motiiv oli anda teatrile aega teatrimaja omandamiseks: aega avalikkuse ja avaliku võimu mõjutamiseks, raha leidmiseks ja kogumiseks vms. St omaniku eesmärk ei olnud kasumit teenida (seetõttu andis maja teatrile soodsatel tingimustel), kuid ka mitte sellesse investeerida, mistõttu polnud ta huvitatud maja arendamisest ega parendamisest. Ühest küljest oli teatri jaoks tegemist hea kokkuleppega, sest see võimaldas mõistlike kuludega tegutseda oma saalis; teisalt aga tuli kõik

investeeringud majja ise teha, milleks aga vahendid puudusid. Sellest ilmnebki eraomandis oleva hoone problemaatika: ei avalik võim ega erarahastajad ei ole nõus eraomandisse investeerima kindluse puudumise tõttu, et see toimub avalikes huvides. Hoone arendamisel kasvab selle väärtus ning juhul, kui tegu on eraomandiga, võib see viia kellegi ärihuvide tahtmatu teenimiseni. Just investeeringute leidmise raskused ja ka isikliku kindlustunde puudumine, et arendatakse enda ja mitte kellegi teise jaoks, on põhjused, mis viivad arusaamiseni, et õigem viis teatrimajas tegutsemiseks on seda omada. Tartu Uue Teatri maja ostmiseks viidi läbi ühisrahastuskampaania, millega koguti 335 000 eurot. Tegemist on suurima õnnestunud ühisrahastusprojektiga teatrivaldkonnas, ühtlasi Tartu Uue Teatri suurima produktsiooniga.

Majakampaania sisuks oli teatrikeskuse loomine. Kahe aasta jooksul rakendati kampaania ette kõik teatris toimuvad avalikud sündmused. Veel enam — paljud sündmused kutsuti ellu just kampaania tõttu, kuid on sellised, mida täna teatriga enim seostatakse. Nt on lavastuse "Kremlis ööbikud" näol tegemist Tartu Uue Teatri lavastustest kõige suurema valdkondliku mõjuga produktsiooniga, mille tekkepõhjused on otseselt seotud teatrimaja ostmise vajadusega: majakampaania ette oli vaja rakendada suursündmust, millel oleks üle-eestiline mõju. Et Tartu Uue Teatri lavastus Tartus poleks vajalikku sündmusväärtust pakkunud, leidis projekt aset Narvas Kreenholmi saarel, mis oli muidu avalikkusele igapäevaseks külastuseks suletud. Suurte produktsioonikulude tõttu sai selgeks, et selleks, et lavastusega jõuaks seatud eesmärgini, peab seda mängima vähemalt kümnel korral vähemalt 2000-le inimesele korraga (rohkem etendusi vähemale publikule oleks kulusid kasvatanud näitlejate esituskordade tõttu, samal ajal kui piletitulu oleks samaks jäänud). Kuigi lavastuse kunstiline kvaliteet on vaieldav, siis kahtlemata realiseeriti soovitud instrumentaalsed väärtused: 2018.–2019. aastal külastas etendusi 42 672 inimest (Teatristatistika), teatrit premeeriti ettevõtluse ja turismi edendamise eest Ida-Virumaal (Kremlis ööbikute aukirjad) ning Tartu kultuuriekspordi eest Narva (Selgusid 2019). Seetõttu avaldas lavastus tugevat mõju teatrivälistele valdkondadele: regionaalpoliitikale, siseturismile, ettevõtlusele. Teatrikeskus kui vorm mõjutas aga teatri väljundeid kahe ideekonkursi kaudu, mille tulemusel on esietendunud kaheksa lavastust (Ideekorje), mis muidu poleks repertuaari kunagi jõudnud. See tähendab, et praktilistest põhjustest sündinud otsus osta maja on viinud väljunditeni, mis defineerivad Tartu Uut Teatrit nii teatri kui majana.



## 5.2. Vahendamisega seotud aspektid: saali parameetrid

On mõistetav, et see, millises majas või saalis etendus toimub mõjutab vastuvõttu. Genialistide Klubis tegutsedes andis teatrile tooni eelkõige klubiline keskkond. Selle olulisust on rõhutanud "Sadama võimu" lavastaja Ott Aardam, öeldes Lutsu teatrimaja kohta, et seal "on mingi haruldane ja väga inspireeriv atmosfäär, mis kandis kogu prooviprotsessi" (Aardam 2018: 1071). Ka kriitika on nõustunud, et lavastust on väga raske eristada muudest klubis toimuvatest sündmustest (Laurisaar 2008) või lihtsalt külaskäigust, "kus seekord ise oma elust lobisema ei pidanud" (Pesti 2008). Seetõttu moodustavad algusaasta publikkonna n-ö Genialistide Klubi püsikliendid, kes on harjunud majas erinevatel sündmustel käima.

Teatri kuvandi muutumisega (nt "Ird, K." positiivse kriitika ja preemiade rohkus), muutus aga ka etendusi külastav publik — Tartu Uue Teatri etendustele jõudis rohkem selliseid sihtrühmi, kes on harjunud käima n-ö päris teatrimajades vaatamas n-ö päris teatrit. Tegemist on publikuga, kelle jaoks teatrisse minek ei tähenda teatrietenduse külastamist, vaid teatud standarditele vastava teatrimaja külastamist sealtoimuva etenduse pärast. Seetõttu võib auhinnatud ja kiidetud etendusele minnes, mõjuda Genialistide Klubi räämas maja ehmatavalt — see omakorda, aga loob eelhäälestuse etenduse vastuvõtule. St vaatajal võib minna aega, et aktsepteerida, et tegemist on professionaalse teatriga, sest esmakordne või juhupublik suhtub teatritegemiseks mitte mõeldud võõrastesse kohtadesse ettevaatlikult ning kannab selle skepsise üle ka teatrile ja teatrielamusele. Halvemal juhul ei saagi ta sellest skepsisest lahti. Nt oli Kanuti Gildi SAALis toimunud "Ird, K." külalisetendusel paar, "kes oli riides, nagu oleks tulnud [...] maailmaklassi ooperi esietendusele" (Mänd 2018: 888), lavastuses nii pettunud, et lahkus vahetult enne lõppu karjudes "midagi stiilis, et – see on kõige kohutavam teater, mida nähtud on, see polegi teater, te olete kõik amatöörid, teid kõiki tuleks vangki panna!" (Samas). Võib spekuloida, et "Ird, K." sugune lavastus, mis oma esteetikalt on pigem traditsiooniline, oleks Vanemuise väiksel laval sarnasele publikule mõjunud teisiti.

Samas võib esineda teatris (eriti amortiseerunud hoones tegutsevas majas tegutsevas teatris) olukordi, kus ruumist tingitud asjaolud muudavad reaalselt etendussituatsiooni. Vahetult enne Andres Keili lavastuse "Elud" esietendust (12. veebruaril 2009) rakendus Genialistide Klubi saalile korraldus, mis lubas saalis viibida piiratud arvul inimestel, sest saalil puudus teine evakuatsioonitee, ülejäänud pidid vaatama esietenduse ülekannet ekraanilt (Põllu, I. 2018: 1001). Ka toimus üks "Ird, K." etendus elektrikatkestuse ajal, mis lükkas 3-tunnise

etenduse alguse tunni võrra edasi, kuni leiti generaator, milles oli piisavalt jõudlust vaid etenduse teenindamiseks — ülejäänud maja oli valgustatud küünaldega. Taolised olukorrad mõjutavad teatris nii vahendamise kui vastuvõtuga seotud aspekte ning elamust. Sarnaselt Põllu poolt pakutud "praagile", on võimalik, et sellistel juhtudel kukub etendus läbi, aga ka vastupidi — omandab mingi kordumatu lisaväärtuse: "Et praak võib olla ka labane, tüütu ja mõttetu, on paratamatu. Aga hetkiti võib ta kanda kogu universumi mõtet (kõlaga see pealegi suureliselt)." (Põllu 2005)

Ruumi füüsilised parameetrid (ruutmeetrid, kõrgus, istekohtade arv) mõjutavad eelkõige loodavaid instrumentaalseid väärtuseid — st palju on aktiivses repertuaaris lavastusi ning kui palju, millise intervalliga ja kui suurele publiku hulgale saab etendusi anda. Arvestades, et teatrid on paratamatult huvitatud instrumentaalsetest väärtustest, kas tunnustuse pärast või selleks, et tõestada oma vajalikkust avalikule võimule, on oluline, et laval olev, oleks vastavuses inimeste arvuga saalis. Mittestatsionaarsete istetega saalis, kus istekohtade arvu ja lava suurust on võimalik muuta, on valem lihtne: mida suurem lava, seda väiksem saal; mida väiksem saal, seda vähem publikut; seda vähem piletitulu; seda vähem vahendeid teatri tegemiseks. Seetõttu tuleb teatris arvestada loominguliste ambitsioonide ning reaalsete võimaluste omavahelist tasakaalu. Projektipõhistes teatrites on kuluarvestus üldjuhul lavastuspõhine, mistõttu tasakaal tuleb leida projekti eelarve piires; repertuaariteatrid saavad endale lubada ka kahjumlikke projekte (kulud on suuremad kui tulud) kasumlike projektide (tulud on suuremad kui kulud) arvelt.

Ent ruumi omadused avaldavad mõju muudelegi teatrivaldkondadele korralduslikest kunstilisteni. Lava suurusest lähtudes luuakse lavakujundus, millega tuleb arvestada nt ringreisile minnes: külalisetenduse saal peab olema piisavalt suur, et kujundus ära mahuks, aga piisavalt väike, et kontseptsioon ära ei kaoks. Nt on Genialistide Klubi saal oluliselt madalam võrreldes Laia tänava teatrimaja saaliga. Seetõttu pidi teater repertuaari oma majja ümber kolides tegelema lavakardinate riputussüsteemidega, sest lakke kinnitatud stangede külge, nagu seda oli klubis tehtud, neid kinnitada ei saanud — seda seetõttu, et kardinad olid õmmeldud vastavalt Genialistide Klubi saali mõõtudele ja ei ulatunud teises saalis seetõttu põrandani. Mitte-füüsilisele kujundusele (valgus-, heli-, video- jms) seab aga piirangud elektrivõimsus ehk kas ja kui palju heli-, valgus- vms tehnikat saab korraga kasutada, mis mõjutab omakorda aga lavastuse kunstilist tulemust: kui nt valguskunstniku kontseptsiooni realiseerimiseks voolu ei jätku, siis see jääb teostamata. See küsimus on eelkõige aktuaalne leitud kohtades, mis ei ole teatritegemiseks mõeldud, aga ka nt hoonetes, kus varem on

tegutsenud teistlaadsed asutused — nt erinevad spordihoonetes, mis pole vajanud teatriga sarnast elektrivõimsust, kus Tartu Uus Teater on tegutsenud ja tegutseb praegu.

Eelnevast lähtudes — oma teatrimaja kasutusele võtmise üks proovikivi on selle kohandamine teatritegemiseks. Kui Teater NO99 lõpetamine välja arvata, kellest jäi alles sisustatud teatrimaja, siis ei ole Eesti teatriväljal kasutusvalmeid teatrimaju. See tähendab, et iga teater, kes soovib mõne uue maja kasutusele võtta, peab seda üldjuhul tegema mõnes sellises, mis ei ole teatritegemiseks mõeldud. Lisaks üleüldisele halduskoormuse kasvule, tähendab see aga kolme valdkonna vajaduste tasakaalustamise vajadust: teatri enda, teatriga seotud inimeste ning teatripubliku.

Teatri enda vajadused on seotud valmisolekuga olla teater. See puudutab nii teatritehnikat (heli-, valgus-, video-, lava- jms) kui ka nt istekohti publikule. Tartu Uus Teater sai need oma majas nii teistelt kultuuriorganisatsioonidelt laenuks kui päriseks (kui olid omaniku poolt maha kantud) või soetas preemiarahade või toetuste eest ise. Need olid teatri jaoks oli tegemist esmavajadustega, sest ilma teatritegemiseks vajalike tingimusteta ei ole võimalik teatrit teha.

Teatriinimestega seotud vajadused puudutavad seda, millised on üldised töötingimused teatris. "Raudmees", mis oli esimene Laia tänava teatrimajas toimunud Tartu Uue Teatri lavastus, leidis aset tingimustes, kus näitlejate garderoob oli sisse seatud saali taga asuvasse ühe sissepääsuga (lavale) riistaruumi. St näitlejad pidid garderoobi minema enne publiku saabumist; seal puudus pesemise, veevõtmise ja tualetis käimise võimalus. Et maja vajab hädasti repertuaari ja et selleks oli vaja muuhulgas ka näitlejaid, siis nende hoidmiseks, oli üks esimesi ruume, mis majas korda tehti, seesama näitlejate garderoob. See sisaldas nii üldist remonti, kui ka läbikäiku maja juurdeehitusele, võimaldades garderoobile eraldi sissepääsu ning duši- ja tualettruumi; hiljem ka teise lava sissepääsu.

Teatripublikuga seotud aspektid puudutavad Holdeni mudelis institutsionaalseid väärtuseid ehk eelkõige seda, millist külaskogemust teater oma publikule on võimeline pakkuma. Kui teatrimajade fuajeed on tavaliselt avarad, siis Tartu Uue Teatri puhul oli tegemist pigem koridoriga. Ilma akendeta riietusruumi seati sisse väike kohvik ning suurde kohvikusse, mis asus teatri nn proovisaalis, pääses vaid teise korruse kaudu läbi kontori ruumide. Püüdes ressursse jagada, tehti ka n-ö ruumivärskendusi, ent põhjalikumalt tegeleti publikuruumidega alles 2016. aastal, mil lõhuti maha fuajee vaheseinad ning kahest väiksest tualetist ja abiruumist ehitati 6-kohaline *unisex*-tualettruum. Ka võimaldati proovisaalile uus juurdepääs otse fuajeest trepi ümber keeramisega: enam ei pidanud teiselt korruselt minema

alla, vaid esimeselt korruselt üles. Hiljem on teater jätkanud kõikide valdkondade parendamist vastavalt võimalustele jätkanud.

Ruumi küsimus on teatris üks kesksemaid, sest on seotud nii loomise (proovid), vahendamise (kuvand) kui vastuvõtuga (etendus). Seetõttu mõjutab igasugune ruumiga seotud otsus (või selle tegemata jätmine) teatris seda, millise tunde ja nt vaataja teatrist lahkub ning kas ta ka tagasi tuleb.

## 6. Teater kui kultuuripoliitika elluviija

Eesti kultuuripoliitikat etenduskunste valdkonnas viib ellu Kultuuriministeerium, toetudes kahele alusdokumendile: Etendusasetuse seadus (EAS) ja "Kultuuri arengukava 2021–2030" ("Kultuur 2030"). Kui esimene "sätestab etendusasetuse mõiste ning etendusasetuse tegevuse korraldamise ja rahastamise ning etendusasetuse aruandluse alused" (EAS 2015), siis teine paneb paika Eesti kultuuripoliitilised eesmärgid. Nende saavutamiseks toetatakse etenduskunste "nii otse riigieelarvest, kohalike omavalitsuste eelarvest kui ka Eesti Kultuurkapitali ja Eesti Rahvakultuuri Keskuse kaudu (programmid „Teater maal“ ja „Regionaalse kultuuritegevuse toetamine“ (endine Hasartmängumaksu Nõukogu voor)" (Etenduskunste rahastamine). Kõige suurema ning olulisema osa toetustest moodustab etendusasetuste tegevustoetus, mis 2022. aastal puudutab kaheksat riigiosalusega sihtasutust, kahte munitsipaalasutust ning 12 eraetendusasetust (Avalik info; Etendusasetuste tegevustoetus 2022).

Kuigi riigieelarvest toetatakse 12 eraetendusasetust, siis 2020. aasta seisuga osales Eesti Teatri Agentuuri statistikas 42<sup>6</sup> eraetendusasetust (Teatristatistika); riigiosalusega sihtasutustele ja eraetendusasetustele lisaks on Eestis ka kolm munitsipaalasutust (Teatrid Eestis). Eesti teatrivälja mitmekesisust ning selle vajalikkust tunnistab ka "Kultuur 2030" öeldes, et "[e]tendusasetuste rahastussüsteem peab [...] võtma arvesse etendusasetuste omandivormide erisusi ning põhinema valdkondliku mitmekesisuse tagamisel ja loomingu kvaliteedil" (Kultuur 2030 5: 11). Sellele vaatamata ei arvesta hetkel kehtiv seadus ega sellel põhinev etendusasetuste tegevustoetus nimetatud erisusi.

Nii nagu teatriväljal tervikuna, nii valitseb ka kultuuripoliitika elluviimisel riigiteatrite ja erateatrite vastasseis, mille taga ei ole põhimõttelised erinevused selles, kes ja kuidas kultuuripoliitikat ellu viib, vaid selles, milliste (rahaliste) vahenditega seda tehakse. Ott Karulin on öelnud, et Eesti teatriväljal domineerivad esimese "esimese Eesti Vabariigi ajal kutseliseks saanud repertuaariateatrid, mis [on] saanud riiklikku toetust sõltumata riigikorrast" (Karulin 2013: 27), kelle peamiseks eesmärgiks on kaitsta väljasisest ortodoksiat (Samas). See ortodoksiat seisneb nii riigiteatrite väljakujunenud

---

<sup>6</sup> Teatristatistika andmebaasis on eraetendusasetusi 43, nendest on maha arvatud Paide Teater, kes on põhimääruse järgi munitsipaalasutus (PMTpm 2022); sama kinnitas ka ETA, kes ütles, et teater on paranduse andmebaasi sisse andnud.

toimimismehhanismides kui ka väärtushinnangutes, aga ka rahastuses. See ei tähenda, et teatrite riigipoolne rahastamine on iseenesest mõistetav, vaid et on mõistetav, et teatrite rahastussüsteem on ülesehitatud kõige pikema traditsiooniga teatritele tuginedes ja nendega koos. Seetõttu on mõistetav nii riigiteatrite keskne EAS, nagu see praegu on, kui ka vajadus seda muuta, nagu praegu käsil on. Järgnevalt vaatlen probleeme, mis eksisteerivad Eesti kultuuripoliitika elluviimisel.

Üks etenduskunstide valdkonnas eksisteerivaid probleeme, millele pole piisavalt tähelepanu pööratud, on Eesti teatriväljal valitsev terminoloogiline segadus. Dokumendis "Kultuur 2030" on etendusasutuste eri vormidena toodud välja repertuaariteatreid ja projektiteatreid ning selgituses nenditud, et "rahastussüsteem peab [...] võtma arvesse etendusasutuste [omandivormide] erisusi" (Kultuur2030: 11). Et repertuaari või selle puudumise alusel ei saa teha järeldusi teatrite omandivormi kohta, võib eeldada, et ajaloolisi aspekte arvestades on repertuaariteatrite puhul peetud muuhulgas silmas riigiteatreid ja projektiteatrite puhul muuhulgas erateatreid. Et need mõisted ei ole aga eristusala tõttu sünonüümsed, siis on kultuuripoliitika elluviimisel kasulikum teatrite omandivormi või tegevusloogika alusel lähtuda nende kompleksisusest, mida on põhjalikult käsitletud 3. peatükis. Selliselt on võimalik avalikul võimul teatrite instrumentaalsete väärtuste hindamisel lähtuda enamast kui omandivormist, võttes arvesse ka arvesse selliseid mõõdetamatuid väärtusi nagu paindlikkus või usalduslikkus.

Probleemid teatrite rahastamisel tekivad seaduses fikseeritud rahastusalustega. Etendusasutuse seaduses on sätestatud, et "[t]oetus määratakse etenduse või kontserdi külastaja toetusena [...], [mille] määramise alus on Kultuuriministeriumi poolt tellitav külastajate arv ja uute lavastuste või kontserdikavade arv ning nende teenindamiseks tehtavad kulutused, mis tulenevad töötajate tasustamisest ja vara haldamisest" (EAS 2015 § 16 (1)). Seejuures toetatakse toetuse maksimaalse määra arvutamisel eelarves ja repertuaariplaanis toodud andmetele, "[a]rvestusliku piletihinna arvutamisel lähtutakse etendusasutuse asukohast, Statistikaameti andmetest kohalike elanike keskmise sissetuleku kohta ning külastajate peamistest planeeritud sihtrühmadest" (Etendusasutuste tegevustoetus). Ühest küljest on riigi taotlused arusaadavad: kultuuri mõju mõõtmine instrumentaalsete väärtuste kaudu võimaldab hinnata, kas püstitatud eesmärgid on saavutatud või saavutatavad. Teatrikülastuste arvu kaudu on võimalik hinnata nii kättesaadavust kui valdkonna mõju, repertuaari kaudu aga erinevate etenduskunstide vormide kättesaadavust sihtrühmadele või omadramaturgia osakaalu, mis on riigile olulised kultuuripoliitilised eesmärgid (Kultuur 2030 5). Probleemaatiline on aga arvestusliku

piletihinna arvutamiseks kasutatavad algandmed. Siin saab kinnitust eelpool tehtud väide, et kehtiv EAS on oma olemuselt riigiteatrite põhine ning ei arvesta teatrite kompleksust.

Olgu veel kord välja toodud, et kompleksed teatrid (üldjuhul riigiteatrid) on pigem jäiga struktuuriga, mittekompleksed (üldjuhul erateatrid) pigem paindliku struktuuriga. See tähendab, et komplekssetel teatritel on pikk planeerimistsükkel ja aastate lõikes võrreldav repertuaar. Nende teatrite etenduste suhtarv statsionaaris ja väljaspool statsionaari on üldiselt stabiilne, mistõttu ei toimu ka suuri muutusi külastuste arvus. See ei tähenda, nagu riigiteatritel ei oleks eriprojekte, mis tõstavad ajutiselt külastuste arvu, kuid üldjuhul on see muutus võrreldes tavapärasega pigem tagasihoidlik. Mittekomplekssetel ja poolkomplekssetel teatrid on aga paindlikumad ja seeläbi ka riskialtimate, mistõttu on võimalikud ka erimastaabilised projektid, mis võivad ajutiselt tõsta külastuste arvu (nt Tartu Uue Teatri lavastus "Kremlis ööbikud" — 2048 kohta ühel etendusel) või etenduste arvu (nt Tartu Uue Teatri ja Labürintteatriühenduse G9 lavastus "Hingede öö" — 40 etendust päevas ühele vaatatajale<sup>7</sup>), mis tekitavad olulisi nihkeid teatri külastustes. Taolise nihke näitlikustamiseks teen lähemalt ülevaate "Kremlis ööbikute" juhtumist.

2018. aastal esietendus Tartu Uues Teatris Narva Kreenholmi manufaktuuris lavastus "Kremlis ööbikud", mida külastas 21 924 inimest (2018. aasta kogukülastuste arv Tartu Uues Teatris oli 35 589). Võrdluseks aasta varem oli teatri kogukülastuste arv 11 662 ning kolme eelmise aasta keskmine veidi vähem kui 11 500 inimest. See tähendab, et võrreldes 2018. aastaga kasvas Tartu Uue Teatri külastuste arv 305%. Kui vaadata samal perioodil nt Vanemuise teatri tulemusi, siis 2018. aastal külastas teatrit 150 809 inimest, aasta varem 152 150 inimest ning kolme eelmise aasta keskmiselt veidi enam kui 157 000 inimest. St kogu perioodi lõikes ei ole kõikumine rohkem kui 4%. Rahastuse problemaatika seisneb aga selles, et selleks, et piiratud rahaliste vahendite kontekstis ja tiheda konkurentsi tingimustes (st palju eraetendusasutusi ja vähe raha) otsuseid teha, on vaja millelegi toetuda ning tehes seda mõõdetavate väärtuste põhjal, saab (lähtudes varasematest tulemustest) võtta aluseks trendi. See tähendab, et kui vaadata 2018. aasta Tartu Uue Teatri riigieelarvelist tegevustoetust, siis on rahastuskomisjon kultuuriministrile ettepanekuid tehes lähtunud "külastajate arvu toetamisel niivarasemate aastate keskmisest publiku arvust kui 2018. aastaks planeeritud mahtudest, hinnates osaliselt põhjendamatuks publiku arvu taotluses toodud määras tõusu samal tasemel etendustegevuse ning

---

<sup>7</sup> Teater on statistikaks antud lavastuste (ja teiste taoliste, nagu "Fantoomvalu" ja "Nõudmiseni") etenduse ühikuks määranud päeva ning kohtade arvuks päevas antavate etenduste arvu, et vältida statistilisi anomaaliaid.

planeeritud uuslavastuste arvu puhul" (Oreškin 2017). Sellest lähtudes tegi komisjon ettepaneku 2018. aastal toetada Tartu Uues Teatris 6 500 külastust (35 589-st realselt toimunud külastusest). Antud juhtumi küsimus ei seisne komisjoni ettevaatlikkuses, mis on põhjendatud seeläbi, et taotluse esitamise hetkel neid külastusi polnud toimunud, vaid kompleksse teatrisüsteemi keskses rahastussüsteemis, mis ei anna pool- ja mittekomplekssetele teatritele võimalusi riskantsemate projektide elluviimiseks. Võib argumenteerida, et võimalused selleks on mittekomplekssetel teatritel olemas Kultuurkapitali toetuste näol, ent need ei anna mastaapsete eriprojektide teostamiseks piisavaid garantiisid jaotustingimuste tõttu. Kultuurkapitali toetused on mõeldud eelkõige loovisikute toetamiseks, milleks näitekunsti sihtkapital on kehtestanud piirmäärad. Näitekunsti sihtkapitali toetus antud projektile oli 15 800 eurot, mis moodustas loomemeeskonna tasudest 15% ja kogueelarvest 3% (KÕ aruanne 2019), samas kui tootmis- ja produktsioonikulud (tehnilised ja kostüümide ning lavakujundusega seotud kulud) moodustasid 46% eelarvest, koos transpordi- ja majutuskuludega 58% (Samas) — viimastele kulugruppidele aga projektipõhised toetusmehhanismid puuduvad, mistõttu ei ole Kultuurkapitali toetusest sellise suuremahuliste ning statsionaarist väljas toimuvate riskide maandamiseks abi.

Pöördudes tagasi etendusasutuste tegevustoetuse juurde, siis põhineb arvutusliku piletihinna arvutamine (mille alusel arvutatakse maksimaalne võimalik toetus) etendusasutuse asukohast ning kohalike elanike keskmisest sissetulekust Statistika ameti andmetel (Eesti statistika). Taas on tegemist riigiteatrite keskse põhimõttega, sest oma kompleksisuses on nad üldjuhul võrreldes mittekomplekssematega statsionaarsemad. St et uuslavastused tulevad üldjuhul välja teatri statsionaaris või vähemalt mitte väga kaugel sellest (kuigi on ka erandeid — nt Vanemuise lavastused Setomaal, Draamateatri lavastused Viinistul vms, misjuhul tuleks seda arvestada loomulikult ka komplekssete teatrite puhul). Erateatrid teatrid toovad oma mittekompleksisuses paindliku toimimisloogika tõttu pigemini välja eriprojekte, mis ei ole seotud teatri statsionaariga (Tartu Uus Teater nt Narvas, Kolkjas, koostöös Von Krahli Teatriga Tapal). See seab aga küsimuse alla etendusasutuse asukoha ning kohalike elanike keskmise sissetuleku arvestamise põhimõtted. Nt asub Tartu Uus Teater Tartus, ent produtseeris Narvas ning sedagi mitte kohalikele elanikele. Piletioستjate sissetulekuid arvestades peaks lähtuma Tartumaast, kus asub teatrimaja, Ida-Virumaast, kus toimus etendus, Tallinnast, kust tuli põhipublik arvestusega, et kolmandik eestlasi elab Tallinnas



või kogu Eestis, mis moodustas publiku läbilõike? Selliselt varieerub tegevustoetuse arvestusalus 602,3 eurost Ida-Virumaal kuni 862,7 euron Tallinnas<sup>8</sup>.

Mittekomplekssete teatrite toimimismehhanismidega arvestamata jätmisel on ka teine külg, mille erateatrid ise ilmselt maha vaiksivad. Nimelt, et Tartu Uus Teater võttis "Kremlis ööbikute" riski, pannes sellega mängu oma eksistentsi, ja õnnestus avalikku võimu huvitavate instrumentaalsete väärtuste saavutamise mõttes (21 924 vaatajat, saali täituvus 97% (Teatristatistika)), siis 2019. aasta otsuseid tehes, mil planeeriti "Kremlis ööbikute" lisaetendusi, oli rahastuskomisjonil võimalik vaadelda planeeritavat publikuhulka kui trendi, arvestades planeeritavat suurprojekti ning toetades juba 25 600 külastuse toimumist Tartu Uues Teatris. Kuigi toetuse suuruse mõttes ei ole antud näide pädev<sup>9</sup>, siis trendina siiski. Mittekomplessete teatrite statistiliste andmete varieeruvus loob olukorra, kus nende toetuste määra arvestuse koefitsient (kui selline koefitsient teadmispõhises arvestuses eksisteerib), tõstab kunstlikult selle teatri tegevustoetust.

Kirjeldatud probleem on seotud erateatritega, kes on etendusastutuste tegevustoetuse nimel jäetud teatriväljale võitlema omavahel. Kuigi kohati puudutab antud teema ka linnateatreid, ei ole neid antud kontekstis eraldi käsitletud, sest kahest riigi poolt toetatud munitsipaalteatrasustusest üks (Tallinna Linnateater) liigitub pigem komplekssete alla ning teine (Paide Teater) pigem pool-kompleksse teatri alla, mis tõttu võib olla kumbki üldistatult käsitletud ühe või teisena. Kuigi Kultuuriministeerium on seadnud eesmärgiks toetada etendusastutusi sõltumata omandivormist, toetub ta selles EAS-le, mis puudutab eraetendusastutusi "niivõrd, kuivõrd see on seaduses nimetatud" (EAS § 2 (3)). Kui arvestada, et riigieelarves on etenduskunstide jaoks planeeritud mingi kindel summa, siis hoolimata samadest arvutusastutest maksimaalse toetusmäära arvutamisel, saavad riigiasutusega sihtasutused olla võrdlemisi kindlad oma mahtudes. Seda seetõttu, et toetuste määramisel arvestab riik kultuuritöötaja miinimumtasu riiklike kokkuleppeid ning tagab selle ka oma sihtasutusele. Riigiasutusega sihtasutuse struktuur — st muuhulgas ka kultuuritöötajate koosseis — kinnitatakse sihtasutuse nõukogu poolt (milles on ka riigi enda esindajaid) juhatuse ettepanekul. Et aga kuskil ei eksisteeri loominguliste töötajate nimekirja, on see tõlgendamise küsimus (nt võib teatrite nimekirjades näha projektijuhtide asemel produtsente või rekvisiitorite asemel kunstnik–rekvisiitoreid). Ühtlasi tähendab see,

---

<sup>8</sup> Leibkonnaliikmete netosissetulek kuus 2018. aastal oli keskmiselt Tallinnas 862,7; Tartumaal 746,6 ning Ida-Virumaal 602,3€; kogu Eesti keskmine oli 756,7 eurot (Eesti statistika).

<sup>9</sup> Toetus tõusis võrreldes varasema aastaga 28%, külastajaid telliti aga peaaegu neli korda rohkem. Põhjus seisneb selles, et komisjoni arvutus põhineb taotlusandmetel ning 2018. aasta toetuses prognoosis teater "Kremlis ööbikute" täituvuseks 15 000 vaatajat, 2019. aasta prognoos põhines juba aga reaalsel täituvusel.

et kui Kultuuriminister jõuab kultuuritöötaja miinimumtasu osas uuele kokkuleppele tõusevad selle võrra ka riigiteatrite toetusmahud. Et aga erateatrite puhul on toetused antud tegevustoetusena teatri tegemiseks, arvestamata teatri isikkoosseisu või töötajate arvu, siis ei mõjuta sama miinimumi tõus erateatrite toetust, küll aga osalevate loovisikute küsitavaid tasusid. Seetõttu valitseb etendusasutuste tegevustoetuste jagamisel olukord, kus alused on justkui samad, ent tegelikkuses konkureerivad erateatrid riigieelarves kokkulepitud ning riigiteatrite vajadusest üle jäänud rahale omavahel.

Pöördudes tagasi eelpool kirjeldatud probleemi juurde, siis mittekomplekssete ja poolkomplekssete teatrite poolt ellu viidud eriprojektidega saavutatud publikunumbrite, kajastuste, mõju jm instrumentaalsete väärtuste kasv, mis avalikule võimule huvi pakub, tekitab arusaadava soovi seda säilitada. Seetõttu on oht, et teatrid hakkavad võitluses parema positsiooni (suurema rahastuse) nimel, ajuti ka kunstilisi järeleandmisi tehes, tegelema oma kestva väärtuse tõestamisega nii avalikkusele kui avalikule võimule — esimesele (potentsiaalne publik) tuleb meeldida seetõttu, et ühelt poolt on nende käes teatri omatulu piletiraha näol ning teiselt poolt omavad nad valijatena mõjuvõimu avaliku võimu üle; teisele (riik) seetõttu, et tema käes on eelarve teine pool toetuste näol. Arvestades, et avalikul võimul on kombeks aeg-ajalt unustada, miks ta mingi otsuse varasemalt on teinud (Pick 2008: 9), tekib olukord, kus teatrikunsti kestliku arengu asemel institutsionaliseeritakse mingeid kindlaid etendusasutusi.

Ja ka sellega ebavõrdne kohtlemine ei lõpe: sama suuruse, publiku ja uuslavastuste arvuga teatrite toetuste vahe võib olla 2–3 kordne (nt VAT Teater, Von Krahli Teater ja Theatrum võrdluses Tartu Uue Teatriga). Muidugi ei jäta komisjon ja ministeerium seda kuidagi seadustele ja määrustele toetudes põhjendamata, püüdes panna osa kohustusest kohalikule omavalitsusele ja tuues argumendiks Tallinna teatrite kõrgema toetuse seoses suurem publikuhulgaga piirkonnas, ent sisuliselt on tegemist taaskord nii-on-alati-olnud ja raharohkem-pole argumentidega. Selliselt toimides pole aga võimalik rääkida rahastuse läbipaistvusest või tegevuse sisu eelistamisest omandivormile.

Käesolevas töös on korduvalt käsitletud mittekomplekssete teatrite institutsionaliseerumist ning seda, et selle üks tegureid on rahastus. Organisatsiooni arenedes, paratamatu institutsionaliseerumise käigus, võtavad teatrid üle uusi strateegiaid muutudes järjest kompleksemaks. Üks selliseid protsesse on organisatsiooniline kohandumine taotlustingimustega. Kui mittekompleksne teater tegutseb projektipõhiselt ning saab

seejuures pidada ka projektipõhist eelarvet, siis pool-kompleksne, nt aastaringse repertuaariga erateater, vajab stabiilset rahastust. Selle saavutamiseks võtab ta omaks need väärtused, mis on vajalikud, et tagada endale positiivne rahastusotsus. Etendusasutuste tegevustoetuse esimene tingimus on, et tegemist peab olema etendusasutusega Etendusasutuse seaduse mõistes. EAS-i järgi on see asutus, kus toimuvad etendused, millest teavitatakse avalikkust, ning millel on loominguline juht, loomenõukogu ja loomingulised töötajad. (EAS § 2). Kuigi etenduste korraldamine ja turundamine on avalikkusele suunatud teatri puhul iseenesest mõistetavad tegevused, siis on erateatrite struktuurid läbi aegade olnud niivõrd erinevad, et etendusasutuseks "saamine" EAS-i mõistes on toimunud mõningatel juhtudel kunstlikult. Nagu eelpool käsitletud, on just kolmanda laine erateatritele iseloomulik, et loomingulise trupi asemel on palgal müügiga seotud inimesed (Toome; Saro 2021: 160), mistõttu on teatrid pidanud kohandama administratiiv-tehniliste töötajate ametijuhendeid, et loomingulise juhi kõrvale leida teinegi loominguline inimene (sest töösuhe loominguliste töötajatega tähendab vähemalt kahte loomingulist töötajat, kellest üks võib olla loominguline juht). Samuti on mittekomplesksed teatrid üldiselt isikukesksed, mistõttu ei vaja toimimiseks loomenõukogu olemasolu. Et seadus ei reguleeri eraetendusasutuste loomenõukogu kohustust rohkem kui faktiga, et see peab olema, siis jääb komisjoni otsustada, kas tegemist on reaalselt kooskäiva üksusega või nimekirjaga kodulehel. Samas on nii töösuhted loominguliste töötajatega kui ka loomenõukogu olemasolu riigiteatrite jaoks organisatsiooni iseenesestmõistetavad osad.

## Kokkuvõte

Käesolev magistritöö "Tartu Uue Teatri eesmärgid ja nende muutumine institutsionaliseerumise protsessis" uurib, millised tegurid ja mis moodi on mõjutanud teatri eesmärkide muutumist arenemise käigus. Selleks on vaadeldud Tartu Uue Teatri arengut teatri kui organisatsiooni, kui loomingulise kollektiivi, kui maja ja kui kultuuripoliitika elluviija seisukohast.

Antud töö metodoloogilise raamistiku loob Hans Van Maaneni (2009) kunstimaailma funktsioneerimise skeem, mis annab võimaluse analüüsida teatrit institutsionaalsest vaatepunktist. Van Maaneni mudeli järgi funktsioneerib igasugune kunstimaailm, teater seejuures, kolmel tasandil, neljas erinevas etapis. Need on vastavalt organisatsioonilised struktuurid, protsessid ja väljundid ning loomisprotsessid, loomingu vahendamine, retseptsioon ja kontekst (Van Maanen 2009: 12, viidatud Karja 2020: 46 kaudu). Selliselt näeb Van Maanen kunstimaailmas korrapära, kus kõik osad on omavahelises põhjustagajärg seoses: teatud tüüpi saalides etenduvad teatud tüüpi lavastused, mida produtseeritakse teatud tüüpi publikut silmas pidades jne. St organisatsioonilised struktuurid kutsuvad esile protsesse, mis omakorda realiseeruvad esteetilistes elamustes (Van Maanen 2009: 11–12). Seetõttu on ka antud töö kontekstis kõik teatri valdkonnad — nii organisatsioon, kollektiiv, maja kui kultuuripoliitika elluviija — omavahel tihedas põhjustagajärg seoses, mistõttu ei saa nt Tartu Uue Teatri (ega ka ühegi teise teatri) maja analüüsidest täielikult välistada organisatsiooniliste, kollektiivsete või kultuuripoliitiliste teemade käsitlemist. Et Van Maanen näeb organisatsioonilistes struktuurides kunstimaailma alust (ja mitte kunstimaailma ennast), on ka antud töös jõutud tõdemuseni, et teatris toimivate protsesside ning jõutavate väljundite taga on teater kui organisatsioon, mille institutsionaliseerumise aste mõjutab teatris tehtavaid administratiivseid ja loomingulisi valikuid ja sellest tulenevaid väärtusi. Seetõttu on Tartu Uue Teatri kui loomingulise kollektiivi, kui maja ja kui kultuuripoliitika elluviija arenguga seotud muutused mõjutatud Tartu Uue Teatri kui organisatsiooniga toimunud muutustest. Seetõttu on käsitletud eelkõige organisatsiooni institutsionaliseerumise protsessi ning seejärel vaadatud, kuidas see on mõjutanud teisi valdkondi Tartu Uues Teatris.

Teatri organisatsioonilise arengu tendentside analüüsimiseks on antud töös kesksel kohal kompleksuse mõiste, mis võimaldab erinevate tunnuste alusel hinnata teatrite vajaduste ja

võimaluste suhet ning mõju väljunditele. Antud töös on väidetud, et teatri kui organisatsiooni areng on seotud paratamatu institutsionaliseerumisega ehk komplekssemaks muutumisega. See on protsess, mille käigus inimlikud taotlused jäävad tagaplaanile ning inimeste tegevust organisatsioonis hakkavad vormima ja juhtima korralduslikud struktuurid — st organisatsiooni instrumentaalne mõõde hakkab domineerima personaalse üle. Antud protsessi on vaadatud Tartu Uue Teatri näitel alates loomisest 2008. aastal kuni tänaseni, paigutades teatri kompleksset mõjutavate tunnuste alusel skaalale. Need tunnused on: personal (nii loominguline, tehniline kui administratiivne), infrastruktuur (maja, tehnika, sõidukid jms) ja stabiilne rahastus (tegevustoetused).

Mittekomplekssete teatrite personaalne mõõde väljendub inimesekesksuses ning on omane paindliku ja lihtsa struktuuriga teatritele. Neis teatrites tegutsevad inimesed realiseerivad ühiseid väärtuseid loomingu kaudu, väärtustades parima võimaliku tulemuse nimel protsessi. Komplekssetes teatrites keskendutakse aga instrumentaalsete väärtuste saavutamisele, et säilitada avaliku võimu (rahastajate) kestav huvi oma tegevuse vastu, sest väärtuste, mõju või tulemustena on instrumentaalsed väärtused otsustusprotsesside hindamisalusteks (Holden 2009: 16).

Vaadeldes Tartu Uut Teatrit, on kunstiliste ambitsioonide realiseerimine õnnestunud kõige paremini algusaegadel. Seda seetõttu, et mittekomplesse teatrina on väärtustatud protsessi, mis võimaldab vahetute loomingust lähtuvate otsuste tegemist. Seda saab iseloomustada nt kunstnik Kristiina Mündi (nüüd Põllu) kirjeldatud vabaduse tundega, mis päästab “riigiteatrites kohustuslikust kostüümikavandite, tööjooniste ja maketi valmistamise voorust” ja võimaldab “keskenduda loomisele vahetult ja vajaduspõhiselt” (K. Põllu 2018: 1071). Tegemist on loomevabaduse taotlusega, kus eesmärk ei ole kontseptuaalne "mis", vaid "kuidas". Et mittekomplesset teatrit ei vaeva "kompleksid", siis on sellise teatri tulemused kõige rohkem sarnased seatud eesmärkidele. Tartu Uues Teatris seati eesmärgiks loov protsess parima võimaliku kunstilise tulemuse saavutamiseks (ja seejuures ei olnud see tulemus "komplekside" puudumise tõttu kuidagi kohustus, vaid võimalus) ning kui see Ivar Põllu autorilavastusega "Ird, K." (esietendus 18. märtsil 2010) õnnestus, algas institutsionaliseerumise protsess, mis väljendus vajaduses uute "komplekside" (oma maja) omandamiseks ja saavutatud "komplekside" (raha) säilitamiseks .

Tartu Uue Teatri üks põhilisemaid eesmärke on olnud oma maja küsimuse lahendamine, sest on seotud kogu teatri funktsioneerimisega loomisest vastuvõtu, struktuuridest väljunditeni; ka kontekstiga. Nii on Tartu Uue Teatri tegutsemine Genialistide Klubi tiheda programmiga

saalis kurnanud nii loomingulisi, administratiivseid ja tehnilisi struktuure nii süvenemist mitte võimaldavate prooviprotsesside, näitlejate proovi- ja etendusaeegade leidmise kui ka liiga intensiivsete lavakujunduste (de-)montaažidega. Kui selle kõrvale seada riigieelarvelise toetuse omandamine ning sellega kaasnev iga-aastane aruandluse ja uuesti-taotlemise kohustus, mille tõttu tuleb avalikule võimule presenteerida saavutatud instrumentaalseid väärtuseid, siis on selge, et saavutatud positsiooni säilitamiseks, on vaja lahendada ruumi probleem — ehk eesmärgiks saab oma maja. Selle saavutamine aitab ühelt poolt küll lahendada paljusid administratiivseid küsimusi, kuid toob teisalt kaasa organisatsiooniliste struktuuride koormamise haldusküsimustega. Olulisem on aga surve repertuaarile. Soovist teha teatrit kunstilises mõttes, saab maja avatuna hoidmise eesmärgil kohustus teha teatrit praktilises mõttes: et toimuksid etendused, et käiksid külastajad, et ostetaks pileteid.

Selleks, et administratiivsed küsimused ei kurnaks loomingulisi taotlusi, viidi Tartu Uues Teatris 2015. aastal sisse kaksikjuhtimise süsteem, mis eraldas administratiivse ja kunstilise juhtimise. Ühtlasi tõi see endaga kaasa tööülesannete jaotuse, organisatsiooni struktureerimise jms, aga sellega koos ka vajaduse loomingulise trupi järele, sest teatri taotlus teha uurimuslikku teatrit on projektipõhiste näitlejatega raskendatud nende hõivatusel tõttu koduteatris või muudes projektides. Et Tartu Uus Teater pole avalikule võimule suutnud tõestada oma loomingulise trupi vajadust, tegutseb alates 2020. aastast teatris virtuaaltrupp, kelle puhul on tegemist pühendunud vabakutselistega. Virtuaaltrupi loomises võib näha katset mõjutada avalikku võimu mingisuguste võimalike väärtuste presenteerimisega, et kasvatada oma rahastust ning seeläbi kompleksust.

Kultuuripoliitika elluviijana on teater kaasatud Inglise kultuuriteoreetiku John Holdeni (2006) kultuuriväärtuste mudelisse, mille alusel on võimalik vaadelda praktikute (*professionals*), avalikkuse (*public*) ja avaliku võimu (*politics, policy-makers*) tegutsemismotiive. Lihtsustatult on tegemist suhtluskolmnurgaga, kus inimesed valivad poliitikuid, kes töötavad välja kultuuripoliitika põhialused; selle põhjal toimub kultuuri rahastamine, mis võimaldab praktikutel luua kultuurisündmusi, mida avalikkus tarbib (Holden 2006: 31). Omavahelist kommunikatsiooni mõjutavad erinevad väärtushinnangud, mis võivad olla sisemised (seotud esteetilise elamusega), instrumentaalsed (seotud sotsiaalsete või kultuuripoliitiliste eesmärkide saavutamise) või institutsionaalsed (seotud sotsiaalse kogemusega). Selleks, et tagada vajalikud, eelkõige majanduslikud, tingimused tegutsemiseks, on teater sunnitud suhtluses teise osapoolega end kohandama kas vastavalt publiku maitse-eelistustele või rahastajate tingimustele. Iga selline kohandamine tuleb aga

sisemiste väärtuste realiseerimise arvelt. Institutsionaliseerumise protsessis tähendab see aga, et teatri arenedes ja vajaduste kasvades, saab sisemiste väärtuste realiseerimisest olulisemaks nende väärtuste realiseerimiseks soodsate tingimuste loomine ehk nt finantsstabiilsus — selle hoidmiseks ja kasvatamiseks on vaja aga tegeleda instrumentaalsete väärtustega (nt uuslavastuste arv, etenduste arv, publikuarv, mille alusel arvutatakse toetuseid) selleks, et hoida saavutatud positsiooni. Nii muutub teater suhtluses avaliku võimuga järjest komplekssemaks ja struktuurilt jäigemaks, mõnikord ka kunstiliste tulemuste arvelt.

Leian, et teatrite komplekssus ei ole mõiste, mis peaks kuuluma vaid antud töö konteksti. Lahendades Eesti teatriväljal valitsevat terminoloogilist segadust (mis valitseb ka dokumendis "Kultuur 2030"), on võimalik välja töötada teatrite rahastusalused, mis arvestavad eriilmeliste etendusasutuste toimimisloogikat — nii sellist, mis vajab stabiilset planeerimist, kui sellist, mis võimaldab paindlikke otsuseid. Antud töös on kriitiliselt käsitletud Etendusasutuse seaduse problemaatikat, viidates, et see ei arvesta mittekomplekssete teatrite vajaduste ja võimalustega. See võib olla kahjulik nii teatritele, kel jääb potentsiaalselt tegemata mõni teatri, kultuuri või ühiskonna jaoks oluline sündmus, kui ka seadusele endal, mille põhjal ollakse sunnitud statistiliste andmete varieeruvuse tõttu andma välja ebaõiglaseid toetuseid.

Kuigi teatrite kompleksssust mõjutavad tegurid on omavahelises seoses, reguleerib teatrite väljal tegutsemist eelkõige raha. Tagades stabiilse ja jätkusuutliku toetuse, mis võimaldab maandada teatud "komplekse", tagatakse tõenäolisemalt olulised valdkondlikud ja ka valdkonnaüleused tulemused (mis on nt eesmärkidena sätestatud kultuuripoliitika alustes). See ei tähenda, et piisavalt suure toetuse korral kaovad teatrist kõik organisatsioonilised raskused — 400-inimeselise koosseisu juhtimine jääb alati raskemaks ja vastutusrikkamaks ülesandeks kui 4-inimeselise koosseisu juhtimine. Selle asjaolu arvestamisega on võimalik aga tagada etendusasutuste (sisuline) kestlik areng, mitte ainult (vormiline) kestmine.

Sellest lähtuvalt pakun välja omapoolsed ettepanekud valdkondliku kultuuripoliitika arendamiseks:

1. Riik lähtub etendusasutuste käsitlemisel etendusasutuse definitsioonist, mis vastab Eesti etenduskunstide maastikul tegutsevate teatrite erinevatele vormidele, mitte vastupidi. Selleks arvestatakse etendusasutuste kompleksusega (sh ka mittekomplekssete teatrite vahetumat, paindlikumat, riskialtimat ning seeläbi Eesti

teatrimaastikku kujundavat tegutsemisloogikat). Selliselt on tagatud riigi jaoks oluliste etendusasutuste kestlik areng.

2. Komplekssuse alusel töötatakse välja toetussüsteem, millest lähtudes määratakse etendusasutusele toetus kogu arengukava kehtvusaajaks ehk neljaks aastaks. Toetuse suurus on fikseeritud perioodi peale summaarselt, kuid makstakse välja iga-aastaselt kas võrdsetes osades või proportsionaalselt vastavalt kokkuleppele etendusasutusega. See tagab etendusasutuse stabiilsuse ja pikema planeerimistsükli — ühtlasi võimaldab viia ellu suuremahulisi projekte (teiste aastate arvelt).



## Kasutatud allikad

Aardam, Ott 2018. *TUT10. Unistused, prügi ja ajalugu*. Toim. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome. Tartu: MTÜ Uus Teater.

*Aastapreemiad 2011–2020*. Eesti Kultuurkapitali koduleht, <https://www.kulka.ee/meist/aastapreemiad/kultuurkapitali-aastapreemiad-2011> (13.04.2022).

Aesma, Madis 2006. Genialistid leidsid teatris proovipaiga. *Tartu Postimees*, 10.04., [https://tartu.postimees.ee/1538529/genialistid-leidsid-teatris-proovipaiga#\\_ga=2.233426334.1421036711.1649261171-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/1538529/genialistid-leidsid-teatris-proovipaiga#_ga=2.233426334.1421036711.1649261171-1662094921.1648368933) (08.04.2022).

Allik, Jaak 2010. Teatriarvustus: Ivar Põllu Kaarel Ird. *Postimees*, 23.03., <https://kultuur.postimees.ee/240600/teatriarvustus-ivar-pollu-kaarel-ird> (13.04.2022).

Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production*. Essays on Art and Literature. Columbia University Press.

Bourdieu, Pierre 2003. *Praktilised põhjused*. Tallinn: Tänapäev.

*e-Äriregister*. Registrate ja Infosüsteemide Keskus, <https://ariregister.rik.ee> (13.04.2022).

*Eesti statistika*. Statistikaamet, <https://www.stat.ee/et> (18.05.2022).

*Eesti teatristatistika 2010*. Eesti Teatri Agentuur.

*Eesti teatristatistika 2011*. Eesti Teatri Agentuur.

*Eesti teatristatistika 2012*. Eesti Teatri Agentuur.

*Eesti teatristatistika*, Eesti Teatri Agentuur, <https://statistika.teater.ee/stat/main> (17.05.2022).

*Etendusasutuste tegevustoetus*. Kultuuriministeeriumi koduleht, <https://kul.ee/etendusasutuste-tegevustoetus> (17.05.2022).

*Etenduskunstid*. Kultuuriministeeriumi kodulehekülg, <https://kul.ee/kunstid-ja-loomemajandus/etenduskunstid> (17.05.2022).

*Etenduskunstide rahastamine*. Kultuuriministeeriumi koduleht, <https://kul.ee/kunstid-ja-loomemajandus/etenduskunstid/rahastamine> (17.05.2022).

*GenKlubi majast*. Genialistide Klubi kodulehekülg, <https://genklubi.ee/majast/>

Hanson, Raimu 2003. Kantsler kiitis Nukuteatri kokkuhoidu. *Tartu Postimees*, 20.10., <https://www.postimees.ee/1379345/kantsler-kiitis-nukuteatri-kokkuhoidu> (15.04.2022).

Hanson, Raimu 2005. Lutsu teatrimaja liitub mänguasjumuuseumiga. *Tartu Postimees*, 23.11., <https://www.postimees.ee/1511297/lutsu-teatrimaja-liitub-manguasjumuuseumiga> (08.04.2022).

- Hanson, Raimu 2008. Põrand peab juba astumisele vastu. *Tartu Postimees*, 03.09., <https://tartu.postimees.ee/1816413/porand-peab-juba-astumisele-vastu> (13.04.2022).
- Hanson, Raimu 2011a. Vanast võimlast võib kujuneda Tartu linnateater. *Tartu Postimees*, 27.01., [https://tartu.postimees.ee/378650/vanast-voimlast-voib-kujuneda-tartu-linnateater#\\_ga=2.37248672.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/378650/vanast-voimlast-voib-kujuneda-tartu-linnateater#_ga=2.37248672.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (14.04.2022).
- Hanson, Raimu 2011b. Teatritegudeks avanes kaks uut vana saali. *Tartu Postimees*, 08.09., <https://leht.postimees.ee/556592/teatritegudeks-avanes-kaks-uut-vana-saali/comments> (17.05.2022).
- Hanson, Raimu 2011c. Alanud hooaeg toob teatrile kaasa kodutuse. *Tartu Postimees*, 04.10., [https://tartu.postimees.ee/586632/alanud-hooaeg-toob-teatrile-kaasa-kodutuse#\\_ga=2.215046423.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/586632/alanud-hooaeg-toob-teatrile-kaasa-kodutuse#_ga=2.215046423.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (14.04.2022).
- Hanson, Raimu 2011d. Linn tahab selget pilti Tartu Uuest Teatrist. *Tartu Postimees*, 11.10., [https://tartu.postimees.ee/594422/linn-tahab-selget-pilti-tartu-uest-teatrist#\\_ga=2.215046423.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/594422/linn-tahab-selget-pilti-tartu-uest-teatrist#_ga=2.215046423.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Hanson, Raimu 2011e. Teatritunnelis vilksatas valgus. *Tartu Postimees*, 27.10., <https://tartu.postimees.ee/613252/teatritunnelis-vilksatas-valgus> (17.05.2022).
- Hanson, Raimu 2011f. Kultuuriprovinis näitab uut tüüpi teatrimaja. *Tartu Postimees*, 21.11., [https://tartu.postimees.ee/641804/kultuuriprovinis-naitab-uut-tuupi-teatrimaja#\\_ga=2.206118163.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/641804/kultuuriprovinis-naitab-uut-tuupi-teatrimaja#_ga=2.206118163.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Hanson, Raimu 2011. Vana võimla muutus teatrimajaks. *Tartu Postimees*, 05.12., [https://tartu.postimees.ee/658318/vana-voimla-muutus-teatrimajaks#\\_ga=2.43088421.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/658318/vana-voimla-muutus-teatrimajaks#_ga=2.43088421.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Hanson, Raimu 2012a. Kas alanud aasta toob Tartu Uuele Teatrile paremaid aegu? *Tartu Postimees*, 05.01., [https://tartu.postimees.ee/691922/kas-alanud-aasta-toob-tartu-ueele-teatrile-paremaid-aegu#\\_ga=2.206118163.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/691922/kas-alanud-aasta-toob-tartu-ueele-teatrile-paremaid-aegu#_ga=2.206118163.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Hanson, Raimu 2012b. Projektiteatris valmib õige pea eluprojekt. *Tartu Postimees*, 02.02., [https://tartu.postimees.ee/726524/projektiteatris-valmib-oige-pea-eluprojekt#\\_ga=2.206118163.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/726524/projektiteatris-valmib-oige-pea-eluprojekt#_ga=2.206118163.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Himma-Kadakas, Marju 2010. Tartu Ülikool võib loobuda raamatupoest. *Tartu Postimees*, 26.05., [https://tartu.postimees.ee/267780/tartu-ulikool-voib-loobuda-raamatupoest#\\_ga=2.17577913.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/267780/tartu-ulikool-voib-loobuda-raamatupoest#_ga=2.17577913.1299599047.1649759397-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Holden, John 2006. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. London: Demos.

- Ideekorje. Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/teater/ideekorje> (17.05.2022).
- Ird, K. Riias 2011 = Tartu Uue Teatri lavastus "Ird, K." pälvis Riias Preemiaid. *ERR*, 23.11., <https://www.err.ee/358793/tartu-uueteatri-lavastus-ird-k-palvis-riias-preemiaid> (13.04.2022).
- Kaasav eelarve 2013 = Tartu kaasav eelarve 2013. aastal.* Tartu linn, <https://tartu.ee/et/kaasav-eelarve-2013> (18.05.2022).
- Kajak, Margit. *Organisatsiooniliste struktuuride ja loomingu vahelised seosed Teatri NO99 näitel.* Tartu: 2022.
- Kallase fond = Kristi ja Siim Kallase fond.* Eesti Rahvuskultuuri Fondi koduleht, <http://media.voog.com/0000/0039/0573/files/2021Kristi%20ja%20Siim%20Kallase%20fondi%20stipendiumid.pdf> (13.04.2022).
- Kalmre, Vahur 2009. Genialistide Klubi naabrid kaebasid linna kohtusse. *Tartu Postimees*, 08.01., <https://tartu.postimees.ee/66914/genialistide-klubi-naabrid-kaebasid-linna-kohtusse> (17.05.2022).
- Karja, Sven 2016. Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986-2006. *Methis*, 15 (19).
- Karja, Sven 2020. Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986–2006. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Karulin, Ott 2013. *Rakvere Teater "täismängude" otsinguil aastail 1985–2009.* Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Karulin, Ott 2016. Tantsu- ja teatriagentuurid konservatiivsete ja õõnestavate strateegiate kompromissina. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile.* Koost.toim. Luule Epner, Riina Oruaas, Madli Pesti. Tartu Ülikooli Kirjastus, 230–242.
- Keian, Allan 2001. Nukuteatri dessant jõuab Tartusse. *Postimees*, 03.09., <https://kultuur.postimees.ee/1888325/nukuteatri-dessant-jouab-tartusse> (08.04.2022).
- Kiitsak-Prikk, Kaari 2017. *Managing Societal Interactions in the Context of Changed Legal Status of Estonian Public Cultural Organisations.* Tallinn: EBS Print.
- Kirjanduse sihtkapitali aastapreemiad 2010.* Eesti Kultuurkapitali koduleht, <https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/aastapreemiad/2001> (13.04.2022).
- Kolb, Bonita M. 2005. *Kultuuriturundus.* Tartu: Atlex.
- Kolm värvi 2009 = Kolm värvi. Eesti 2009. Sinine.* Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/lavastused/kolm-varvi-eesti-2009-sinine> (13.04.2022).
- Kultuur 2030 = Kultuuri arengukava 2021–2030 2021.* Kultuuriministerium: Tallinn.
- Kultuur 2030 1–4 = Kultuuri arengukava 2021–2030. Lisa 1–4 2021.* Kultuuriministerium: Tallinn.

- Kultuur 2030 5 = Kultuuri arengukava 2021–2030. Lisa 5 2021. Vald kondlikud teemalehed.* Kultuuriministeerium: Tallinn.
- Kultuurikandja laureaadid 2001–2019.* Tartu linna koduleht, [https://www.tartu.ee/sites/default/files/uploads/Kultuur%20ja%20vaba%20aeg/Kultuurikandja%20laureaadid\\_2001\\_2019.pdf](https://www.tartu.ee/sites/default/files/uploads/Kultuur%20ja%20vaba%20aeg/Kultuurikandja%20laureaadid_2001_2019.pdf) (13.04.2022).
- Kultuurimälestiste register,* <https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=6941> (07.04.2022).
- Kultuurkapitali eraldused = Eraldatud stipendiumid, toetused ja preemiad.* Eesti Kultuurkapitali koduleht, <https://kulka.ee/avalik-teave/eraldused> (28.03.2022).
- Käämbre, Kertu 2007. Tartu vaimukas tants. *Sirp*, 22.06., <https://sirp.ee/uncategorized/tartu-vaimukas-tants/> (08.04.2022).
- Larini, Monika 2016. Etendades teatrijuhti. *Sirp*, 22.04., <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/etendades-teatrijuhti/> (17.05.2022).
- Laureaadid 2011.* Eesti Teatriliidu koduleht, <http://www.teatriliit.ee/auhinnad/laureaadid-aastate-jargi/laureaadid-2011> (13.04.2022).
- Laurisaar, Riho 2006. Genialistid sepistavad Tartus uut kultuuriklubi. *Eesti Päevaleht*, 12.09., <https://epl.delfi.ee/artikkel/51055952/genialistid-sepistavad-tartus-uut-kultuuriklubi> (08.04.2022).
- Laurisaar, Riho 2008. Proovisaalis: Genialistide klubi esmalavastus “Sadama võim”. *Eesti Päevaleht*, 12.01., <https://epl.delfi.ee/artikkel/51115247/proovisaalis-genialistide-klubi-esmalavastus-sadama-voim> (13.04.2022).
- Loog, Alvar; Prints, Kairi; Maiste, Valle-Sten 2010. Autoriteatri tankid peatänaval. *Sirp*, 17.09., <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/autoriteatri-tankid-peataenaval/> (13.04.2022).
- Manifest.* Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/teater/manifest> (28.03.2022).
- Mets, Riho 2011. Vanemuine tegi omalt poolt Uuele Teatrile pakkumise. *Tartu Postimees*, 29.09., <https://tartu.postimees.ee/580866/vanemuine-tegi-omalt-poolt-ueele-teatrile-pakkumise> (17.05.2022).
- Mikomägi, Margus 2012. Rein Lang: Võitlus keskpärasusega ongi kõige hullem võitlus. *Teatritasku*, 03.09., <https://teatritasku.ee/rein-lang-voitlus-keskpaerasusega-ongi-koige-hullem-voitlus/> (17.05.2022).
- Mis on Teatri Kodu?*, Mänguasjamuuseumi koduleht, <https://www.mm.ee/teater-ja-etendused/mis-on-teatri-kodu> (07.04.2022).
- Mänd, Maarja 2008a. Kus on su teater, Tartu liin? *Müürileht*, veebruar, nr 1: 7.
- Mänd, Maarja 2008b. Studiost festivalini. Kus on su teater, Tartu liin? Vol. 2. *Müürileht*, märts, nr 2: 3–4.

- Mänd, Maarja 2008c. Kus on su teater, Tartu liin? – vol. 3. Noorte Teatritehas. *Müürileht*, märts, nr 3: 10.
- Noorte head ideed 2008 = Noorte head ideed saavad Hansapangalt 360 000 krooni.* *Õpetajate Leht*, 13.08: 16.
- Nukuteater loobub 2003 = Nukuteater loobub Lutsu maja haldamast, *Postimees*, 17.10., <https://www.postimees.ee/1378809/nukuteater-loobub-lutsu-maja-haldamast> (08.04.2022).
- Nukuteater rändab 2001 = Nukuteater rändab sügise saabudes lõunasse, *Postimees*, <https://www.postimees.ee/1887405/nukuteater-randab-sugise-saabudes-lounasse> (07.04.2022).
- Oidsalu, Meelis 2012. Inglise sekkumisest kultuurimudelina. *Sirp*, 02.11., <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/inglite-sekkumisest-kultuurimudelina/> (17.05.2022).
- Oreškin, Raul 2017. E-kiri Maarja Männile 31.10. Isiklik arhiiv.
- Oruaas, Riina 2001. "Teisel pool" leidis uue teatrimaja. *Eesti Päevaleht*, <https://epl.delfi.ee/artikkel/50914509/8221-teisel-pool-8221-leidis-uueteatrimaja> (07.04.2022).
- Pesti, Mele 2008. Jama naiste pärast nagu ikka. *Eesti Ekspress*, 17.01., <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/69159213/jama-naiste-parast-nagu-ikka/> (17.05).
- Põllu, Ivar 2005. Hea eesti teater. *Sirp*, 11.02. <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/hea-estiteater/> (17.05.2022).
- Põllu, Ivar 2010. *Autoriteater Eestis 2010*. Draama : Eesti teatri festival 2010. Tartu: Eesti Teatri Festival, 50–52.
- Põllu, Ivar. 2018. TUT10. *Unistused, prügi ja ajalugu*. Toim. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome. Tartu: MTÜ Uus Teater.
- Põllu, Ivar 2022. Intervjuu Maarja Männile. Üleskirjutis autori valduses.
- Põllu, Kristiina. 2018. TUT10. *Unistused, prügi ja ajalugu*. Toim. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome. Tartu: MTÜ Uus Teater.
- Rooste, Jürgen 2006. Kultuurimajade aeg. *Sirp*, 03.11, number 41.
- Selge, Kadri 2008. Kolm meest samas paadis. *Tartu Postimees*, 17.01., [https://tartu.postimees.ee/1748551/kolm-meest-samas-paadis#\\_ga=2.118908298.208425395.1652521415-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/1748551/kolm-meest-samas-paadis#_ga=2.118908298.208425395.1652521415-1662094921.1648368933) (17.05.2022).
- Selgusid 2019 = Tartu kultuurikandja nominendid 2018 2019*. Tartu linn, <https://www.tartu.ee/et/uudised/selgusid-tartu-kultuurikandja-2018-nominendid> (17.05.2022).
- Siimon, Aino 2004. Organisatsiooniõpetus. Tartu Ülikooli Kirjastus.

- Tartu kultuuri arengukava 2004 = Tartu linna kultuuri ja spordi arengukava 2004-2007*, Riigiteataja, <https://www.riigiteataja.ee/akt/722352> (08.04.2022).
- Teatriauhinnad 2011 = 2011. aasta teatriauhinnade nominendid*. Eesti Teatriliit.
- Teatrid Eestis*. Kultuuriministeeriumi koduleht, <https://kul.ee/kunstid-ja-loomemajandus/etendusksunstid/teatrid-eestis> (17.05.2022).
- Toome, Hedi-Liis 2015. *The Functioning of Theatre in the City of Tartu: a Comparative Perspective*. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Toome, Hedi-Liis; Saro, Anneli 2021. *Creating new theatres during the economic crisis: The case of Estonia*. Theatre Institutions in Crisis. London, New York: Routledge, 153–165.
- Tooming, Rando 2003. Tartu Teatrilabor sai enda kasutusse Lutsu teatrimaja. *Eesti Päevaleht*, 28.11., <https://epl.delfi.ee/artikkel/50970390/tartu-teatrilabor-sai-enda-kasutusse-lutsu-teatrimaja> (08.04.2022).
- TUT10 2018 = TUT10. Unistused, prügi ja ajalugu*. Toim. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome. Tartu: MTÜ Uus Teater.
- Van Maanen, Hans 2009. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press.
- Viira, Aigi 2001a. Emajõe suveteatri haldjad kummitavad tänavu kesklinnas. *Tartu Postimees*, 09.04., [https://tartu.postimees.ee/1860985/emajoe-suveteatri-haldjad-kummitavad-tanavu-kesklinnas#\\_ga=2.111444423.270251476.1649338219-1466055864.1649338219](https://tartu.postimees.ee/1860985/emajoe-suveteatri-haldjad-kummitavad-tanavu-kesklinnas#_ga=2.111444423.270251476.1649338219-1466055864.1649338219) (07.04.2022).
- Viira, Aigi 2001b. Nukuteater seab ennast sügisel sisse ka Tartus. *Tartu Postimees*, 04.06., [https://tartu.postimees.ee/1871439/nukuteater-seab-ennast-sugisel-sisse-ka-tartus#\\_ga=2.111444423.270251476.1649338219-1466055864.1649338219](https://tartu.postimees.ee/1871439/nukuteater-seab-ennast-sugisel-sisse-ka-tartus#_ga=2.111444423.270251476.1649338219-1466055864.1649338219) (08.04.2022).
- Viira, Aigi 2001c. Sadamateatri avamine nihkub septembri algusest lõppu. *Tartu Postimees*, 10.06., <https://tartu.postimees.ee/1872601/sadamateatri-avamine-nihkub-septembri-algusest-loppu> (08.04.2022).
- Viira, Aigi 2001d. Lutsu tänava maja saal sai mängukõlblikuks. *Tartu Postimees*, 01.07., [https://tartu.postimees.ee/1876585/lutsu-tanava-maja-saal-sai-mangukolblikuks#\\_ga=2.155091579.270251476.1649338219-1466055864.1649338219](https://tartu.postimees.ee/1876585/lutsu-tanava-maja-saal-sai-mangukolblikuks#_ga=2.155091579.270251476.1649338219-1466055864.1649338219) (08.04.2022).
- Viira, Aigi 2001e. Nukuteatri hooaeg Tartus algas menukalt. *Tartu Postimees*, 24.09., [https://tartu.postimees.ee/1893081/nukuteatri-hooaeg-tartus-algas-menukalt#\\_ga=2.232401055.1421036711.1649261171-1662094921.1648368933](https://tartu.postimees.ee/1893081/nukuteatri-hooaeg-tartus-algas-menukalt#_ga=2.232401055.1421036711.1649261171-1662094921.1648368933) (08.04.2022).
- Viira, Aigi 2001f. Lutsu kultuuritänav ootab üleilmseid hansapäevi. *Tartu Postimees*, 30.10., <https://tartu.postimees.ee/1900529/lutsu-kultuuritanav-ootab-uleilmseid-hansapaevi> (08.04.2022).

Viira, Aigi 2002. Teatrilabor on lahkumas ajaloolisest teatrimajast. *Postimees*, 25.11., <https://kultuur.postimees.ee/1982093/teatrilabor-lahkumas-ajaloolisest-teatrimajast> (08.04.2022).

## Dokumendid

*Etendusasutuste tegevustoetus 2022*. Ministri käskkiri, nr 7-5/.1/2022\_149. Kultuuriministeerium.

*Ivar Põllu CV*. Tartu Uus Teater.

Lepingud Tartu linnaga. Asutusesisene dokument. Elektroonilised dokumendid Tartu Uues Teatris.

*Kokkuvõte intervjuudest 2015 = Kokkuvõte Raul Oreškini intervjuudest*. Asutusesisene dokument. Elektrooniliselt Tartu Uues Teatris.

*KÕ aruanne 2019 = Kremli ööbikute aruanne Kultuurkapitalile*. Aruanne e-Kulkas.

*Kremli ööbikute aukirjad*. Füüsiliselt Tartu Uues Teatris.

*Kristiina Põllu CV*. Tartu Uus Teater.

*Loominguline koosolek 05.02.2015*. Koosoleku protokoll. Elektrooniliselt Tartu Uues Teatris.

*TUT arengukava 2016–2021 = Tartu Uue Teatri arengukava 2016–2021*. Tartu Uus Teater.

*TUT arengukava 2020–2023 = Tartu Uue Teatri arengukava 2020–2023*. Tartu Uus Teater.

*TUT arengukava 2021–2024 = Tartu Uue Teatri arengukava 2021-2024*. Tartu Uus Teater.

*TUT10 külastatavus*. Asutusesisene dokument. Elektrooniliselt Tartu Uues Teatris.

*TUT tegevustoetused aastate lõikes*. Elektrooniliselt Tartu Uues Teatris.

## Seadused ja määrused

*EAS 2015 = Etendusasutuse seadus*. Riigiteateataja, <https://www.riigiteataja.ee/akt/606779?leiaKehtiv> (17.05.2022).

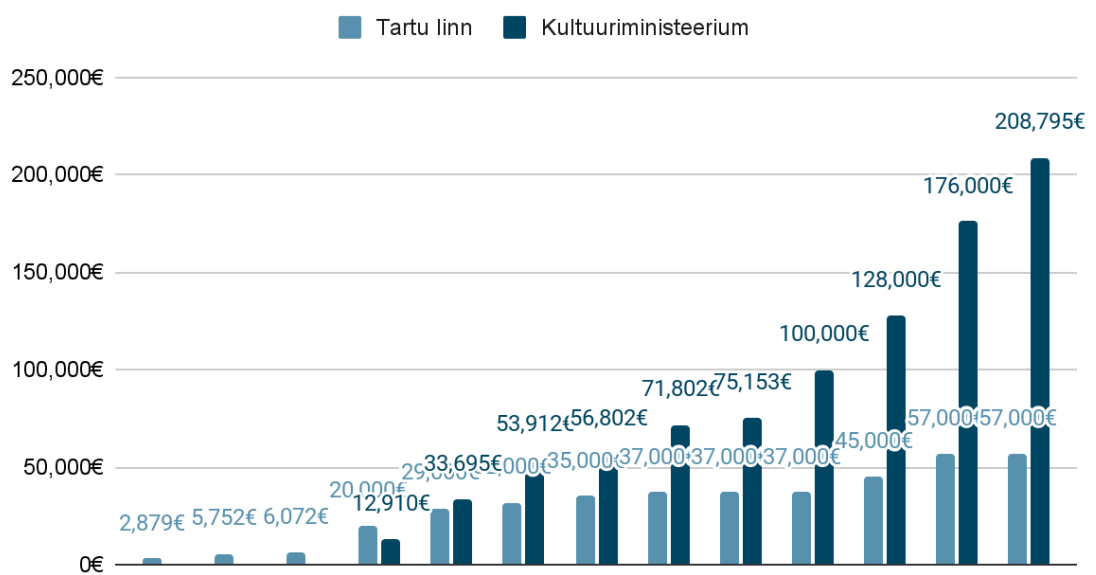
*PMTpm 2022 = Paide Muusika- ja Teatrimaja põhimäärus*, Riigiteataja, <https://www.riigiteataja.ee/akt/429122017147>

*ROs 2015 = Rahvusoperi seadus*. Riigi Teataja, <https://www.riigiteataja.ee/akt/127022015004?leiaKehtiv> (17.05.2022).

## Lisad

### Tartu Uue Teatri toetused alates 2008–2020

#### Kohalikud ja riiklikud tegevustoetused alates 2008. aastast





# The Changing of Objectives of Tartu New Theatre in the Process of Institutionalisation

## Summary

Estonian Ministry of Culture states that "the Estonian theatrical landscape is exceptionally rich in both form and content" (Etenduskuunstid), and that is indeed true: for one public theatre, eight foundations, and three municipal theatres, there's 42 private theatres that submitted their statistics in 2020 (Teatristatistika). Borrowing from Pierre Bourdieu's field theory, this institutional diversity operates as agents on the theatrical field, where each of them fight for the better position, that is survival. Theatres with their own buildings, artistic troupes, and conservative strategies, are the ones dominating the field; others, armed with nothing more than artistic principles, are the ones fighting for the dominance. One of such theatres is Tartu New Theatre that started with no building, no troupe, and no money in 2008, but operates now in its own building, with its own virtual<sup>10</sup> troupe and stable funding.

The aim of the thesis is to study the case of Tartu New Theatre what are the goals of forming a theatre; why and under what circumstances they start to change during organizational and artistic development; how it has influenced the artistic outcomes.

The thesis is in three parts: (1) theoretical-methodological basis, (2) empirical material, and (3) analysis. In the third part I have analysed the theatre as an organization, as a creative team, as a building and as an implementer of cultural policy.

The theoretical-methodological basis of the work is based on Hans Van Maanen's (2009) schemata of functioning of the artworld. It is used to analyse the changing of the values of Tartu New Theatre in the domains of production, distribution, reception, and context with time. These processes are concerned with the communication between the professionals (the theatre) and the public (the audience), and the professionals and the policy-makers (the funding), which, taking into account the different sets of values, could be problematic. To obtain the necessary funding the theatre must adapt to either the public's taste or the policy-maker's terms, ideal if to both. These changes are analysed through John Holdens (2006)

---

<sup>10</sup> In this sense virtual troupe means a goodwill agreement between theatre and actors who are officially freelancers, but operate as artistic troupe members in theatre.

model of cultural values. Both Van Maanen's schemata and Holden's model are used alongside with Pierre Bourdieu's basic concept of field theory: field, agent, position.

There two most opposite forms of theatre in Estonia are those with long tradition and rigid structure, and those which are relatively new and with flexible structure. The first are goal oriented — they have protocols for doing things and measurable values they want to achieve (instrumental dimension) (e.g., state foundations in Estonia). The latter are process oriented — they have shared values of the participants (personal dimension) (e.g., private theatres in Estonia). During organisational development institutionalization begins, which means that instrumental dimensions start to suppress the personal dimensions.

To explain this dynamic, I have developed the scale of complexity, that allows to position theatres on the field according to certain characteristics. Those characteristics are: staff (both creative and administrative), infrastructure (buildings, technical equipment, vehicles etc), and funding — all of which are interconnected. These are also factors that influence the goals and outputs of the theatre: the more complex the theatre, the more rigid the structure (and the more difficult to achieve inner values).

Tartu New Theatre started out as non-complex theatre. As process-oriented and flexible, the theatre was not concerned with the artistic outcomes as a separate goal, but rather as a reward. After receiving its first awards and popularity, and with-it small state funding, the theatre started to pay more detailed attention to programming, and reaching certain instrumental values in order to maintain and grow its funding. But operating in a shared venue, the theatre soon faced the increasingly difficult administrative challenges to meet its goals. Therefore, the new objective was to operate its own venue. Once that succeeded it came with a price: the ever-increasing administrative problems as well as the need to produce public events led to an artistic crisis. In order to sort it out a voluntary artistic board was put together that suggested that the theatre as an organization needs a CEO. It was at this point that the theatre that started out as a non-complex organization had obtained a more complex and rigid structure. Therefore, it can be said that the process of institutionalisation is defined by the want to maintain stable funding and the need to overcome the administrative problems that increase with each complex.

Complexity as a method can well be used to sort out the terminological mess in Estonian theatrical field, as well as to develop funding principles that consider the needs of the theatres who need stable planning as well as those who can afford flexible decision-making processes.

Even though the factors influencing the complexity of the theatres are interrelated, the theatres are operated primarily by the funding. Therefore by ensuring stable and sustainable funding, in order to mitigate certain "complexes", it is more likely to achieve the objectives set in the performing arts' as well as its neighbouring fields.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina Maarja Mänd (sünnikuupäev: 29.10.1983)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose pealkirjaga

"Tartu Uue Teatri eesmärgid ja nende muutumine institutsionaliseerumise protsessis", mille juhendajad on Anneli Saro ja Hedi-Liis Toome,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 18. mail 2022