

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
KULTUURIKORRALDUSE MAGISTRIÕPE

Jaak Viller

**TEATRIORGANISATSIOONI ARENG EESTIS XX SAJANDI II
POOLEL**

Magistritöö

Juhendaja: prof Luule Epner

Tartu 2004

SISUKORD

Sissejuhatus.....	3
1. Teatriorganisatsiooni uurimise teoreetilised lähtekohad.....	5
2. Kultuuripoliitika määratlemine. Periodiseering.....	10
3. Võimustruktuuride ja teatrite suhestumise majanduslikud aspektid.....	28
3.1. Teatrite majanduslik tegevus ja selle riiklik regulatsioon.....	28
3.2. Teatritele riikliku toetuse eraldamise poliitika ja selle kasutamise riiklik regulatsioon.....	39
4. Koosseisu- ja palgapoliitika Nõukogude perioodil.....	54
4.1. Teatrite kategoriseerimine.....	54
4.2. Palgafond, palgaskeemid ja lisatasud.....	57
4.3. Koosseisupoliitika.....	60
4.4. Loometöö normeerimine.....	62
5. Teatrite õigus-majandusliku tegutsemisruumi laiendamine teatrieksperimenti tingimustes.....	64
6. Teatrite tegevuse regulatsioon taasiseseisvunud Eestis.....	71
6.1. Teatrite finants-majandusliku tegevuse aspektid.....	71
6.2. Tööjõu- ja palgapoliitika probleeme Eesti teatrites.....	77
6.3. Repertuaari- ja projektiteatri mudelite võrdlus.....	78
Kokkuvõte.....	81
Kasutatud allikad ja kirjandus.....	84
Summary.....	88

SISSEJUHATUS

Teatrite majanduslik-organisatoorse tegevuse uurimise vajalikkus tuleneb vajadusest teha eelolevate perioodide suunavalikuid, mõistes ja teades läbikäidud etappidel toimunud arenguid ja muutusi, et otsustada, mida eelnenust on aeg sõelale jätnud ning millega tuleks arvestada ka tänapäeval ja võib-olla tulevikuski. Samavõrra oluline on selgitada, mis meie teatrite lähiajaloo majandus- ja korralduslikus tegevuses kuulus omasse aega ning mille juurde tagasipöördumine oleks arengu seisukohalt ebavajalik. Teatrite majandus- ja korraldusliku tegevuse uurimise vajadusele on korduvalt tähelepanu juhitud (nt. Kask 1987,9), muuhulgas ka seetõttu, et teatriuurijate senise huvi keskpunktis on peamiselt olnud teatri loomingulised probleemid ja protsessid, ehkki, eriti viimasel ajal, seostatakse neid ka teatriorganisatsioonist lähtuvate põhjustega.

Käesolevas töös vaadeldaksegi riikliku poliitika olemust teatrielu korraldamisel XX sajandi II poolel, mis paari allpool nimetatud erandiga pole tänini uurijate tähelepanu pälvinud. Nimelt on Liis Hion oma 2002.a. kirjutatud sisukas magistritöös vaadelnud stalinistliku perioodi (1944-1953) teatripoliitika mõjusid Eestis, Piret Kalju Eesti Humanitaarinstituudis 1999.a. kaitsnud bakalaureusetöös teatri asendit 1970-ndatest kaasajani, keskendudes muuhulgas ka Eesti Draamateatrile ning Marko Lepik 2002.a. Tartu Ülikoolis kaitsnud bakalaureusetöös tänapäevast eesti teatripoliitikat võrdluses teiste Euroopa riikidega.

Töös analüüsitakse riikliku kultuuripoliitika ja selle raames teatriinstitutsiooni kohta ühiskonnas aastatel 1954-1991 ja võrdluses eelnenuga ka taasiseseisvunud Eesti tingimustes, riikliku regulatsiooni olemust ja avaldumisvorme. Töö peamiseks eesmärgiks on anda ülevaade riikliku teatripoliitika toimest teatrite õigusruumi määratlemisel ja finants-majandusliku tegevuse korraldamisel ning analüüsida teatrite tegevuse efektiivsust antud juriidilis-majanduslikes tingimustes. Valitud üsnagi pikk ajajärk võimaldab vaadelda teatri rolli nõukogude ühiskonna arengu erinevatel etappidel, keskendudes teatripoliitika teostamisele eeskätt riigi poolt teatritegevuseks eraldatud finantsiliste vahendite uurimise kaudu. Teadlikult jäetakse üksikasjalikumale tähelepanu alt kõrvale teatrielu kunstiline sündmuslikkus, repertuaaripoliitika ning etenduste analüüs ja hinnang, mis on teatriuurijate ja – ajaloolaste poolt käsitlemist leidnud nii monograafiates (K.Kask “Eesti teater 1940-1965” ja koostamisel olevas “Eesti teater 1966-1985”) kui arvukates teatrielu kokkuvõtvates teostes ja artiklites.

Töös leiavad käsitlemist Eesti taasiseseisvumise järgsel perioodil läbiviidud ümberkorraldused senikehtinud teatrisüsteemis ja teatriorganisatsiooni võimalikud edasise arengu teed.

Magistritöö on jagatud kuude peatükki, millest esimeses vaatleme kõigepealt kultuuri ja riigi vahekorra ning teatri kui institutsiooni senise teoreetilise uurimise olukorda.

Teises peatükis keskendume vaadeldava ajajärgu periodiseerimisele teatriinstitutsiooni arengu ja muutuste aspekte silmaspidavalt.

Kolmandas peatükis vaatleme kõigepealt teatrite tegevuse üldiste finants-majanduslike aspektide reguleerimist riigivõimu poolt erinevatel perioodidel, seejärel detailsemalt riiklike toetuste eraldamise poliitikat ja selle kasutamise riiklikku regulatsiooni. Samuti käsitleme omatulu ja selle kasutamise regulatsiooni ning omatulu ja riikliku toetuse vahekorra küsimusi.

Neljandas peatükis vaatleme nõukogude teatrisüsteemile omast teatrite kategoriseerimist, millest tulenesid teatrite koosseisude suurused ja töötasufondi jäik skeem. Pöörame tähelepanu loometöö normeerimisele ja selle vastuolulisusele ning loominguliste konkursside korrale.

Viiendas peatükis leiab eraldi käsitlust 1980-ndate aastate keskel teatrite majandamistingimuste liberaliseerimiseks ja nende majandusliku iseseisvuse suurendamiseks ellukutsutud teatrieksperiment, seda ettevalmistavad tegurid ja tulemused.

Kuuendas peatükis analüüsime teatrite finants-õigusliku tegevuse reguleerimist taasiseseisvunud Eesti teatris, samuti selle tööjõu- ja palgapoliitika probleeme. Eraldi alapeatükina on esitatud tänapäeval jätkuvalt aktuaalsena avalikku diskussiooni pälviv repertuaari- ja projektteatri tegutsemise mudelite võrdlus. Käesoleva magistritöö koostamisel on kasutatud Eesti Rahvusrarhiivi osakondades säilitatavaid materjale, sealhulgas NSVL Kultuuriministeeriumi normdokumente, ENSV Kultuuriministeeriumi käskkirju ja kolleegiumite otsuseid ning ministeeriumi ja teatrite vahelist kirjavahetust. Ametialaseks kasutamiseks mõeldud normdokumentide kogumik "Kogumik teatrietendusasutuste juhendmaterjale" aitas kaasa autori teatrilase tegevusega (mõningaste lühiajaliste vaheaegadega 1972-2003) seotud kogemuste tegelikkusele vastavuse kontrollimisel.

Kultuuriministeeriumi finantsosakonna kauaaegsete töötajate, nüüdseks meie hulgast lahkunud Asta Sassi ja Ilme Aule suure hoolsusega ja aastate kaupa peetud käsikirjaline teatrite tegevuse põhinäitajate statistika, mille koopia on ka käesoleva töö autori valduses, võimaldas välja tuua mõningaid meie jaoks ootamatuid seoseid.

Käesolev töö ei pretendeeri ammendavale teemakäsitlusele, pigem oleks see esimeseks katseks ühe kunstiinstitutsiooni ligi poolsajandi pikkust arengulugu kaardistada. Edasiste uurijate huvi võiks pälvida interdistsiplinaarsed käsitlused, kus vaadeldakse teatrite repertuaari ja kunstilise saavutuslikkuse ning finantstulemuslikkuse vastastikust mõju, teatri kui organisatsiooni sisekommunikatsiooni korraldamise vahendeid üksikasjaliku riikliku regulatsiooni tingimustes jms., ühendades majandusliku analüüsi, juhtimistooria ja teatriteaduse metodoloogilisi aluseid. Seda enam, et arhiivides talletatud materjal võimaldab erinevate ajaperioodide teatrielu süvendatud vaatlemist ja analüüsi. Samuti jääb iseseisvat uuringut ootama tänase Eesti institutsionaalse teatriruumi asend ja võrdlus ülejäänud Euroopa kultuuriruumiga, mille muudab eriti aktuaalseks liitumine Euroopa Liiduga.

1. TEATRIORGANISATSIOONI UURIMISE TEOREETILISED LÄHTEKOHAD

Käesoleva magistritöö objektiks on teater kui komplitseeritud institutsioon, mille kompleksne ja interdistsiplinaarne teoreetiline uurimine on tänapäevases erinevate kunsti- ja teadusalade läbipõimumises veel ees. Tuleb nõustuda teatrit põhjalikult tundva ja sellele kogu elu pühendanud Karin Kase väitega, et “teater on erakordselt keerukas organism. Keerukus algab juba sellest, et temas on reeglipäraselt koos kunstiline ja ja majanduslik-organisatsiooniline pool, mis on alatihti teineteisest sõltuvad, tihti peale konfliktiski.” (Kask 1989, 13)

Teatriteaduse vahenditega on enim ja põhjalikumalt uuritud etenduste esteetilise mõju aspekte, suhteliselt uue teadusharu – kultuurisotsioloogia – poolt teatri kui kunstiasutuse ideoloogilise programmi e. tema ühiskondliku rolli ja sotsiaalse funktsiooni täitmist. Majandusteaduslikust metodoloogiast lähtuvalt on uuritud teatrit kui majandusorganisatsiooni, vaadeldes selle tulusid ja kulusid ning tegevuse majanduslikku efektiivsust. Juhtimisteooriast lähtudes on võimalik vaadelda teatrit kui kunstiasutuse, tootmisettevõtte, mille toodeteks on etendused, ja teenindusasutuse, mis müüb vaba aja veetmise võimalusi, sümbioosi. Teater on muuhulgas ka ajalooliseks fenomeniks, mille tänagi elujõulised traditsioonid ulatuvad aastatuhandete taha.

Ükski neist lähtekohtadest eraldi võetuna ei suuda aga ammendavalt vaadelda ega kirjeldada teatrit kui kõigi nende aspektide tervikut. Seda enam, et ülalnimetatud teadusharudele lisaks peaks kompleksne teatriuuring sisaldama kunstisühholoogia sfääri jäävaid esineja – vaataja omavahelisi suhteid, erinevate kunstialade (spetsiifilised teatrivahendid, kujutava kunsti, muusika, arhitektuuri jmt. vahendid) teatritegevuses avalduvat ühismõju jne. ning samas oleks ühe kunstiiligi institutsionaalse tagamise uurimisel ilmselt vale mööda vaadata üksikfaktidest ja emotsioonidestki, mis selgitavad ja lisavad värvi ühe või teise otsuse vastuvõtmise taustadele. Nimetades eespool teatriinstitutsiooni kompleksse uurimise teooria noorust, pidasime silmas just nimelt seda, et teatriorganisatsiooni käsitlemisel piirdatakse ka tänapäeval veel ikka mõne eelpool nimetatud aspekti valimisega.

Töö ajalooliste aspektide puhul oleme ajalookirjutuse objektiivsuse ja subjektiivsuse kategooriate teoreetisel käsitlemisel nõus Liis Hioni magistritöö “Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944-1953” sellekohaste seisukohtadega (Hion 2002, 10-13), mistõttu keskendume teoreetilise aluse leidmiseks riigi ja kultuuriinstitutsiooni suhteid ning kultuuriinstitutsiooni funktsioneerimist käsitlevatele uurimustele.

Käesoleva töö puhul seamegi peamiseks eesmärgiks riigi rolli vaatlemise teatriinstitutsiooni tegevuse korraldamisel, lähtudes Pierre Bourdieu teoreetilistest seisukohtadest: “(...) riigi tekkimine on lahutamatu erinevate sotsiaalsete väljade, majandusliku, kultuurilise (või haridusliku), poliitilise jne väljade ühtlustamisprotsessist, mis kaasneb riikliku monopoli järkjärgulise kehtestamisega legitiimsse füüsilise ja *sümboolse* vägivalla üle. Kuivõrd riik koondab enda kätte materiaalsete ja sümboolsete ressursside terviku, on ta võimeline korraldama erinevate väljade funktsioneerimist, tehes seda kas rahalise sekkumisega (majandusväljal riikliku investeerimisabi kaudu või kultuuriväljal toetusega ühele või teisele haridusvormile), või juriidilise sekkumisega (näiteks reglementeerides organisatsioonide funktsioneerimist või üksikisiku käitumist).” (Bourdieu 2003,60)

Teadlikult keskendutakse töö põhiosas teatriinstitutsiooni kui teatavaid esteetilisi, pedagoogilisi jm. funktsioone kandvate objektide produtsendi tegevuse uurimisele. Spetsiifiliselt esteetiline aspekt jääb teatriteaduse pärusmaaks, ehkki esteetiliselt objekti määratletakse institutsiooni ja inimese suhtlemise kaudu: ühelt poolt, kui lepingu objekti, teisalt, kui subjektiivset kogemust. (Niemi 1991, 10)

Allpool leiabki töö põhiosas vaatlemist poliitilise (nõukoguliku režiimi ajal poliitilise kapitali domineerivaks muutumise mehhanismi käsitleb Bourdieu, samas, 36-37) ja kultuurilise kapitali tasakaalu puudumine nende jõusuhete vahelisel võimuväljal (Bourdieu terminoloogia – J.V.), mis viis oma teravaimalt konfliktse väljundina oodatult 1988.a. loomeliitude pleenumini Eestis, kuivõrd kultuurikandjad on “kahtlemata kõige lähematud ja kõige vihasemad poliitilise kapitali valdajate privileegide vastu, ja samuti kõige altimad pöörama nomenklatuuri vastu egalitaristlikku või meritokraatlikku usutunnistust, mis on nende taotletud legitiimsuse aluseks.” (Bourdieu,38). Riigi kui kultuuripoliitika (ja selle koostisosa teatripoliitika) kujundaja rolli kaasaegse teoreetilise analüüsi autoriks saabki pidada Pierre Bourdieu, kelle poolt pakutud teoreetilised lähtekohad loovad baasi teatri kui institutsiooni tulevaseks kompleksseks teoreetiliseks mõtestamiseks.

“Kultuuritootmisväljad pakuvad kõigile asjaosalistele *võimalikkuste ruumi*, mis annab nende otsingutele suuna, määratledes probleemide, osutuste, vaimsete orientiiride (...), -ismide universumi, lühidalt öeldes terve koordinaatsüsteemi, mida tuleb tähele panna – mis aga ei tähenda teadvustamist -, kui tahetakse seal kaasa mängida. (...) Selle võimalusteruumi tõttu ongi ühe kindla ajastu kultuuritootjad ruumis ja ajas paika pandud ning suhteliselt sõltumatud otsestest majandusliku ja sotsiaalse keskkonna tingitustest: mõistmaks näiteks kaasaegsete teatrilavastajate valikuid, ei piisa nende seostamisest majanduslike tingimustega, toetuste ja sissetulekute suurusega ega isegi mitte publiku ootustega; me peame arvesse võtma tervet teatriajalugu alates 1880.” (Bourdieu, 65)

Meie teoreetiliseks lähtepunktiks on seisukoht, et “kultuuriasjad, iseäranis nendega seonduvad sotsiaalsed jaotused ja hierarhiad, on olemuselt kujundatud riigi tegevuse poolt, mis, kehtestades need korraga nii asjades kui inimeste peades, laseb kultuurilisel meelevaldsusel paistagi loomulikkusena.” (samas, 117) Mardi Valgemäe hindab kunstide ja ühiskonna vahelist konflikti iseenesest teretulnud nähteks, märkides, et “kus puudub vastuseis, algab atrofeerumine. Ent konflikt on vajalik ka rahva ja valitsuse vahel, eriti kui valitsus (...) ei taha nagu mõista, et kui summutatakse lavategevus, kaob tsivilisatsiooni ergutav mõju”. (Valgemäe 1990, 99)

Riiki saab vaadelda kui erinevate kapitalide: survevahendite (armee, politsei), majandusliku, kultuurilise (sealhulgas teabe), ning sümboolse kapitali ühistgevuse tulemust, mis teeb riigist omamoodi metakapitali valdaja, andes talle võimu kõigi kapitaliliikide ning nende valdajate ja kasutajate üle. Erinevate kapitalide kontsentreerumine koos viib spetsiifilise “puhtriikliku kapitali tekkimiseni, mis võimaldab riigil omada võimu erinevate väljade üle ja kapitali erinevate liikide üle, ja iseäranis nendevahelise vahetuskursi üle (ning selle kaudu nende valdajate jõuvahekordade üle). Sellest järelduvalt käib riigi konstrueerimine paralleelselt *võimuvälja* konstrueerimisega mänguruumi tähenduses, mille piirides (eri liiki) kapitali valdajad võitlevad *põhiliselt* riigivõimu pärast, see tähendab riikliku kapitali pärast, mis annab neile võimu erinevate kapitaliliikide ja nende taastootmise üle (...).” (Bourdieu,122)

“Kultuur on unifitseeriv: riik aitab kaasa kultuurituru unifitseerimisele, ühtsustades kõik koodeksid – seadused, keele, mõõtühikud; (...)kehtestab ühised käsitus- ja eristusprintsibid, mõtlemisvormid,(...) soodustades niiviisi selle konstrueerimist, mida tavaliselt nimetatakse rahvuslikuks identiteediks või traditsioonilisemas kõnepruugis rahvuslikuks iseloomuks.” (samas,129-130) Meie poolt käsitletava eesti teatri vaatlemisel tuleb arvestada viimase teesi erijuhtumit, kuna suurele osale eestlastest oli kultuuriturgu unifitseeriv võim kas ajaloolisest mälust tulenevalt või alateadlikultki võõraks võimuks, mistõttu nõukoguliku “rahvusliku identiteedi” kujundamine, kõnelemata “rahvuslikust iseloomust”, leidis suurt vastuseisu ja loodetud täielikkusega ei teostunudki; ehkki eelnevate Bourdieu baasiloovate seisukohtadega tuleb täielikult nõustuda. Nii nagu ka tema käsitlusega kultuuri majandusest: “Sümboolsete hüvede majandus toetub majandusliku huvi (selle sõna kitsamas tähenduses) allasurumisele või tsenseerimisele. Sellest tulenevalt peab majanduslik tõde, see tähendab hind, olema aktiivselt või passiivselt varjatud või jäetud ebamääraseks. Sümboolsete hüvede majandus on laialivalguse ja ebamäärasuse majandus.” Seda iseloomustab ebaselge formuleerimine eesmärgiga näidata kalkuleeriva ja erahuvisid kandvana igasugust arvestussüsteemi. Nii on “sümboolsete hüvede majandusele iseloomulikud strateegiad ja praktikad alati ambivalentsed, kahepalgelised ja isegi näiliselt vastukäivad (näiteks on hüvedel mingi hind ja nad on “hindamatud”). (samas,245-246) Eelöeldu iseloomustab otseselt ka teatrimaailma, kus ühe või teise nähtuse väärtus on enamikul juhtudest sõltuvalt hindajast erinev: on see ühiskond, kriitika, tarbija või looja (produtsent) ise.

Eelpool vaadeldud otseselt majanduslike aspektide kõrval on oluliseks kultuuriinstitutsiooni kui süsteemi ülesehituslik ja tegevuskorralduslik vaatepunkt.

Teatri kui institutsiooni vaatlemise teoreetilise baasina saame kasutada ka kirjanduse kui institutsiooni käsitlemisele keskendunud soome uurija Juhani Niemi seisukohti, püüdes neid võrrelda sobivuse ja mittesobivuse aspektist teatriinstitutsiooni iseloomustamiseks. Saab nõustuda, et teatriinstitutsiooni võib mõista kui struktuuride (hierarhiad, omandi- ja tegevusvormid jms.), raamide (juriidiliste, majanduslike, halduslike jt.) ja mõistete (vaataja ootused, ühistunne, kollektiivne rituaal jmt.) süsteemi, mis teeb teatri kui institutsiooni olemasolu võimalikuks. Nii nagu kirjandusinstitutsiooni, saab ka teatrit uurida kui konstruktsiooni e. selle korralduslikku poolt, nn. vormi ja, teiselt poolt, sisu, e. tegevuskokkuleppeid, s.t. milliseid tegutsemisraame institutsiooniga hõivatud inimesed kasutavad. (Niemi 1991, 13) Samas, nagu eespool märkisime, ei ammenda see teatri kui institutsiooni tegevuse erinevaid aspekte. Kui kirjanduse puhul looja (autor, kirjanik) vastandub ja ka samastub üheaegselt Niemi poolt esitatud skeemis (samas,17) filtreerijale (Niemi peab silmas kirjastust kui valiku tegijat teema, autori, mahu jne.aspektidest), vahendajale (Niemi käsitluses valmis trükitoote lugejani viija) ja vastuvõtjale, kes on omakorda üksteisega samasugustes ristsidemetes, siis teater kui institutsioon reeglina sisaldab endas nii filtreerija (me ei käsitlen siinkohal totalitaarsetele riikidele omast tsensuuri) kui ka vahendaja (reklaami- ja müügiteenuse sisseostmine teatri poolt ei muuda asja olemust) funktsiooni.

Teatriinstitutsiooni puhul puhul võiks pigem kasutada järgmist skeemi:

Omanik

Esitab majanduslike, juriidiliste
jm. hoobade kaudu sotsiaalse
tellimuse

Mõjutab tarbijat (kui selleks on riik: õpetamaks-
kasvatamaks-valgustamaks); (kui
eraomanik, siis kui ostjat)

Teater

Viib selle tarbijani
Saab tarbijalt tagasisideme
Viib tagasisideme omanikuni

Tarbija

Huvitatud esteetilisest elamusest,
ühistundest ja erijuhtudel – ühiskonna
alustugede raputamisest

Teatriinstitutsiooni hierarhiat võiks vaadelda ka alljärgneva trepina:

Poliitiline võim

Majanduslik võim

Avalik arvamus

Teater

kus kõrgemal astmel seisjad mõjutavad allpool asujaid, viimaste poolt mõju avaldamine ülespoole on reeglina kaudne ja vähese efektiivsusega.

Peame silmas, et meie poolt edaspidi käsitlemist leidvas NL-s poliitiline ja majanduslik võim praktiliselt langesid kokku, ehkki näiliselt olid olemas kumbagi võimu teostavad erinevad struktuurid. Poliitilise võimu all mõtleme eeskätt ühiskonna poolt aktsepteeritud kultuuripoliitika väljatöötamist ja teostamist, majandusliku võimu all kultuuripoliitikast tulenevate prioriteetide praktilist ellurakendamist. Märgime ennetavalt, et Nõukogude ajal esindas teatridirektor endas poliitilist võimu lavastaja üle.

Avaliku arvamuse võimu puhul on huvitavaks erijuhtumiks teatrikriitika asend, mis on kord avalikkuse poolel, kord selle vastu, kusjuures teatri loominguline juhtkond on avaliku arvamuse sageli ainult aimatava surve teatrisiseseks realiseerijaks. Avaliku arvamuse võimu näitajaks on muuhulgas ka teatripreemiad, millega kujundatud suhe ühte või teise teatrinähtusse ei pruugi samas teatripiletite müüginäitajates üks-ühest vastavust leida.

Teatriinstitutsiooni teoreetilisel vaatlemisel tuleb selgeks teha ka teatrikunsti eriline asend ja funktsioonid teiste kaunite kunstidega võrreldes, mille puhul lähtume Mardi Valgemäe seisukohtadest: “Teater väljendab ja rahuldab meie kõige põhilisemaid tunde. See seletab ka miks ükski vägi ega uus vorm ei ole suutnud lüüa teatrit. Teater on elanud üle loendamatu arvu kirikuvandeid ja rea usklike tagakiusamisi. Ta on jäänud ellu vaatamata gladiatoreile ja televisioonile. Teda on alatasa peetud tõbiseks ning tema surma ennustatakse alarmeeriva korrapärasusega. Aga temas on osa meie kõige sügavamast elusaladusest, mida lihtsalt ei saa maha suruda. Erinedes kirjandusest ja muudest kunstidest on teatril omapärane vorm, sest ta eksisteerib ainult olevikus. Teater on praegu ja nüüd. Kui etendus on möödas, ei tule üleelata hetked iial tagasi – nagu armastuseski. Teatrietendust ei saa tagasi pöörata nagu hiirekõrvus raamatulehti, ega uuesti grammofonile panna nagu veidi kribit heliplaati, ega jälle ja jälle

vaadata nagu mõnd seinale riputat maali või kulunud filmifragmenti. Teater on alati uus ja esmakordne. Iga etendusega sünnib ta uuesti ja erinevana”. (Valgemäe 1990, 11). Teatri põhifunktsioonidena näeksime elamus- ja teadmishinnade andmise ja pedagoogilis-ideoloogiliste ülesannete täitmise kõrval ka kandvat tähendust omava artistliku funktsiooni täitmist. (Vellerand 1985)

Siit tuleneb ka edasiseks üsna oluline küsimus, kuidas iseenesest inertne ja muutusi tõrjuv teatriinstitutsioon saab ja peab järjepidevalt igal etendusel kunstiime sünni toetama, milline peaks olema traditsioonile rajatud teatriharjumuse (nii tegijate kui vaatajate teatav rutiin) ja ime tabamise kaudu hingelise puhastustule läbielanud teatrikõlastaja vastastikune toime.

Teatriorganisatsiooni arengu teoorias on läbi aegade tehtud rohkesti katseid teatriprotsessi unifikatsiooniks, viimast võime täheldada ka kaasaegsetes teatrite finantseerimisskeemide otsingutes, paraku tuleb aga nõustuda seisukohaga, et iga teater peab “ise olema individuaalsus, isiksus, erinevate tingimuste ja võimalustega. Teatrielus väljendub “ametnikustumine kõikide teatrite viimises ühe pitsi alla””. (Lauter 1979, 215). Kui teatrielu tähelepanu keskmesse kerkivad teatriorganisatsiooni korrastatuse küsimused, võib selles muuhulgas ka näha ohtu teatrite eripära nivelleerimisele ja loominguliselt olemuslike küsimuste taandamisele.

2. KULTUURIPOLIITIKA MÄÄRATLEMINE. PERIODISEERING

Kultuuri- antud kontekstis teatripoliitika määratletust püüame alljärgnevalt analüüsida selliste näitajate kaudu, nagu

- teatri sündmuslikkus ja roll avalikkusega suhtlemisel e.imago,
- külastatavuse dünaamika,
- riigipoolne surve repertuaari valikule ja kontroll selle üle,
- majandusliku toetuse muutused,
- kõrgemalseisvate organite teatrit suunav tegevus,
- teatrisisene tegevuse korraldus;

millede muutumistest püüame anda iseloomustusi teatriprotsessi erinevatele perioodidele või nende lühidust arvestades – faasidele. Loomulikult on taoline periodiseering mõneti tinglik ja perioodidevahelised piirid pole selgelt täheldatavad, ega hoopiski mitte konkreetse sündmuse või aktiga täpselt määratletavad ning võimalik, et teiste näitajate (teatriprotsessi kreatiivsus või teatrimõtte innovaatus) järgi oleks käsitletava perioodi jaotus hoopiski teistsugune. Käesoleva teema aspektist tundub alljärgnev jaotus aga asjakohasena.

Kui sõjajärgset aastakümnet (1944-1953) saab jagada kahte perioodi (vt. Hion 2002, 47-48), siis Stalini surmale järgnenud sündmused annavad võimaluse rääkida mitmetestki olulistest muutustest ühiskonna, sealhulgas ka teatrielus. 1953.a. aprillis moodustati ENSV Kultuuriministeerium, Eesti teatrielu suunamisel asendas senise Kunstide Valitsuse Kunstide Peavalitsus. Mõningase otsustamisvabaduse kasvule, bürokraatliku aruandluse ja nomenklatuursete ametikohtade vähenemisele (Hion 2002, 95) vaatamata kujunevad kolm Stalini surmajärgset aastat **1953-1955** üleminekuperioodiks, mida iseloomustab **ootus, segadus** terenduvate muutuste ees. Domineerivaks jääb kasvavale teatrikülastatavusele (1950 – 799,9 tuh. külastust, 1955 – 1019,4 tuh. kül.) kui avalikkuse kõrgendatud ootuse näitajale vastukaaluks varjamatult jäik ning survestatult kultuuri ründav 1940. aastate lõpust jätkuv ideoloogiline doktriin. Viimasele viitab taoliste märksõnade, nagu “sotsialistlik realism”, “kosmopolitism”, “kodanlik natsionalism”, “formalism” jt. vulgaarsotsioloogilistele kriteeriumidele osundavate ning konfliktitusetooriast mõjustatud terminite (vt. Kask 1987, 138-139) sage kasutus ametlikes dokumentides, publitsistikas ja teatrikriitikas.

Majandamises jätkus 1948.a. teatrite isemajandamisele suunava ümberkorralduse (Hion 2002, 70) tasapisi hääbuv toime. Iseloomulikuks muutub näiliselt organisatsioonile keskendatud otsustega lahendada teatrite konkreetseid majandusprobleeme.

Aastakümneteks jäävad toimima nii mitmedki 1940. aastate lõpul – 1950. aastate algul kehtima hakanud teatriorganisatsioonilised põhimõtted ja praktika:

1. teater kui eeskätt propaganda- ja haridusasutus, mis eeldas töötajate, eeskätt loomingulise koosseisu ideoloogilist kasvatamist e. poliitõpet;
2. eriliselt kõrgendatud tähelepanu loosungi “Kunst massidesse!” sisuga täitmisele – šeflustoö maa-, linnatööliskonna (vt. Шевичк 1981, 278-280, 318-319) ja noorte vaatajate kasvatamisel nii spetsiaalsete statsionaari kui arvukate plaaniliste külalis- ja väljasõiduetenduste kaudu;
3. teatri kohustuslik ja pühendunud osavõtt kampaaniatest konkreetsele sündmusele ja riigi või riigijuhtide tähtpäevadele pühendatud uuslavastuste ja spetsiaalsete temaatiliselt orienteeritud väljasõiduetendustega, viimased (lõikuspüha, heinateo

- või viljavarumise lõpetamisele kampaania korras teatrite saatmine) lõppesid Eestis küll teatrite vastuseisu ja külastajate puudumise tõttu juba 1950-ndate II poolel;
4. sotsialistliku realismi kui ainuvõimaliku meetodi doktriin, mis tagas küll ajas vähehaaval oma ründavust kaotades kunsti parteilisuse kuni 1980.aastate lõpuni;
 5. võimuorganite (NLKP)- ja valitsusorganite (teatripoliitika määrajana peajaslikult kultuuriministeerium) peamiseks tähelepanuobjektiks jäi tegelemine teatri repertuaariga, mille intensiivsus kinnitab periodiseeringut kõige veenvamalt;
 6. uuslavastuste kontrolli mehhanismide vastupidavus ajas;
 7. vaatamata mõnel perioodil lausa paranoiliselegi ideoloogilisele valvsusele repertuaari suunamisel on valitsusorganite jaoks selgelt esmaseks tegelemine majanduslike suhetega riigi ja teatrite vahel: majandusliku aruandluse konservatiivsus, teatrite isemajandamise teema taasesilekerkimine, töötasufondi jäikus, riikliku dotatsiooni ebastabiilsus ning ettemääratlematus, jäik poliitika piletihindade kehtestamisel jne.;
 8. näitleja- ja üldisemalt loomingulise töö reguleerimine ja selle diametraalselt erinev tõlgendamine erinevate riiklike institutsioonide poolt;
 9. pikaks ajaks said eluõiguse 1952.a. alguse saanud ja kahtlemata ka positiivset rolli mänginud noorte lavajõudude ülevaatused;

Harvade eranditega (Kohtla-Järve Vene Draamateatri likvideerimine, Riikliku Noorsooteatri asutamine 1965.a. ja “Vanalinna Studio” *hiiliv* teke) säilis muutusteta 1953.a. välja kujunenud teatrivõrk (1952.a. loodi Eesti Vabariiklik Nukuteater ja Kohtla-Järve Vene Draamateater), ehkki veel 1953.a. oktoobris teeb ENSV Kultuuriministeerium kolleegiumi otsusega ettepaneku ENSV valitsusele “lubada läbi viia teatrite võrgu reorganiseerimine ühendades Lydia Koidula nimelise Pärnu Draamateatri Viljandi “Ugala” teatriga üheks teatriks – Lydia Koidula nim. Draamateatri nimetuse all asukohaga Viljandi linnas”.(ERA, f. R-1797, n.3, s.24)

Vahetult sõjajärgseid aastaid iseloomustav kõigi NSVL Kultuuriministeeriumist lähtuvate otsuste vastuvaidlematu täitmine oli ainuvõimalik, see jätkus mõningase kriitilisuse kasvamisega aastakümneid kuni taasiseseisvuseni, kusjuures vajadus oma normdokumendiga reageerida kõrgemalseisva organi otsusele, olenemata sellest, kas see Eesti olusid üldse puudutas, õpiti tulevaste kontrollimiste hirmus kiiresti ära. Oluline on märkida, et nii mitmedki eesti teatrielu puudutanud valusad otsused said alguse eesti teatringkondade seest, kusjuures motiiviks oli teha nagu Venemaal, saavutamaks subjektist lähtuvaid eesmärke: suuremaid palku, paremaid töötingimusi jne. Selliselt toimus solistide initsiatiivil “Estonia” muutmine ajaloolise traditsiooni kiuste 1949.a. ooperi- ja balletiteatriks (vt. Paalma 1997, 146-157, Tormis 1998, 167). Taoline oma asja ajamine läbi Moskva saab eesti teatrile üsnagi iseloomulikuks ka järgnevatel aastakümnetel, sest suur osa vajalikest ja võimalikest hüvedest sõltus just sealsetest ametnikest. Nii sündis ka “Vanemuise” muusikakollektiivi otsustava vähendamise katse 1951.a. eesmärgiga muuta see draamateatriks vabariigi sees. (Markus 1972, 205)

Tendents võidelda suurema riikliku dotatsiooni eest nii rahade kui tariifikategooriate ja aanimetuste kaudu jääb samuti pikaajaks iseloomustama kogu teatriprotsessi. Sageli tuleb varasematest vääratsustustest tekkinud probleemide lahendamiseks sooritada kangelaslikke jõupingutusi, nagu “Vanemuise” koosseisude taastäiendamine peale muusikapoole likvideerimise katset (Rajala 1954, 9; Hion 2002, 90).

Riigiorganid näevad teatritegevuse majandusliku optimeerimise peamise võimalusena töötajaskonna koondamist ja kuigi sellise intensiivsuse ja mahuga

nagu aastatel 1948-1951 (Hion 2002, 72-73; 79; 83-84, 86; 90) hilisemalt koosseisude koondamisi ei täheldu, on ka võimalikule koondamisele viitamised ja väiksemamahulised koosseisu muudatused efektiivsed preventiivse võimukuulekuse saavutamisel.

Teatades Kultuuriministeeriumile, et “tänu partei ja valitsuse suurele hoolitsusele, on V.Kingissepa nim. TR Draamateater sõjajärgsete aastate kestel kujunenud vabariigi keskseks ja juhtivaks draamateatriks” palub teatri juhtkond ja partei- ning ametiühingujuht taotleda juhtorganitelt teatri muutmist “akadeemiliseks” (ERA, f. R-1797, n.3, s. 391).

Nii nagu peale suure koondamislaine lõppu antakse Draamateatrile koos Viktor Kingissepa nimega ka “akadeemilise” tiitel, doseerivad võimuorganid “piitsa ja präänikut” proportsionaalselt ka edaspidi. Üldisemalt vaadatuna tundub riikliku tunnustuse saamine nii institutsiooni kui loovisiku seisukohalt üsnagi kahemõttelisena: ühelt poolt tõi see kaasa vaieldamatuid ja eluks vajalikke väärtusi, teisalt, objektiivselt teadvustatuna ka suuremat seotust üha jõuliselt oma eesmäärke taotleva võimuga.

Samas näevad teatriuurijad mõnede oluliste suundumuste ilmutumist, nagu ühiskonna tervenemine, eelnevaga võrreldes veidigi suurema iseseisvuse, “mitmekesisema ja avarama temaatika esiletõus, eredamad ja julgemad lahendused ning žanriline mitmekesisus” (Põldroos 1960, 377-378) peale kommunistliku partei XX kongressi. Tekib võimalus vabaneda Stalini isikukultuse ja partei jäiga doktriiniga loodud õhustikust, mille tulemusel võiksime rääkida järgmisest perioodist aastatel **1956-1960**. Selle perioodi iseloomustajaks oleks **elavnemine**.

Oluliselt hakkab muutuma teatrikriitiline leksika: “kas teater täidab rahva suhtes oma kõrget tribüüni, kateedri, elukooli ja moraalse kohtu missiooni” (Levin 1978, 143) küsib hilisem Kultuuriministeeriumi repertuaarikolleegiumi peatoimetaja 1959.a. avaldatud repertuaari ülevaates. Samas kritiseerib ta teravalt teatrites käibivat praktikast, kus näidendid jagatakse – ideoloogia, kassa ja kunsti pärast kavvavõetavate vahel (samas, 148). Arvatavalt see nii just oligi, sest teatrite 1952.a. rakendunud premeerimise eelduseks ja tingimuseks oli ennekõike finantsplaaniliste näitajate täitmine. See jätkub aastakümnete vältel, nagu ka teatriavalikkuse tauniv suhtumine, millele mõneti isegi avaliku pealekaebusena mõjuvalt juhib tähelepanu teatriprotsessi pikaajaliselt, üsna tähelepanelikult ja mitte alati objektiivselt kajastav Sergei Levin (vt. Tonts 2001, 356), hurjutades Kunstide Valitsust, kes ei esita teatritele pretensioone “kunstilise praagi pärast, lavastuste keskpärasuse ja valskuse pärast” (samas, 86), vaid tunneb eeskätt huvi plaanitäitmise vastu, karistab plaani mittetäitmise ja premeerib ületamise korral. Kui 1950-ndate algul on hädadest rääkimine äärmiselt doseeritud, siis 1950-ndate II poolel pääseb probleemide püstitamine ja hädadest-puudustest kirjutamine nagu paisu tagant välja (vt. Kask, 1989, 22).

Riik püstitas teatrite ette järjest kõrgemad külastusnäitajad, millede täitmine tervikuna kogu teatrisüsteemi ja iga üksiku teatri poolt ei olnud reaalne, küll aga aitas uue eesti algupärase ja kaasaega kujutava dramaturgia läbimurre ning senisest märkimisväärselt suurem eesti klassikalise pärandi lavaletulek oluliselt kaasa kasvavale külastatavusele. 1955.a. ületatakse esmakordselt ühe miljoni külastaja piiri (1019,4 tuh.kül.) ja kuigi 1956.a. langes etenduste arv eelneva aastaga võrreldes 364 ja külastajate arv 98 tuh. võrra (osalt ka Moskvas korraldatud Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadiks ettevalmistamise ja sellest osavõtu tõttu, mis hõlmas kolme juhtivat teatrit), täheldus püsiv külastajate arvu kasv suhteliselt stabiilse etenduste arvu tingimustes. Külastatavuse kasv tõi enesega kaasa ka avalikkuse

tähelepanu suurenemise teatri vastu ja laiemalt teatri imago positiivsemaks muutumise.

Eelpool märgitud laiaulatuslik eesti teatrikunsti tutvustus Moskvast annab, nagu hilisemadki suuremahulised Moskva ja Leningradi külalisesinemised, võimaluse saavutada teatriprotsessi arengu ning teatrite keerulise majandus- ja materiaaltehnilise olukorra parandamist. Nii tehakse dekaadi tulemusi kokkuvõtva NSVL Kultuuriministeeriumi käskkirjaga (ERA, f. R-1797, n.3, s.477) teatriprotsessi arengu seisukohalt Eestile ülioluline otsus: avada 1957.a. Konservatooriumi juures näitlejate ettevalmistus vastuvõtuga 15 inimest iga 4 aasta tagant. Hilisem ENSV Kultuuriministeeriumi käskkiri muudab vastuvõtunumbri 20-ks (ERA, f. R-1797, n.3, s.483).

Sündmuslikkuse seisukohalt oli oluline “Balti teatrikevad” nime all toimunud ja Eesti, Leedu ja Läti kõrval ka Valgevene NSV-d hõlmanud teatrifestivalide läbiviimine alates 1956.a. Algul võimude poolt väga positiivse initsiatiivikiitva hinnangu saanud (ERA, f. R-1797, n.3, s.360) ja vähemalt eesti ajakirjanduses ning avalikkuses soodsa tähelepanu pälvinud ettevõtmine hääbus peale kolmandat korda NSVL Kultuuriministeeriumi kolleegiumi 13.04.1959.a. otsusel teravalt eitavaks muutunud suhtumise tõttu (ERA, f. R-1797, n.3, s.848), millega tunnistatakse ebaõigeks teatrilaste kampaaniate – “festivalide” ja “kevadete” korraldamine, mis viivad selleni, et “plaanipärane kunsti arendamine asendatakse tihti kampaanialiku pidulikkuse käraga, viies kunstitöötajad kõrvale nende peamiste ülesannete täitmisest.” Selle asemel soovitatakse juhtivnäitlejate saatmist esinema perifeeriateatrite etendustesse. Loomulikult ei leidnud nimetatud soovitus erilist kõlapinda Venemaalgi, Eestist kõnelemata, välja arvatud ooperi- ja balletisolistide osas.

1959.a. asutatakse esimesed isetegevuslikud rahvateatrid ja hakatakse läbi viima iga-aastaseid rahvateatrite ülevaatusi, mis rohkem kui 30 aastaks annab reaalse võimaluse uute teatrite tekkeks peaaesjalikult ainult isetegevusliku rahvateatri vormis. Seega jagunevad teatrid riiklikeks ja rahvateatriteks, esimesed kuuluvad Kultuuriministeeriumis Kunstide Valitsuse ja teised Rahvakultuuri Valitsuse haldusalasse ning neid finantseeritakse vastavalt erinevate põhimõtete järgi.

Käsitletavat elavnemise faasi iseloomustab selgelt täheldatav teatrite bürokraatliku juhtimise nõrgenemine, mis ei leia niivõrd kajastust teatrite repertuaari ohjamises, kui organisatsioonilises ja mõneti ka finants-majanduslikus tegevuses.

Suhtumise ja kasutatava normatiivse sõnavara mõningasest muutumisest stalinliku aja normidega võrreldes annab repertuaariküsimustes tunnistust NSVL Kultuuriministeeriumi käskkiri 4.08.1956.a. “Ukraina NSV draamateatrite tööst”, kus esmakordselt hakatakse tähelepanu osutama partei-ideoloogiliste küsimuste kõrval ka teatrikunsti sisulistele küsimustele: illustratiivseile, karakteriloomelt abituile kaasaegseile näidenditele, ning teatrielu kahjustavale, kohaliku Kunstide Valitsuse aktiivsel kaasalöömisel läbiviidud teatrikoosseisude vähendamisele. (ERA, f.R-1797, n. 3, s.522) Oleks vale arvata, et taolised muutused jäid teistes liiduvabariikides vajaliku tähelepanu ja reageeringuta.

Nimetatud uuenduslikkuse viljakas ootus teatripraktikute poolt, mis sai alguse 1950. aastate II poolest, tõi enesega kaasa ka lavastaja elukutse prestiiži taastamise (Захаров 2000, 248).

1959.a. sätestatakse esmakordselt teatrite poolt televisioonile eetrisse andmiseks või salvestamiseks antavate etenduste hinnamääramise kord, mille kohaselt otseülekandel etendustelt maksab televisioon tegelikud kulud, kuid mitte vähem kui 25% etenduse keskmisest plaanilisest sissetulekust, lisades erikulud teatrite

poolt esitatavate kalkulatsioonide alusel (ERA, f.R-1797, n.3, s.851). Taoline hinnakujundamise põhimõte jääb kehtima aastakümneteks, ehkki teatrite ja televisiooni kokkuleppele jõudmise raskuste tõttu hakkab ministeerium etenduste keskmist plaanilist sissetulekut 1960-ndate II poolest käskkirjaga määrama.

1960.aastate algusest saabub **stabiliseerumise** periood, mis kümnendi keskpaigast pöörduv suhteliselt järsule tõusule. Teatri sisulise tegevuse analüüsile keskendunud teatriuurijad-ajaloolased näevad olukorda mõneti teisiti. Nii väidab Karin Kask 1980-ndate lõpus: “kuuekümnendate aastate algust, õieti juba viiekümnendate teist poolt võime tänapäeval hinnata kõrgperioodiks. Oli palju häid lavastusi.” (Kask 1989, 22) Teatriorganisatsiooni arengut aluseks võttes näeksime 1960-ndate algust pigem jõu kogumise faasina edasiseks oluliseks hüppeks. Ühe iseloomuliku tähelepaneku käsitletava perioodi kohta esitab naljana Mikk Mikiver: ““Ega meile pole tähtis kvaliteet, vaid kvantiteet”, ütles teatri direktor ega taibanudki ise, kui avameelne ta oma esinemises oli olnud.” (Mikiver 1966, 231).

1950-ndate lõpus mõnede Moskva ja Leningradi teatrite juures avatud teatristuudiote eeskujul saab Ird 1961. aastal õiguse “Vanemuise” õppestudio avamiseks, seda küll ametlikult Eesti Teatriühingu juures tegutseva Lavakunsti stuudiona (“Vanemuine” 1970, 47). ETÜ oli küll rohkem finantsilise katuse pakkujaks, kui töö sisuliseks koordinaatoriks. Vaatamata 1964.a. NL Kultuuriministeeriumi poolt vastu võetud teravalt negatiivsele otsusele teatristuudiote kohta (ERA, F.R-1797, n.3, s.1385), kus justkui tegutseb “nõrk pedagoogiline kaader”, “lõpetajatel puuduvad teadmised ja oskused ning neid iseloomustab madal üldkultuuriline tase”, õnnestub Irdil studio säilitada. “Vanemuise” studio lõpetas neli lendu draamanäitlejaid, lisaks nn. Lastestuudio, peale nende tegutsesid ka õppekoor ja balletistuudio. Studio olemasolu võimaldas noortel lavastajatel Evald Hermakülal ja Jaan Toomingal kasutada selle organisatsioonilist vormi mõttekaaslastest koosnevate teatrirühmadega tegelemiseks institutsionaalse teatri koosseisus. Hermaküla studio tegevus on leidnud põhjalikumat käsitlust (Kolberg 1999, 188-200), kuigi selles sisalduv väide, et ““Vanemuise” juhtkonnaga sõlmiti leping, et ilma Hermaküla loata tema trupi (mõeldud on studiolas – J.V.) liikmeid teatris ei kasutata.” (samas, 189-190), on mõneti ebatäpne, kuivõrd tegemist oli suulise kokkuleppega, et studiolas saab teater kasutada mitte Hermaküla lavastustes ainult siis, kui nad studiolaravastuste proovidega parasjagu hõivatud ei ole.

Teatrikunsti laiema leviku tagamiseks, osalt kindlasti ka võimude poolt püstitatud kunsti töölisklassile lähendamise ülesannete efektiivsemaks täitmiseks kutsutakse Eesti Teatriühingu initsiatiivil 1963.a. ellu vabariikliku teatrikuu vorm, mis jääb paljudeks aastateks tulemusrikka teatripropaganda kompleksüritusena täitma nii paljusid võimude poolt algatatud kampaaniate ülesandeid: “Teater – maale!”, “Teater – noorte hulka!” jne.

Repertuaari seisukohast jätkub vaadeldaval perioodil uue eesti algupärase dramaturgia jõuline läbimurre (J.Smuul, A.Liives, A.Kaalep, R.Kaugver jpt.). Omandades kogemuse katta eesti algupärandi arvel võimude poolt jätkuvalt nõutavat vennasrahvaste dramaturgia nišši, rakendavad teatrijuhid seda abinõu külastatavuse tõstmiseks.

“Mõtteteater tungib meile sisse. See on teaduseajastu paratamatus./.../ “Vanemuises” lavastatud “Kolmekrossiooper” on hästi tähelepanekav pingutus mõtteteatri sissetungi praktiliseks toetamiseks”, märgib Ain Kaalep 1960-ndate I poolel ilmneva uudse momendina. (Kaalep 1967, 129) Teatrisündmusteks kujunevad Voldemar Panso lavastused, neist eeskätt Tammsaare aineiline “Inimene

ja jumal” (1962). Lavakunstikateedri I lennu lülitumine teatriprotsessi elavdab oluliselt kogu eesti teatrimaastikku, tõstes selle nõudlikkust, kreaativsust ja otsingulisust.

Võimu ja teatri vahekord jätab perioodi arhiivimaterjalidega tutvumisel mulje rahulikkusest elust. Teravaid teemasid peaaegu ei käsitleta, “nõiajahte” ei peeta. Tundub, et järjest võimalikumaks saab selline teatri ja vaatajate vaheline dialoog, milles partei kõigi oma kultuuri valvama seatud ideoloogiaüksustega kõrvale jääb. Ka ametnikkond, kellele arenev kunstikeel ja selle sõnum paljuski enam kontrollitav ei olnud, väldib sageli sisulist sekkumist (Tonts 2003).

Hooaegu ja kalendriaastaid iseloomustavad kokkuvõtted jagavad kiitusi ja tõstatavad probleeme, millele otsitakse lahendusi ka teatrite materiaalsete probleemide lahendamiseks. Suurt tähelepanu osutavad ministeeriumi dokumendid “Vanemuise” uue teatrimaja ja Pärnu teatri ehituste venimist põhjustavate kitsaskohtade ületamisele. Tasapisi laieneb vabariikide aga ka teatrite eneste otsustuste õigusruum.

Külastajate arv jõuab 1961.a. 1,2 miljonini (1199,7 tuh.), kõikides selle ümber kuni 1966.a., mil ületatakse järgmine piir 1,3 milj. külastajat. Ka etendustulu jõuab 1964.a. 110 tuh.rubla (1961.a. muudeti rubla väärtuskurssi 1:10-le) ja keskmine piletihind ületab 0,9 rubla piiri.

1960-ndate II poolt võiks külastatavuse ja teatriorganisatsiooni stabiliseerumise ja arengu vaatepunktist käsitleda **tõusufaasina**, kui seda ei tumestaks vahepealsetel aastatel vähem kogetud partei-ideoloogilise surve kasv: “Sulaaeg ammendus kuuekümnendate lõpuks” (Tonts 2003).

Karin Kask peab kuuekümnendate aastate teisel poolel alanud “teatri uuenemisprotsessi” (Kask 1989, 5) peamiseks põhjuseks põlvkondade vahetust, “mis oli mõjustatud kodumaise kunstielu üldatmosfäärast (kümnendi uued ilmingud kirjanduses, kujutavas kunstis, muusikas ennetasid teatrit!)” (samas, 41). Ülo Tonts iseloomustab vaadeldavat aega nii: “kultuur ja teatrikunst jõudsid kvalitatiivselt uue olukorrani, mis tingis ja kindlustas arengu jätkumise” (Tonts 2003).

Peamiseks teatriuuduse kandjaks saavad hea näitlejakoolitusega Lavakunstikateedri lõpetajad, kes on aktiivselt rakendunud töösse kõigis vabariigi teatrites peale “Vanemuise”, mille noorte näitlejate pealekasv pärineb kodusest teatristuudiost. Riikliku Noorsooteatri loomine 1965.a. tõstab noorte vaatajate huvi teatrikunsti vastu, samas ka oluliselt suurendades teatritevahelist konkurentsi eeskätt Tallinnas. “Noor laine”, mis ulatus teistessegi teatritesse ja mille puhul oli tegemist erinevate näitlejaindividuaalsustega, oli üsnagi üksmeelne põhihoiakutes: eitati illusiooniteatrit, loobuti stanislavskilikust neljandast seinast, taotleti vaatajaga otsest, vahetut suhtlemist, eeldati publikult-retsipiendilt suuremat intensiivsust nii intellektuaalses kui ka emotsionaalses kaasamängus. Paljus tugineti Brechtile. Ka Meierhold, Artaud, kaasajameestest Grotowski ja truppidest “Living Theatre” olid mõjuallikateks” (Kask 1983, 277).

1967.a. valmivad ja tõstavad vaatajate huvi “Vanemuise” uus (Kaarel Irdi ettepanekul küll nime all “suur”, milles sisaldub viide järjepidevuse taotlusele Eliel Saarise projekti järgi 1906.a. valminud majaga) ja Pärnu teatrimaja. Silmapaistvalt avardab teatrikunsti sisulisi ja vormilisi võimalusi väikeste saalide avamine Draamateatri (1968) ja Pärnu teatri (1969) majades.

1966.a. saavutab Kaarel Ird enese nimetamise “Vanemuise” direktor-peanäitejuhiks, mis annab tunnistust tähtsast muutusest senise vahetult peale Oktoobrirevolutsiooni kehtestatud “komandör-komissar” tüüpi juhtimissüsteemiga

võrreldes. Uueks aluseks oli saksa teatrisüsteem oma ainuvastutust kandva “intendandiga”, kes vastutas võrdselt nii teatri kunstilise kui majandustegevuse eest. Ainuvastutuslikku juhtimismudelit rakendatakse NSVL-s esmalt mõnedes Moskva teatrites, aga “Vanemuisele” antakse see võimalus ühena esimeste hulgas, mille üheks põhjuseks sai Irdi aktiivne suhtlus just Moskva kultuurijuhtidega. Samal aastal tunnistatakse NSVL Kultuuriministeeriumi käskkirjaga “Vanemuine” “akadeemilise” tiitlit väärivaks (ERA, f.R-1797, n.3, s.1510), mis toob enesega kaasa õiguse suurendada draamatrupi koosseisu ja taotleda kohalikele juhtorganeile töö- ja palgatingimuste soodsamaks muutmist.

Kultuurielu aktiveerumist iseloomustab vaadeldaval perioodil laiaulatuslik N.Liidu sisene kultuurivahetus: vastastikused kunstidekaadid, kultuurinädalad jms., mis olid kutsutud demonstreerima nõukogude internatsionaliseeritud kultuuri elujõudu nii riigi sees kui väljaspoolgi. Teatreid puudutasid nimetatud üritused küll vaid kaudselt, hõlmates valdavalt ainult “Estonia” ooperi- ja balletisolistide. “Vanemuine” esineb 1965.a. esmakordselt Leningradis ja peale seitsme-aastast vaheaega 1967.a. Moskvast, viimasel puhul seoses Kaarel Irdi esitamisega NSVL riikliku preemia kandidaadiks.

Võib kindlalt järeldada, et just taolised edukaks kujunenud esinemised avasid “Vanemuisele” tee paljude teiste teatritega võrreldes suhteliselt elavale välissuhtlusele – Tampere, Potsdam, Olomouc.

Aktuaalseks muutub taas repertuaari parteilise formeerimine. “Tuhkatriinumängu” keelamisega “Vanemuises”, mille vähetuntud aspekte käsitleb toonane teatri kunstinõukogu liige (Столлович 2003, 155-164), saab alguse kuni Juhan-Kaspar Jürna kultuuriministriks asumiseni (1973) kestnud pidev pinge ministeeriumiametnike ja “Vanemuise” vahel noorte lavastajate (Evald Hermaküla, Jaan Tooming) uuslavastustele esitamisloa andmisel. Ametnike hoiakute õigustamiseks tulevad uuesti leksikoni “vastavus elutõe”, “positiivne kangeline”, “vastavus (Stanislavski) süsteemile” ja “sotsialistlik realism”, viimase mõiste seletust ei suuda anda kultuuriministeeriumi ametnikudki (Hion 2002, 37). Tuleb nõustuda, et selle 1970-ndate lõpust küll üha harvemini kasutatud termini sisu mõisteti selliselt, et “kunstnik ei pidanud kujutama nõukogude elu sellisena, nagu see tegelikult oli, vaid sellisena, milliseks see pidi saama” (Figs 2003, 517).

Repertuaari preventiivse kontrolli mehhanismina seab ENSV Kultuuriministeerium sisse kaks korda aastas kõigi teatrite osavõtul toimuva järgmise poolaasta repertuaari arutelu. Formaalseks põhjuseks on vaadeldavasse perioodi jäänud Draamateatri ja “Vanemuise” vaheline tüli “Kihnu Jõnni” pärast ning Draamateatri taotlus keelata “Kihnu Jõnni” lavastamine “Vanemuises” kui nende etenduse lavaedu kahjustav. Ministeerium lahendab tüli “saalomonlikult”, lubades “Vanemuisele” etendust mängida piirangutega väljasõitude geograafias.

Kaarel Ird ütleb 1968.aastal, vastates üliõpilaste küsimustele, et “Vanemuise” repertuaaris on suhe 70:30 kaasaegse nõukogude näidendi kasuks (Ird 1970, 36), mis näitab võimuorganite jätkuvat huvi sellise näitaja vastu, aga samal ajal veelkord sedagi, et kaasaegse nõukogude näidendi rubriiki täideti põhiliselt eesti algupärandiga. Nii oli 1968.a. “Vanemuise” repertuaaris 5 näidendit vene autoritelt (Gorki, Aljošin, Arbuzov, Salõnski, Štein) ja 7 näidendit eesti kirjanikelt (Kaalep, Liives, Smuul, Süvalep, Unt), kusjuures etenduste külastatavuse analüüs annab vaieldamatu eelise kodumaisele algupärandile. Samas võib mõningases järeleandmises kaasaegse vene dramaturgia valiku kvaliteedile (meie arvates nt. Salõnski “Meestejutud”, “Maria”, Šteini “Appi! Tuju reibas – läheme põhja”)

“Vanemuise” puhul näha ka “võla” maksmist Moskvast tulnud kaitse eest kohaliku Kultuuriministeeriumi surve vastu.

“Vanemuise” teater alustas oma külastajate registreerimist 1958. aastal, jõudes 1960-ndate algul teatrikülastajate sotsioloogilise uurimiseni, milleks rakendati tööle ka palgaline sotsioloog. 1960. aastate II poolel ja 1970. aastate algul toimusid “Vanemuise” egiidi all mitmed teatrisotsioloogia konverentsid, mis pälvisid laiema avalikkuse tähelepanu. Kahjuks lõpetati teatris üksikasjaline külastatavuse arvestus 1980. aastate keskel ja piirduti edaspidi vaid ametliku statistika poolt määratud andmetega.

Võimuorganite otsuste kohaselt suureneb teatrite poolt esitatavate ebaametlike aruannete maht, seda muuhulgas ka teatritevahelise (nii üleliidulise kui vabariigisisese) sotsialistliku võistluse “hoogustamise” moel. Kui seni piirdus see põhiliselt finants-majandusliku plaani näitajate teistkordse esitamisega sotsialistliku võistluse kokkuvõtete tegemiseks, siis 1960-ndate II poolest lisanduvad teatrikollektiivi ideelis-poliitilise kasvatus, erinevate šeflustöösuundade (linna- ja maatöölised, kooliõpilased, isetegevuse abistamine jmt.), maa teenindamise jne. aruanded. Kuigi kokkuvõtete tegemine käis ikkagi peamiselt finants-majanduslike näitajate alusel, ei saanud kaasnevaid aruandeid esitamata jätta, kuna nende mitteesitamine tõi automaatselt kaasa rahalisest preemiast ilmajätmise.

1960-ndate II poolel jätkub teatrivaatajate arvu kasv, mille üheks ajendiks saab pidada ka teatrivaatajate sensatsioonihimulist reageeringut uuslavastuse võimalikule ärakeelamisele või edasilükkamisele ametnike poolt esitatud ja esitamisloa saamiseks vältimatute paranduste sisseviimiseks, moodustades perioodi tippaastal –1968. - 1,4 milj. külastajat. Peamiselt saavutatakse see etenduste arvu kasvuga, sest keskmine külastatavus ühel etendusel püsib 330 ja 350 vahel, pigem langedes kui tõustes. Tegelikult peitub keskmises külastatavuses statistiline viga, sest nii nagu kaasajalgi arvestatakse väikeste saalide (100-150 kohta) külastajad üldarvu hulka. Maal antud etenduste üldarv on langeva tendentsiga, seega etenduste arvu kasv (1965-3510, 1970-3997) peegeldab vaadeldaval perioodil tegevuse aktiveerumist statsionaarides. Taas hoogustunud vabaõhuetendused moodustavad sellest kasvust marginaalse osa.

Uuslavastuste arv kõigub 61 (1965) ja 73 (1969) vahel, mis ei viita eriti pingestatud ettevalmistusprotsessile. Etendustulu kasvab 1,2 milj.rbl. ületavaks, jäädes reeglina plaanitule mõne protsendipunkti võrra alla, võimaldab aga säilitada keskmise piletihinna nõutud 0,9 rbl. tasemel. Riikliku toetuse osakaal kasvab kulude üldmahus 1966.a. 46%-lt 1970.a. 52%-le. Absoluutarvudes kasvab plaaniline riigitoetus aastast aastasse keskmiselt üle 8% võrra, moodustades perioodi lõpuks 1,479 milj.rbl. võrreldes 1966.a. 1,1 milj. rbl. Arvestatavale kasvule vaatamata kasvavad teatrite kulud veelgi kiiremini, ühelgi aastal ei täheldu alaplaanilist kahjumit ja 1970.a. kasvab üleplaaniline kahjum 93,6 tuh.rublani, ületades planeeritud kahjumit 6,3%.

Olulisemaks muutub teatrite parteiorganisatsioonide roll, kus hakatakse seni põhiliselt partei-poliitilise õppe ja repertuaari parteilise valiku teemade kõrval üha jõulisemalt sekkuma teatri igapäevase praktika olulistesse küsimustesse. Teatrite juhtkonnad õpivad kiiresti kasutama partei võimu, mis võib kaasa aidata materiaalse arengu probleemide lahendamisele, olgu selleks siis suurema riikliku toetuse saamine, remondi-ehituslimiitide ja seadmete ostu fondide eraldamine vms. Samas aga selgub ka liikmeskonnale, et parteisiseseks võitlusväljaks võib olla ka isiklik heaolu: rollide, aunimetuste või positsiooni kättesaadavus. Eriti efektiivseks

kujuneb parteiliikmete võitlus mitteparteilastest juhtkonna korralekutsumisel ja kaadrialaste muudatuste saavutamisel, nagu juhtub 1969.a. "Estonia" peanäitejuhi kohalt vabastatud Udo Väljaotsaga (ERA, f.R-3747, n.10, s.12). Formaalseks vabastamise põhjusteks toodi ebaõige repertuaaripoliitika ning suutmatuse tagada ooperisolistide piisavat ja õiget hõivet. Taolist käitumismalli täheldatakse, nüüd Vene Draamateatrisse puutuvalt, ka hiljem: "Kui aga teatri juht pikalt ära on, võib teatrites peaaegu alati täheldada tendentsi mingile halvast mõttes kollektiivsele juhtimisele. See osa kollektiivist, kes tunnetab, et neil on paunas marssalikepp, kipub muudkui nõu andma, kuidas tööd juhtida või parandada, ning pole välistatud, et mõnigi teeb seda paraku rohkem enda kui kollektiivi huve silmas pidades. (...) Aga kas pole ehk selline n.-ö. enamuse juhtimine meie Vene Draamateatris liiga moes? Kas seda ei harrastata liialt isegi siis, kui kõik juhid kohal? Ja kas pole just sihukese üleüldise "juhtimise" tagajärjeks see, et teatri eksisteerimisaja jooksul on siin toimunud liiga palju direktorite ja peanäitejuhtide vahetusi? Kas järsku pole nende teatrist lahkumist põhjustanud liigne sekkumine nende töösesse?" (Reiljan 1984, 211-212).

1970. aastate I poolel ületab seni kestnud tõus teatriorganisatsiooni analüüsi vaatepunktist oma tipu ja pöördub **aeglaselt langusse**, mis viib kümnendi lõpuks kriisi seisundini. Mitmetegi formaalsete näitajate järgi oleks võinud eeldada teatri tippaja jätkumist, paraku näitab käesolev analüüs oodatust erinevat pilti.

Eesti teatri patriarh Ants Lauter hoiatab 15.04.1970.a. juba ennetavalt: "Teatris maksab vana äraproovitud tõde, et pakutava r o h k u s e g a ei täideta veel plaani. Teatri plaani saab täita ikka ainult k v a l i t e e d i rohkuse abil. Finantsistid ja juhtivad organid lasevad end sageli sellest p e t t a, et kui nad on teatritele vägeva plaani peale pannud, siis hooaeg või paar saavad nagu ka vägevat plaanilist lõikust. Aga praktika on jonnakas. Paari-kolme aasta pärast tuleb säärasele ü l e p l a n e e r i m i s e l e (kõik A.L.sõrendused) seda suuremad summad juurde maksta. Sest näiline tõus sündis kvaliteedi arvel. Teatrikülastaja aga maksab petmise eest südamehulga kätte." (Lauter 1982, 192)

Silmapaistvat rolli teatrite peanäitejuhtide ja lavastajatena hakkavad mängima ealt üha nooremad loomeisikud (Mikk Mikiver, Kalju Komissarov, Vitali Tšermenjov, Evald Hermaküla, Jaan Tooming, Ülo Vilimaa, Lembit Peterson jt.). Neist just Hermaküla ja Toominga lavastustega seostatakse enim ka alanud teatriuudendust. "Meie noorte teaterlaste otsingud ulatusid seitsmekümnendatesse, mille algusaastad olid vaidlusteravad ja arutlusrohked (trükitõnasse jõudis sellest kahjuks hoopiski vähe!)" (Kask 1989, 41) Viimastel aastatel on nendelt saladusloori kergitanud Evald Hermakülale pühendatud koguteos ning Vaino Vahingu päevaraamatu ja kirjavahetuse publikatsioon (vt. Hermaküla 2003; Vahing 2004).

Ü.Tonts omistab noorte protestile kanoniseeritud kunsti vastu stagneerunud ühiskonnamalli vastase tähenduse, märkides samas, et "Vanemuise" noorele režissuurile omane "avameelne, teatrimängu alusteni ulatuv kunstiline pluralism oli tollases nõukogude teatris uus ja ainulaadne." (Tonts, 2003)

Tõele vastab ka teatri sisulise uuendamise algupära seostamine väljumisega "lavakarbist ja teatri kui plaanilise kultuuriasutuse seinte vahelt, (mis-J.V.) andis lavastajale vabamad käed katsetada ja teha teatrit oma äranägemise järgi. See, mida praegu Hermaküla ja Toominga teatriuudenduseks nimetatakse, sündiski just väljaspool ametlikku teatrit." (Sang 1982, 151) Samas oleks ajalooliselt õige märkida, et nende enim tähelepanu pälvinud lavastused sündisid just peale

naasmist institutsionaalse teatri seinte vahele. (Näeme selles ka hiljem avalduvat tendentsi – soovi esimeste “vabade” õnnestunud katsete järel siduda end riiklikult tagatava teatriga.)

Eesti teatrite rahvusvahelise tegevuse geograafia kasvab hüppeliselt, kandudes vennasvabariikidest raja taha. Teatrite külalisetendused jõuavad aastakümne I poolel Ungarisse, Saksa DV-sse, Rootsi, Soome, Bulgaariasse, Poola, kõnelemata arvukatest esinemistest NSVL eri paigus.

Repertuaari kontrolli küsimustes kasvab võimu ja teatrite vaheline pinge. Peaaegu ükski Jaan Toominga ja Evald Hermaküla uuslavastustest “Vanemuises” (eranditeks Toominga “Kuningad ja kapsad” 1971, mille edasitöötamisele suunamise initsiatiiv tuleb teatri kunstinõukogult, Hermaküla “Kangesti kahtlane isik”, “Üks Ullike läks rändama” 1973 ja “Švejk läheb sõtta” 1974) ei saa kontrollitenduste läbivaatustel ministeeriumi esindajatelt (valdavalt repertuaarikolleegiumi peatoimetaja Sergei Levin ja/või toimetaja Reet Reiljan) esimesel katsel esitamisluba. Teadagi teravdab selline olukord alates “Tuhkatriinumängu” juhtumist niigi pingelist vastasseisu teatri ja ministeeriumi vahel. Teater otsib abi parteiorganitelt nii Tallinnas kui Tartus, ministeeriumi ametnikud kaasavad nende seisukohti toetavaid eksperte-literaate (tõlkija Hendrik Sepamaa jt.). Ministeerium nõuab jäigalt varem kehtestatud korrast - kontrollitendus peab korraldatama vähemalt viis päeva enne väljakuulutatud esietendust – kinnipidamist. Samuti soovitab ministeerium parteiorganitel nõuda “Vanemuise” valdavalt ministeeriumiesindajatele vastanduva kunstinõukogu tugevdamist ideoloogiliselt kindlamate liikmetega (nii satuvad EKP Tartu Linnakomitee esindajatena teatri kunstinõukokku TRÜ ja EPA NLKP ajaloo kateedrite juhatajad Johannes Kalits ja Uno Uri, kellel on valdavalt teatrispetsiifikas orienteeruvatele liikmetele raske autoriteetselt mõjuda). Teatrile toob tekkinud pinge kaasa täiendavaid probleeme suhtlemisel vaatajaga, kes ei saa enam kindel olla väljakuulutatud esietenduse toimumises. Lõpuks harjub küll publik esietenduse pileteid välja ostma esietenduse-eelsel päeval, tehes seda ka mitte-probleemsetel juhtudel.

Et “Vanemuine” ei kujuta enesest erandit, näitab kriitilise olukorra teke ministeeriumi ja Draamateatri vahel seoses Voldemar Panso lavastusega “Tants aurukatla ümber” (esietendus “Teatrimärkmiku” andmetel õigesti 2.01.1973; Eesti Entsüklopeedias, märksõna “Panso” - ekslikult 1972). Probleemide laienemine Tallinnasse ja seos Voldemar Pansoga annab parteiorganitele aluse kaadrialaste muutuste teostamiseks ministeeriumis.

Uue kultuuriministri Juhan-Kaspar Jürna tööleasumine 1973.a., kes vahetab aasta jooksul välja ka Kunstide Valitsuse ja selle repertuaarikolleegiumi ametkonna, mõneti leevendab pingeid. Aktiivselt teatris käiva mehena suhtleb uus minister teatriinimestega vahetult, mis võimaldab osa terenduvatest pingetest maandada juba tekkefaasis. Skandaaliks mittepuhkevate elevust pälvivad esitusloa aspektist Toominga “Musketäriana” (“Vanemuine”, 1974), Komissarovi “Good-bye Baby” (Noorsooteater, 1975), Panso-Karusoo “Roosiaed” (Draamateater, 1976). Viimast peabki silmas Ird, kes Teatriühingu esimehena oma aruandekõnes ütleb: “Meie teater on ju ka nii tugev, et ta ei vaja sellist kõmumaigulises situatsioonis (mõtleb väljakuulutatud esietenduste edasilükkamisi paranduste sisseviimiseks kontrollorganite nõudel –J.V.) tekkivat odavat reklaami. Mul on heameel märkida, et kõik taolised konfliktid on lõpuks tänu EKP Keskkomitee ja ENSV Kultuuriministeeriumi juhtivate töötajate tõeliselt parteilisele, kunstiloomes suhtes

nõudlikule, kuid samas ka anderikkaid inimesi ja sisulisi otsinguid toetavale ja usaldavale lähenemisele leidnud alati optimaalse lahenduse.” (Ird 1979, 10)

1970. aastate keskel aktiveerub märgatavalt ENSV Ministrite Nõukogu juures asuva Trükiste Kaitse Peavalitsuse (Glavlit) kultuurimaastikku kujundav tegevus.

1970. aastate algusest täheldub ka kasvav erinevate tunnustuste jagamine: märgatavalt rohkem antakse aunimetusi (sh. edukate Moskva ja Leningradi külalisesinemiste eest), korraldatakse arvukalt festivale ja ülevaatusi (vennasrahvaste lavateoste ja noorte lavajõudude üleliidulised ja vabariiklikud, laste- ja noorsooteatrite üleliiduline, NSVL 50. aastapäevale pühendatud, Tšehhoslovakkia ja poola lavateoste festivalid jpm.). 1977.a. lisandub üleliidulisele teatritevahelisele sotsialistlikule võistlusele ka vabariiklik analoog. Ministeeriumi poolt tehakse teatritele kohustuseks tähtpäevade tähistamiseks ja muude sündmuste, näit. NLKP kongresside ajaks temaatilise repertuaari planeerimine, mille kavad esitatakse ministeeriumile kinnitamiseks ja sealt omakorda NSVL Kultuuriministeeriumile (KMA, n.3, s.1072).

Ministeeriumi poolt nõutakse mitmesuguste täiendavate plaanide ja aruannete esitamist (samas, s.1073): kollektiivi poliitilise enesetäiendamise plaanid, mis kohustuslikus korras pidid sisaldama partei ideoloogiadokumentide arutelusid; erialase kvalifikatsiooni tõstmise plaanid; täiesti formaalsed kunstinõukogu tööplaanid, mis valdavalt sisaldasid uuslavastuste läbivaatuseks kavandatud kokkusaamisi; ärajäänud etenduste aktid (samas, s.1082). Eraldi nõutakse aruandeid lavastajate-kunstnike normitäitmisest (samas, s.1079), solistide-koori ja orkestri hõivatuses (KMA, n.3, s.1089). Lisaks sotsialistlikud kohustused (samas, s.1089) ja maa-elanike teatrilase teenindamise kampaania käigust (samas, s.1076). Uuslavastuste repertuaariplaanid esitatakse poolaastate kaupa: novembris I poolaastaks ja aprillis II poolaastaks, mis arutatakse läbi Teatrite Valitsuse töötajate osavõtul ja seejärel esitatakse ministrile kinnitamiseks. Teatrid aga muutsid plaane sagedasti ja tavaliselt tuli kinnitamiskäskkirjale mitmeid lisasid. Poolaasta kaupa esitati repertuaariplaanid ka Moskvasse (samas, s.1196), tõsi küll, nende pärastistest muutustest informeerimise kohta arhiivis andmed puuduvad. Loomulikult oli kinnitamise eelduseks algupärandite puhul Glavlitilt saadud esitusluba.

Suurel arvul juhtudest on Glavliti luba ilmselt antud suusõnaliselt ja arhiivimaterjalides on ministeeriumi taotlusele pliiatsiga märgitud esitusloa number, vaid väga üksikutel juhtudel on arhiivis Glavliti blanketil vastus koos esitusloa numbriga: kurioosumina on arhiivis olemas J.Toominga-R.Heinsalu dramatiseeringule “Tuhk ja teemant” antud esitusluba MB-06585, mille etendamine Poola sündmustega seoses hiljem peatati ja lubati hiljem uuesti peale etenduse uue nime -“Polonees 1945”- kasutuselevõttu. (samas, s.1073)

Märgatavalt kasvavad draamateoste ja heliloomingu (sh. sümfoonilised ja kammerteosed) tellimisteks ja ostudeks eraldatavad riiklikud assigneeringud. Draamateoste ostudeks kulutatakse 1972.a. 52,2 tuh.rbl. ja 1977.a. 62,9 tuh.rbl. võrreldes 1971.a. 44,2 tuh.rbl. Vaid osaliselt teatrit puudutava heliloomingu tellimiste vahendid kasvavad 1970.a. 60,1 1977.a. 80,1 tuh.rbl.

Kui vaadeldava kümnendi algusaastatel jääb tegeliku külastatavuse näitaja veel plaanilisele alla, siis 1973.a. alates ületab tegelik näitaja iga-aastast 2-3% plaanilist tõusu märgatavalt, jõudes 1975. aastast alates stabiilselt 1,4 milj. ületava näiduni. 1977.a. teatrikülastuste koguarv ületab 1,5 milj. piiri, andes 1000 elaniku kohta 1015 teatrikülastust aastas (Kask 1980), mis üsna suurearvulise vene elanikkonna suhteliselt tagasihoidlikku teatrihuvi arvestades annab tunnistust eestlaste

kõrghuvist teatri vastu. Kõrgeima teatrikülastatavuse aastaks on 1979, mil riikliku statistika poolt antud elanike arvu 1464476 juures saavutatakse teatrikülastajate arvuks 1512,7 tuhat külastajat, mis teeb 1033 külastust 1000 elaniku kohta. Teatrikülastajate arv ja teatri arengufaas ei ole omavahel üks-üheses korrelatsioonis ning võib teha järelduse, et teatri populaarsus (ka imago) on külastajate kujutluses mõneti inertsem.

Etenduste arvu näitaja püsib suhteliselt stabiilsena 3800-3900 piires, ületades 1976.a. esmakordselt 4000 piiri. Järjest kahanevat maa-etenduste arvu korvatakse intensiivsema tööga statsionaarides. Külastajate arv maal püsib 270-290 tuhat vahel, langedes oluliselt (ligi 20%) alates 1977.a. Kuna maakülastajate arv langeb eelneva perioodi keskmisega 350 tuhat võrreldes oluliselt, hakatakse "Vanemuise" kui maalt külastajate statsionaari toomise praktika rakendanud teatri initsiatiivil eraldi arvestust pidama ka maalt statsionaari organiseeritud külastajate arvu kohta, mis lisatakse ametlikku maa teenindamise statistikasse.

Keskmine piletihind püsib stabiilselt mõne kopika võrra alla 1 rubla kuni 1976. aastani. Riikliku toetuse aeglase tõusu tingimustes jõuavad eesti teatrid kogumahus esmakordselt 1974. aastal alaplaanilisse kahjumisse, mis jääb olemuslikuks kuni 1980.a.

50-52% vahel püsiv riikliku dotatsiooni osakaal üldkuludes tõuseb 1978.a. 55%-ni (sh. 1977.a. aset leidnud teatritöötajate töötasude riiklikult kaetud tõstmine) ja jätkab edasist tõusu. Alaplaanilise kahjumi tekke peamiseks põhjuseks on kõrgest külastatavusest (keskmine vaatajate arv etendusel 358 ja 365 vahel) tulenev kasvav piletitulu maht. Samuti hoitakse kulusid kontrolli all, mistõttu nende kasvav trend ei ületa piletitulu kasvu kõverat. Kulude kontrolli all hoidmisele aitab efektiivselt kaasa ka aasta uuslavastuste arvu hoidmine 72-75 vahel.

Seetõttu on vahest põhjendatudki minister J.-K. Jürna üsnagi tavatu resolutsioon 6.05.1976.a. NSVL KM 1975.a. tegevuse analüüsile pühendatud käskkirjal, milles ministri tähelepanu juhitakse eesti teatrite ja kontsertorganisatsioonide tegevuse mitterahuldavatele finantstulemustele:

"Sm. Sass

Ei saa nõus olla märkusega 5.lk. (pkt.3). Kuidas te arvate - millest see tuleb ja mis nüüd ette võtta???" Allkiri. (KMA,n.3,s.2273).

Loomulikult ei olnud toona kombeks protestida, kuna kõrgemalseisvate organite otsuste ümberlükkamise või parandamise mõttetust oli eelkäijate poolt juba korduvalt kogetud.

Teatriti on pilt ka vaadeldaval perioodil mõistetavalt mõneti kirjum. Külastatavuse näitajalt edestavad teisi Vene Draamateater (kasv 50,9%), Draamateater (+39,1%), Pärnu (+35,6%) ja "Vanemuine" (+32,5%). Seoses "Estonia" külastatavuse langusega 1970.a. (230,6 tuhat) võrreldes 1977.a. (213,9 tuhat) tõuseb "Vanemuine" 1972. aastast enimkülastatavaks teatriks Eestis, jäädes sellele positsioonile kümneks edasiseks aastaks. Madalaim külastatavuse kasv "Estonia" kõrval on Nukuteatril (+ 9,1%). Etendustulu kasv on korrelatsioonis külastatavusega.

Etenduste arv kasvab hüppeliselt Noorsooteatril (1970.a. 323-lt 1979.a. 543-le), sellele vastavat külastatavuse kasvu aga ei täheldu (+13,7%). Kuna ka maal antud etenduste arv oluliselt ei kasvanud, tuleb järeldada, et teater intensiivistas tegevust väikestes saalides, millele viitab ka langeva trendiga keskmine külastatavus ühe etenduse kohta.

Vene Draamateatri kõrged külastatavuse ja etendustulu näitajad on põhjustatud eeskätt statistilisse arvestusse lülitatud väljaspool Eestit antud külalisetendustel saavutatust (1977.a. 214 etendust 514-st 135,2 tuhat vaatajale), millele aitas oluliselt

kaasa toonase peanäitejuhi V.Tšermenjovi huvitavast repertuaarivalikust põhjustatud teatri kõrge maine Venemaal.

Riigitoetus kasvab oodatult kõige rohkem “Ugalal” (+162,7%) seoses uue teatrimaja käikurakendamist ettevalmistava töötajate arvu kasvuga. Silmapaistvalt kõrge on dotatsiooni juurdekasv ka Nukuteatril (+98%), Rakverel (+97,1%) ja Noorsooteatril (+86,4%).

1977.a. asub Teatrite Valitsuse juhatajana tööle seni aktiivselt teatrikriitikuna tegutsenud Jaak Allik, kelle initsiatiivil koostab Teatrite Valitsus iga-aastaselt mahuka (50-60 lk.) hooaja ülevaate (vt., näiteks, KMA, n.3, s.1235), kus analüüsitakse finants-majandusliku ülevaate kõrval üksikasjalikult ka teatrite sisulist tegevust: repertuaari valikut ja selle väärtusi, lavastuste kunstilist kvaliteeti ja sõnumit, lavastajate ning näitlejate rakendust ja arengut jne. Kahjuks ei ole need teatriajaloo seisukohalt äärmiselt huvitavad dokumendid oma süsteemisese iseloomu tõttu uurijatele kättesaadavad, kuigi olid omas ajas teatritele oluliseks tagasisidemeks asjatundva kõrvaltvaataja sisuka hinnanguna.

Ministeerium jätkab ka üksikute teatrite tegevusaruannete ärakuulamist eesmärgiga kaasa aidata teatri tööd takistavate oluliste probleemide lahendamisele. Nii kaasatakse 1979.a. KM kolleegiumil pikemat aega loominguliselt mõõnanud Rakvere Teatri küsimuste lahendamisse Rakvere Rajooni Rahvasaadikute Nõukogu Täitevkomitee näol kohaliku omavalitsuse organ selleks, et saavutada läbimurre kapitaalremondi teostamisel, täiendavate hoonete eraldamisel ja noorte näitlejate elamispinnaga kindlustamisel (KMA, n.3, s.2508). Tuleb küll märkida, et soovitud tulemust ei saavutatud ka veel selle otsusega ja lahenduseni jõuti alles 1980-ndate lõpus.

1980.aastate algul tabab juba eelmise aastakümne lõpus mõõnanud eesti teatrit **kriis**. Sellest räägivad kriitikud, laiem avalikkus ja teatritegijad ise, sealjuures saavad teravalt negatiivse hinnangu teatri loomingulise poole kõige erinevamad aspektid. Ü.Tonts pealkirjastab algupärase dramaturgia ülevaate “Stabiilsus või seisak?” (Tonts, 1985). Lilian Vellerand lõpetab 1983.a. teatriaasta ülevaateartikli tsitaadiga Moskvast väljaantava ajakirja “Teatr” vastutavalt sekretarilt Mihhail Švõdkoilt (hilisem Vene Föderatsiooni kultuuriminister), kes külalisena Tallinnas 1984.a. toimunud vabariiklikul nõukogude dramaturgia festivalil, ütleb selle lõppkonverentsil, “et ta tuli siia nagu haige sõbra juurde” (Vellerand 1987). “Kriisi sügavamaks põhjuseks on ikkagi olnud ühiskondlik stagnatsioon ja kasvavad sotsiaalsed pinged,” märgib Joel Sang, seostades teatri mõõna ka teiste kunstialade allakäiguga. (Sang 1986, 71)

Meil on igati põhjust nõustuda L.Vellerannaga, kes üleminekut 1970-ndatest 1980-ndatesse iseloomustab alljärgnevalt: “70ndate algus oli kuldaeg, kus noore režii põnev uudsus ja vanameistrite (eespool nimetab nendena Pansot, Kaidut, Irdi – J.V.) küpsus meelitas teatrist kirjutama mitmeid andekaid luuletajaid ja prosaiste. 80ndatel on dramaturgiasse tulnud vähem nimesid, vähem on kunstisündmusi, aga pole vist olnud aastakümnet, kus teatril olnuks nii suur rahvast koondav jõud. 70ndate noore režii oletatavaid sihte – publik esteetiliste vahenditega inertsist lahti raputada, teda esteetika kaudu eetilisele mõjutada – läks korda suhteliselt kitsas ringis. Erutavad olid need eksperimendid ikkagi teatrist huvitatud intellektuaalidele, alles kümnendi lõpul harjus ka laiem publik (või tegi näo, et harjus) uue teatrikeelega, mis siis oma äärmusi hüljates traditsiooniga kokkuleppele läks. 80ndatel on teater avameelselt vähem kunsti pühapaik kui laadaplats, ajaloolektoorium või miitingusaal.” (Vellerand 1991, 69)

1980-ndate teatrit iseloomustav tark jahedus, teadmisväärtuste eelistamine elamusväärtustele toob enesega kaasa “publiku kasvava huvi puhtmeelelahutuslike etenduste vastu. Ja sedagi, et teater oma kassahuvist lähtudes sellele huvile kergesti ja vist ka järjest enam vastu tuleb (...) Aasta ’82 ei anna eesti teatris veel põhjust eriliseks ärevuseks. (...) Siiski hoiatab intuitsioon või õigemini see, et tõsiste probleemtükide külastatavus väike on, tähelepanule. (...) Suured maailmamastaapsed probleemid ei suuda võistelda kultuurse bulvariga.” (Vellerand 1985, 4). “Kas mitte liiga ebamääraselt, pealiskaudselt, isegi lobisedes ei räägita meie teatris väga olulistest asjadest? Esikohal nagu oleks informatsioonilise, elutunnetusliku funktsiooni täitmine, aga kokkuvõttes pole seda informatsiooni kuigi palju või pole ta siis kuigi tähtis. (...) Probleemid on õhus, aga neid ei mõelda alati lõpuni. Rääkimata sellest, et nad isiksusliku ülekandena vaatajani jõuaksid.” Ju ei ole “vaimsus teatris isegi enam vaimsust otsiva publiku jaoks kõige minevam kaup, sest ta ei pääse alati konkureerima mitmete teiste kättesaadavamate ja ehk ka peenemasse pakendisse peidetud vaimuavaldustega (...)”. (samas, 13)

Lavastaja Merle Karusoo iseloomustab 1980-ndaid: “Räägime kahvatutest teatriaastatest, räägime loidumisest ja seostame seda režissööri/näitleja isikliku loomepotentsiaaliga. (...) Teatribuum on nüüdseks möödas, nüüd räägime teatrisiseselt rohkem plaanitäitmisest ja selle võimalikkusest. (...) Üsna hiljuti nägime dramatiseeringute rohkuses viga, mis rääkis originaaldramaturgia kehvusest, ja unustasime vooruse – tugipunkti, eelsoodumuse rahva ühismälu.” (Karusoo 1985, 96). Samas viitab Karusoo ka täiesti uuele aspektile: “teatristruktuur ise on vananenud ega vasta enam kummagi poole vajadustele”. (samas, 102) Teine lavastaja Ingo Normet näeb probleeme mujal: “”Uut, ikka ja jälle!” tahavad paljud. Ent repertuaariteater, kus näitleja pikkade aastate vältel õhtust õhtusse erinevates osades lavale peab tulema, on juba oma olemuselt stabiilne, vajab igapäevast kohusetruud tööd, igaõhtuste etenduste kõrget taset ja kainet pead. Festivalid, külalisetendused, külaliskriitikud, need on teatrielus erandid. Määravad argipäev, igapäevased proovid, see publik, keda igal õhtul teatris näeme. Kui me tema suhtes lubame end lõdvaks lasta, et siis erandjuhtudel kokku võtta, pühapäevast nagu näidata, ei ole me veel küllalt selgesti mõistnud oma osa, missiooni. (Normet 2002, 259) Tuleb nõustuda seisukohaga, et “”teatrikriisi” perioodid on väljendatud publiku nõudmises kommerssi järele ja teatri järeleandmises sellele nõudmisele (või vastupidi?) (...)”. (Karusoo 1985, 97) Viimane hoiatab teatrit väikekodanluse - “s.t. järjest enam võimuvõttev *teenindajate* kiht” - mõju kasvu eest. (samas, 100) Teatri languse tunnuseid märgatakse ka väljaspool teatriringkondi; nii vastab Hendrik Allik intervjuus Reet Neimarile: “Praegu ei ole meie teatril tähetund. Tundub, et on mingi üleminekuaeg, võib-olla toimub ka põlvkondade vahetus. (...) Skleroos on ju XX sajandi haigus, ega ta ainult inimesele külge kipu, ta kipub igale poole. Kunsti surm on see, kui teda univormi tahetakse ajada. Kunst peab olema ikka ilma mündrita.” (Neimar 1985, 10) Viimane seisukoht viitab juba otseselt võimu mõju kasvamisele kultuurirotsessi reguleerimisel, sealhulgas ka teatrikunsti järjest suurenevale reglementeeritusele ja kontrollile võimu- ja valitsemisorganite poolt. Teatrikriisi teema pälvis laiemat avalikku diskussiooni (vt. Sarv 1985, Hansen 1987, Karro 1988 jt.), kus pakutakse lahendusi uute teatrivormide otsingus (“sünteesilise teatri meetod”), põhjendatakse selle teket objektiivse vajadusega koguda jõudu uueks hüppeks jne.

Ministeeriumile esitatava aruandluse maht kasvab: 1980/81. teatrihooaja kohta on esitatud sotsialistlikke kohustusi, plaane ja aruandeid kokku 110 lehel (KMA, n.3, s.1272). 1981/82. teatrihooaja kohta esitab Draamateater aruandeid ilma finantsaruandluseta 22 lehel, mis sisaldab õiendeid tegevuse ja repertuaari analüüsi kohta, töötajate kvalifikatsiooni tõstmise alase tegevuse aruannet, analüüsi šeflustöö, kvartalsete plaanide täitmise ja jooksvate etenduste taseme kontrolli ning materiaal-tehnilise arengu kohta, tööõnnetusi ennetava tegevuse analüüsi, loomingulise personali koormatuse aruannet, aruannet laste- ja maaelanikkonna teenindamisest ning lavastuste ekspluatatsiooni näitajaid. (samas, s.1302).

Ministeeriumi kolleegiumi materjalides kohtab üha kasvava surve avaldamist ideoloogilistele teemadele ja poliitilise kasvatustöö tõhustamise vajadusele, mis tulenevad NSVL kultuuriministeeriumilt ja kohalikelt parteiorganitelt lähtuvatest suunistest. Viimase puhul on märkimisväärne ka vabariigi parteijuhtkonna vahetusest (1978) tulenenud suunamuutus. Draamateatrile pannakse kohustuseks “oluliselt parandada sotsialistliku võistluse alast näitagitatsiooni” kogu kollektiivi mobiliseerimiseks sotsialistlike kohustuste täitmisele, “vastavalt üleliidulisele määrusele rakendada kunstinõukogu igaaastast aruandlust kollektiivi üldkoosolekule”, sisse seada “jooksva repertuaari etenduste kunstilise taseme kontrollimise efektiivne süsteem” jms. (ERA, f. R-1797, n.3, s.2509).

Partei ideoloogiaorganite korduva rahulolematuse tõttu uuslavastustega (“Musta kassi öösel ei näe”, “Vastutus” Pärnu teatris, avalikkuse ette mittejõudnud “Kui ruumid on täis” Noorsooteatris jne.) seab ministeerium 1986. aastal sisse uuslavastuste vastuvõtuaktid (samas, s.1489). Üleliidulise ministeeriumi poolt NLKP 27. kongressi tähistamiseks soovitatud näidendite nimistust (40 teost) (samas, s.1410) jõuab Eestis lavale vaid üks – A.Mišarini “Seoses üleviimisega teisele tööle”, mis ka varasematele aegadele tüüpiliselt annab tunnistust eesti teatrite teravalt umbusklikust hoiakust Moskva poolt soovitatud repertuaari suhtes. Ka välismaise dramaturgia teostele lubade taotlemisel püütakse olla senisest järjekindlamad. Nii juhtub 1983.a. esmakordselt, et suusõnal soovitus mitte saanud teosele (J.v.Hartoghi “Baldahhiinvoodi”) koostatakse vabariigi repertuaarikolleegiumi poolt üksikasjaline annotatsioon, NL Kultuuriministeeriumi ühelauseline vastus on ka selle peale siiski eitav. (samas, s.1335) Paar hooaega hiljem tuleb näidend Rakvere teatris lavale peale pretsedentiloovat lavastust ühes Moskva teatris.

“Omaette poliitilise peatüki eesti teatris võiks pakkuda “häda vennasrahvastega”, kelle näitekirjandus pidi täitma kindla protsendi repertuaaris. Praktika näitas siingi, et kõik, mis peale sunnitud, on vastumeelne, vahel isegi tarbetult. 1980-ndateks aastateks oli vene ja teiste “vendade” dramaturgiasse ilmunud mitmeid uusi häid autoreid. Kõigest paremast ja omalaadsest ei käinud meie teatri jõud üle, kõige teravamad ja ajavaimulisemad näidendid aga olid sageli keelu all. Esimesena professionaalses teatris üldse lavastas L.Petruševskaja loomingut Merle Karusoo Eestis (“Cinzano”, 1978), L.Razumovskaja (“Armas õpetaja”) tõi meile Kalju Komissarov (1981). Sellegi näidendi ostis ENSV Kultuuriministeerium ära ja sai talle ka esitamisloa. Pärast kiiresti puhkenud skandaali aga kustutati ametlikest paberitest juba toimunud etenduse faktki.” (Vellerand 1991, 69). Teatriprotsessi väga lähedalt tundval Vellerannal on kahtlemata paljuski õigus, samas ei õnnestu uurijal leida ühtki konkreetset fakti kinnitamaks vennasrahvaste repertuaari osatähtsust määrava, kindla ja kohustusliku protsendi olemasolu. Tundub, et pigem on tegemist tuletisega partei juhtdokumentidest, kus pidevalt nii ajas kui erinevat laadi ja vastuvaidlematult täitmisele kuuluvais ideoloogiadokumentides

rõhutatakse vennasrahvaste dramaturgia prioriteetsust teatrite repertuaarides, mida eesti teatrijuhid ise oma tegevust paremas valguses välja näidata tahtes pahatihti suuremana näitasid.

Teiseks, ei ole vist päris õige teatrite valikut NL teiste rahvaste repertuaarist ainult pealesunnitaks ja seega publikule vastumeelseks hinnata. Loomulikult on taolisi näiteid piisavalt palju, aga mitte vähe ka neid, kus just sellise materjali pealt (K.Saja, I.Drutse, P.Petersons ja paljud vene autorid) sündisid teatrite kõrge külastatavusega tipplavastused. “Kunst vajab turvatunnet, vajab pühendumist, ehk siis ühist sotsiaalset protesti, mis liidab saali ja lava. Peab ütleva, et viimastel aastakümnetel on eesti teatris protesti palju olnud. Rääkimata otseselt sotsiaalsest dramaturgiast, väljendus mittenõusolemine jäiga ideoloogilise doktriiniga ka klassikalavastustes, komöödiates, perekonnaelu käsitlevates psühholoogilistes näidendites, kus inimestega kõneldi teises keeles, näidati keerukamaid inimestevahelisi ja ühiskondlikke suhteid, kui totaalse riigi püsimiseks vajalikud primitiivsed kujutelmad ette nägid,” kirjutab Ingo Normet 1989. aastal. (Normet 2002, 279)

Teatrivõrgu arengu aspektist oli 1980-ndate I poole olulisimaks sündmuseks uue “Ugala” teatrihoone käikuandmine 1981.a., millega oluliselt paranesid väljaspool Tallinnat asunud teatrite publiku teenindamise ja töötingimused. Erandiks Rakvere teater, mille tingimusi mitmekordsed ositi läbiviidud remonttööd silmanähtavalt ei muutnud.

1980-ndate algusest hakkab langema 1979.a. tiptasemele jõudnud külastatavus, algul aeglaselt (1982.a. 1421,5 tuh. vaatajat, ületades 1985.a. veelkord 1,5 milj. – 1508,1), seejärel üha kiirenevas tempos. Üheks põhjuseks teatri üha langev osatähtsus ühiskonnaprotsesside avatumal mõtestamisel väljakuulutatud uutmise tingimustes: “vahendite ja võimaluste ammendumine” kunsti revolutsioneerimise järjest raskemates tingimustes. (Sang 1986, 71)

Riigitoetus kasvab nii absoluutnäitajas kui suhteliselt, moodustades 1983.a. juba 64% teatrite üldkulust, mille objektiivseks põhjuseks on ka vajadus katta üha tormilisemalt kasvavat rubla inflatsiooni. Objektiivselt teatrite olukord halveneb, sest langeva külastatavuse tõttu vähenev piletitulu ei kata uuslavastuste väljatoomiseks vajalike kiirelt kallinevate materjalide maksumust. Ministeeriumi üleskutse teatritele (käskkiri 19.02.1985): töötada 2 päeva aastas kokkuhoitud materjali, kütuse ja tooraine baasil, hoida kokku ressursse, laiendada elanikkonna kultuurilise teenindamise vorme, katsetada brigaadilise töökorralduse sisseviimist (KMA, n.3, s.3021) oli toonaseski ajas naeruväärselt formaalne katse õigustada bürokraatia olemasolu.

“Vanemuine” otsib uusi sisemise töökorralduse vorme, tellides juhtimisspetsialistidelt sellealase uuringu, millele loeb välja ka ministeeriumi kaudset heakskiitu (samas, s.3020), paraku ei too seegi kaasa olulist tõusu külastatavuses.

1980. aastate II pool toob enesega kaasa olulise ühiskondliku **pöörde**: viimase aastakümne tegevus hinnatakse stagnatsiooniks ja partei postuleerib otsustavate muutuste ajastu algust. Märksõnadeks saavad “uutmine”, “avatus”, “kiirendus”, “kvalitatiivne areng”, “reform”, “otsingulisus” jne.

Terava, protestist kantud uue repertuaari võidukäik osutub oodatust lühiajalisemaks ja nii nendib Vellerand peatselt: “sellel uuel 80ndate lõpu poliitilisel päevakajateatril ei ole enam seda erutatud ja üksmeelse kaasloomingu jõudu või protestirituaali iseloomu, mis oli tal kümnendi keskel, kui publiku

meeleolust nähtavalt olenes, kas etendus mõjus teravamalt ja vaimukamalt või ilmutas kulumise tunnuseid.” (Vellerand 1991,70).

Uute lahenduste ja võimaluste otsingud haaravad ühiskonda totaalselt, kõrvale ei jää ka teatriprotsess. “Vananenud” teatristruktuuri püütakse muuta teatri juhtimise üleliidulise komplekssperimendi kaudu. Kahjuks jäävad aga tulemused soovituile kõvasti alla, sest ametnike vastuseis muudatustele, umbusaldus teatrijuhtide suutlikkuse ja teotahtelisuse suhtes jätab esialgselt kavandatud mahust järele teatreid suhteliselt vähemotiveeriva osa. Tundub, et muudetud on, aga realiseerimisel põrkutakse aina ametkondlikele barjääridele ja seadusandlikele takistustele. Lisaks osutub vabakslastud teatripileti hinna kasutegur teatrihuvi languse ja raha väärtuse odavnemise tingimustes väheefektiivseks. Tööhuvi motiveerimiseks loodetud vahendeid tegelikult ei akumuleeru.

Rahulolematuse pinnal teatrieksperimendi reaalsete tulemustega 1989.a. vabatahtliku ühendusena tekkinud NSVL Teatrijuhtide Liit püüab laiendada ja süvendada selle toimet, aga - bürokraatliku vastuseisu tingimustes “ootame-vaatame, mis sellestki saab!” - ei osutu see võimalikuks.

“Isemajandava Eesti” arengukontseptsiooni avaldamine 1989.a. haarab kaasa ka teatritegijaid: ühelt poolt kannab seda mure teatrikülastatavuse jätkuva vähenemise üle (Normet 2002, 280), teisalt võimalus muuta teatriorganisatsiooni ülesehituse põhimõtteid üleminekuga lepingusüsteemile: “Lepingusüsteemi eeliseks oleks võimalus truppide koosseisu kiireks vaheldumiseks, teatris töötaks vaid selline hulk näitlejaid, kellele lähiaastatel oleks garanteeritud võimetele vastav töö. (...) vähem on enesekordamise, rutiini, harjumuse ohtu.” (samas). Toona polnud võimalikki ette näha, et lepingusüsteemi rakendamisega kaasneb näitleja töökohtade vähenemine, millele Normet 2004.a. murelikult osutab, väites kahe teatri jagu näitlejaid vähem olevat. (Normet 2004)

Eesti taasiseseisvumine (1991) toob esimestel aastatel kaasa majandussüsteemi ebastabiilsuse, mis ei jäta ka teatrisüsteemi puutumata. “Publiku enamikule muutuvad määravaks odavad ja kättesaadavad kultuurimeediumid”, kasvab audiovisuaalse kultuuri tarbijaskond, märgivad sotsioloogid (Lauristin 1992). Avalikkuses tõstetakse diskussiooniobjektideks teatrite arvu ja seni eksisteerinud teatrisüsteemi otstarbekus ja selle majanduslik efektiivsus. Küsitakse, kas teatrite poolt ühiskonna arengusse panustatu on vastavuses ühiskonna poolt teatrisüsteemile eraldatavate vahenditega. Kuna teatrikülastatavus langeb, on sellele küsimusele negatiivselt vastajate hulk ohtlikult suur, hõlmates ka poliitikutest rahvaesindajaid.

Teatrid otsivad võimalusi omavahendite kasvuks. Suurema piletitulu saamiseks kasvab oluliselt kommertsrepertuaari osatähtsus. Selle üheks väljenduseks on lastelavastuste peaaegu täielik kadumine teatrite repertuaarist.

Kõigele vaatamata kordub aastast-aastasse uue eelarve vastuvõtmisega kaasnev teatrite avalik rahulolematuse eraldatud vahendite ebapiisavuse üle. Teatrid ähvardavad riigimaksude tasumata jätmise või kollektiivlepingutes sätestatud loominguulise koosseisu lisatasude väljamaksmise lõpetamisega. Ministeeriumi finantseksperit võtab omaks, et: “Paigast ära on (teatrite finantseerimise – J.V.) baasandmestik, mille korrastamiseks oleks vaja umbes 10 miljonit krooni. Alles siis on riigil võimalik teatreid õigel alustel toetada.” (Tuumalu 1995). Konkurentsi teatrikülastaja ostuvõime ja –huvi pärast teravdavad ainult ühekordset kommertshuvi kandvate projektidena toimivad etendusettevõtted, mida sageli saadab piirniselt kõrgetest piletihindadest tulenev majanduslik edu, millega aga igakord ei kaasne teatrikriitika ja –avalikkuse positiivne hinnang. Paraku on ka

traditsioonilises teatrisüsteemis loominguliselt silmapaistvate lavastuste osatähtsus tagasihoidlik, mistõttu avalikkuse tähelepanu keskmesse satub rohkem teater ise kui selle etendused. “Aasta 1998, aga ka sellele järgnenud kevade teatripildis tõusevad esiplaanile pigem teatrisisesed probleemid (valupunktid? või koguni intriigid?), mitte aga lavastused ise kui teatri- või kultuurisündmused,” (Visnap 1999, 19) märgib kriitik, viidates 1998.a. umbusalduskonfliktile “Endlas” ja 1999.a. kevadel võimendunud sisekriisile Eesti Draamateatris. “Noor teatriuurijate põlvkond on manifesteerinud eesti teatri mahajäämust nii esteetiliselt (Põdersoo-Pilv, Kolk) kui ka institutsionaalsel tasandil.” (Karja 2001, 131).

On loomulik, et huvitavate loomeülesannete vähesus koos pooltühja saali ees väheveenva, rutiinist kantud tulemuse esitamisega teravdab ka teatrisiseselt tähelepanu teatrikorralduse ja eriti –juhtimise nõrkustele ja vajakutele, mille taga tuleb muuhulgas näha ka aastakümnete jooksul kumuleerunud riikliku tähelepanu puudumist kultuurijuhtide ja eriliselt teatrijuhtide kui spetsialistide ettevalmistamisele ning välja- ja täiendõpetamisele.

Kivi viskab juhtorganite kapsaaeda ka kõneka pealkirja “Teater kui poliitika puudumine” all noorusliku sirgjoonelisusega oma seisukohad avaldanud Valle-Sten Maiste, kes väidab, et “kultuuri introvertsena hoidev mastaapne teatriinstitutsioon” on oma vähepaindlikkuse, suletuse ja muutumatusega, mida pole tabanud teiste kunstialade “murrangud ja paradigmavahetused”, on teatri muutnud “keelelt ja sisult stagneerunud meelelahutuseks, mille kese ta vitaalseid erandeid ei tunnista”. (Maiste 2000)

Institutsionaalsel tasemel on oluline lääne mõjudest tingitud otsingute ja kahtlustega segatud kultuuripoliitika peasuuna valik, kas säilitada praegune “kultuuriministeeriumi” mudel või püüda seda täiendada-asendada-arendada osadele Lääne riikidest karakterse “kunstide nõukogu” mudeliga. Nende kultuurihaldusmodelite õnnestunud kirjeldus, tugevuste ja ohtude hea analüüs ning võrdlus sisaldub Marko Lepiku bakalaureusetöös (Lepik 2002), mille seisukohtadega tuleb nõustuda. Nende mudelite valikust tulenevalt on hädavajalik ka taasleida ühiskondlik konsensus Eesti Kultuurkapitali kui riigieelarve vahendite ümberjagaja tänase positsiooni määratlemisel.

3. VÕIMUSTRUKTUURIDE JA TEATRITE SUHESTUMISE MAJANDUSLIKUD ASPEKTID

3.1. Teatrite finants-majanduslik tegevus ja selle riiklik regulatsioon

1950. aastate I poolt iseloomustab kogu teatritegevuse peensusteni üksikasjalik, äärmiselt pedantne reguleerimine NSVL Kultuuriministeeriumi tasandilt; kohalike organite otsustusõigus on minimaalne, piirdudes keskusest tulevate suuniste ja määruste reflekteerimise ja täitmise kontrolliga, ning teatritel puudub see sootumaks. Jaan Krossi iseloomustus: "Ma olin ju nii väga harjunud sellega, et elan ühiskonnas, kus kõik ja absoluutselt kõik väldivad meeleheitlikult igasugust otsustamist" (Kross 2003, 481) on äärmiselt täpne.

Teatrid isemajandamisele suunanud 1948.a ümberkorraldus (Hion 2002, 70) ei andnud loodetud tulemusi ning riigiorganeil tuli juba 1950-ndate algusest teha teatritele täiendava riikliku dotatsiooni (e. plaanilise kahjumi) eraldisi, kui ka kasvatada tegeliku kahjumi katteks vajalike täiendavate eraldiste mahtu.

1953.a. augustis tehakse NSVL Kultuuriministeeriumi käskkirjast lähtuvalt veelkordne katse nõuda teatritelt finantstegevuse otsustavat parandamist ja plaanide tingimusteta täitmist (ERA, f.R-1797, n.3, s.11). Mõne kuu möödudes valitsuse määruse täitmiseks välja antud kultuuriministri käskkiri nr.369 27.11.1953.a. "ENSV vabariiklike ja kohalike teatrite abistamise abinõudest" (samas, s.369) annab aga tunnistust kursi muutusest, kuigi tuuakse ära rida teatrite tegevuse puudusi: uuslavastuste plaani mittetäitmine ja nende väljakuulutatud graafikust mittekinnipidamine, näitlejate ühtlase ja täie koormusega töösse rakendamise nõude mittetäitmine, samuti ülekulutused ja tuluplaanide mittetäitmine. Samast ilmneb, et valitsuse tasemel on mõistetud ka olukorra objektiivsust ja isemajandamise otsuse paikapidamatust, mistõttu otsustatakse suurendada teatritele suunatavaid assigneeringuid, uuslavastuste finantseerimiseks avatakse eriarved ja teatrite direktoritele asetatakse range personaalne vastutus plaanide mittetäitmise eest. Lavastuskulude eriarvete avamine viitab mõistetud vajadusele mingilgi määral ette valmistada uut kujundust, mitte paigutada uuslavastuste jaoks ringi ainult varasemalt kasutuses olnud mööblit ja rekvisiiti. Kirjeldatud otsusele tuginedes hakatakse teatritele eraldama ühekordset finantsabi nii tagastamatult kui ka laenudena, milline praktika säilib 1960. aastate lõpuni.

Iseloomulik on näiliselt organisatsioonile keskendatud otsusega lahendada teatrite konkreetseid probleeme. Nii fikseerib ENSV kultuuriministri käskkiri nr.303 31.10.1953.a. (arhiivieksemplaril kuupäev käsitsi parandatud 3.11.1953) "Viktor Kingissepa nim. Tallinna Riikliku Draamateatri tööst" (samas, s.13) rea teatritöö puudusi, muuhulgas: "kohati ei vasta teatri etenduste tase vabariigi esimese teatri tasemele", kuid dokumendi tegelikuks eesmärgiks näivad teatrist lähtuvalt olevat Kunstide Peavalitsusele pandud kohustused: eraldada teatritele autobuss; taotleda kolme uue ametikoha – direktori asetäitja, varustaja, raamatukoguhoidja – rakendamiseks vajalik tööjõulimiit ja töötasufond; tagada teatri dekoratsioonilao ehituse lõpp 1954.a. IV kvartalis ja käivitada teatri lava- ja kõrvalruumide laiendamise projekteerimine.

Üsna kiiresti ja selgelt ilmneb, et teatrite toimetulek isemajandamise tingimustes, ilma riikliku abita, on võimatu ning "partei ja valitsuse hoolitsusena" kvalifitseeritult kustutatakse eelnevatel aastatel tekkinud kahjumid ja eraldatakse rahad "käibevahendite täiendamiseks ja teatriruumide remondiks" (Rajala 1954,

11). Täiendavaid vahendeid saab V.Kingissepa nim.Tallinna Riiklik Draamateater seoses üleviimisega 1953.a. I tariifgruppi (ERA, f.R-1797, n.3, s.13), millega muuhulgas kasvatatakse näitlejakoosseis 54-ni, rakendamaks tööle valdavat osa Moskva Lunatšarski nim. Riikliku Teatriinstituudi Eesti Stuudio lõpetajaist.

1955-1960

1956.a. Moskvast toimunud Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadi tulemusi kokkuvõtva NSVL Kultuuriministeeriumi käskkirjaga (samas, s. 477) kasvatatakse Eesti teatrite tööjõu plaani 40 ühiku võrra, eraldatakse 5 veoautot, viiakse "Vanemuine" alates 1957.a. keskele lavastusmaterjalidega varustamisele aastalimiidiga 75,0 tuh. rbl., juhitakse kohalike organite tähelepanu vajadusele parandada perifeeriateatrite ja Nukuteatri materiaalseid, olme- ja tootmistingimusi.

Dekaadi tulemustele pühendatud NSVL Kultuuriministeeriumi käskkirjaga nr.45 21.01.1957.a. "EV Nukuteatri ja rajooniteatrite olukorra parandamisest" tehtud otsus parandada Nukuteatri ja rajooniteatrite tingimusi tundub olevat kas veelkordne tähelepanu juhtimine varem tõstatatud probleemidele (24.03.1956.a. on NSVL Kultuuriministeerium vastu võtnud selleteemalise erimääruse, millele vabariiklik ministeerium on reageerinud oma käskkirjaga nr. 191 11.05.1956.a. (ERA, f. R-1797, n.3, s.368) või on viimase toime osutunud mitteküllaldaseks, kuivõrd käskkirja olulisim osa on pühendatud Nukuteatrile: Lai t. 1 täiendavate ruumide ja autobussi eraldamine, vajadus külalislavastaja ja aeg-ajaliseks konsultantide kutsumiseks ning lavastaja ja kunstniku Moskvasse loomingulisele nõupidamisele ja seminarile lähetamiseks. Rajooniteatreid (ja Nukuteatrit) käsitleb p.5, millega lubatakse läbi vaadata tootmisfinantsplaanid, tugevdamaks teatrite koosseise ja parandamaks nende majanduslikku olukorda täiendavate assigneeringute arvel.

Märkimisväärt on teatrite senise bürokraatliku juhtimise nõrgenemine. Kui 1953.a. kohta esitab Kultuuriministeerium Rahandusministeeriumile kinnitamiseks RAT "Estonia" eelarvelised kulud kokku 27 lehel, mis sisaldavad muuhulgas sellise täpsusega kulupositsioone, nagu 2 kg soola kuluga 0.84 rbl. või 0,3 kg aniliinvärve kuluga 8.00 rbl. (samas, s.91), siis alates 1955.a. taolist üksikasjalikkust arhiividokumentides ei täheldu. NSVL valitsuse määrusega 4.05.1955.a. (mis on omas vallas kahtlemata oluliseks dokumendiks) laiendatakse ka liiduvabariikide ministrite õigusi (samas, s.245), võimaldades süsteemisiseseid vahendite ümberpaigutusi, muuta käibevahendite normatiive, osutada ajutist rahalist abi jne. ENSV Kultuuriministeerium taotleb oma käskkirjale 15.10.1955.a. tuginedes üleliiduliselt ministeeriumilt teatrite direktorite õiguste laiendamist lavastuskulu vahendite kasutamisel. (samas, s.355)

1955.a. loobutakse igakuulisest (vt. samas,s.103-104) teatrite üksikasjalike tootmis-finantsaruannete esitamisest, säilitades kvartaalsed ja aastaaruanded (samas, s.326 ja 372). Teatrite tootmis- ja finantstegevust analüüsitakse 20 positsiooni osas, taoline analüüsi vorm säilib kahekümneks aastaks. Analüüsi objektiks olid:

1. uuslavastuste arv;
 2. etenduste arv;
 3. külastajate arv;
 4. piletitulu;
 5. üldine sissetulek;
 6. eksploatatsiooni kulud;
 7. tegevuse kahjum
- üleplaaniline

- ökonomia;
- 8. mittetootlikud
tulud
kulud;
- 9. bilansiline kahjum;
- 10. töötasu koosseisulisele personalile;
- 11. töötasu mittekoosseisulisele personalile;
- 12. lavastuskulud;
- 13. amortisatsioonieraldised;
- 14. kapitaalremondi kulud;
- 15. eelarvelised assigneeringud kapitaalremondiks;
- 16. kapitaalmahutused;
- 17. käibevahendid;
- 18. materjalide laoseis;
- 19. kreditorid;
- 20. deebitorid (samas, s. 371).

Siinkohal on otstarbekas selgitada teatrispetsiifiliste finantsmõistete tähendusi. Tegevuse kahjum on tehtud kulude kogusumma ning riigitoetuse ja omatulu (nii piletitulu kui muude teenuste osutamisest saadu) summa vahe. Üleplaaniline on kahjum, kui eelnimetatud vahe on positiivne e. kulud ületavad kõiki laekumisi, alaplaaniline, kui vahe on negatiivne, s.t. riigitoetuse kokkuhoidmist e. ökonomiat.

Teatrite finants-majanduslikule tegevusele ja plaaninäitajate täitmisele osutatakse erilist tähelepanu. Nende esmajärgulist tähtsust rõhutakse nii kõrgema kui keskastme valitsusorganite dokumentides, samuti iga-aastastes kontrollrevisjonide aktides, mille läbiarutamised ministeeriumi kolleegiumitel kujunesid pahatihti teatrijuhtide kollektiivseteks karistusaktatsioonideks. Ministeeriumi poolt püstitatakse kõrgendatud näitajad, millede täitmine nende iga-aastasele tõstmist arvestades, muutub võimalikuks 1960-ndate II poolel. Stabiilselt hakkab eesti teater aasta keskmisena 3-5% tõusvaid plaanilisi näitajaid ületama 1970-ndate keskel.

Plaaninäitajate täitmise olulisust kinnitab Draamateatri direktori Hugo Murre ja "Vanemuise" direktori Vambola Markuse mahukas kirjavahetus ministeeriumiga 1955.a. teatrite näitlejate kasutamisest filmivõtetel, millede halb planeering sunnib teatreid asendama ja ära jätma etendusi, mis teeb vaatajate ja etendustulu plaanide täitmise võimatuks (samas, s.253,255). Ka veel 1978.a. taotleb "Vanemuine" ministeeriumilt luba arvestada plaani täitmisse 350 tasuta külastajat, kellega viidi läbi sotsioloogiline uurimus vaadatud "Tõe ja õiguse" etenduse retseptsioonist (KMA, n.3, s.1157), millele minister J.-K.Jürna on kirjutanud resolutsiooni: "sm. Sass. Ma näen, Te olete küll allkirja andnud, aga kas meil on õigus seda teha? 29.V 78. Allkiri". Ilmselt sellised taotlused 1970-ndatel küll enam igapäevased ei olnud. Riiklikult reguleeritakse tasuliste ürituste (sh. teatrietendused ja – kontserdid) pääsmetega varustamise, pääsmete hoidmise ja arvestamise kord, milles pääsmetega keskse varustamise kohustus ja vastutus pannakse Rahandusministeeriumile (ERA, f.R-1797, n.3, s.130).

NSVL Kultuuriministri käskkirjas 14.11.1955.a. tuuakse ohtrasti näiteid teatrites asetleidvatest raiskamise ja liialduste juhtumistest lavastuskulude kasutamisel, juhitakse negatiivsete näidetena tähelepanu põhjendamatult suurejoonelistele lavakujundustele ja kallite materjalide kasutamisele ning kohustatakse teatreid säästlikult kasutama riiklikke vahendeid ja enam kasutama olemasolevat

butafooriat, rekvisiiti ja kostüüme. (samas, s.240) Nimetatud dokument pakub huvi ka veel seetõttu, et on väheseid liidulise ministeeriumi tööd korraldavaid käskkirju, millele Eestis ei reageeritud oma analoogi väljaandmisega. Ministri I asetäitja A.Nugise esimene resolutsioon küll nõuab seda, aga Teatrite Valitsuse juhataja asetäitja vastus selgitab, et üleliidulises käskkirjas käsitletud praktikat Eestis “ei esine”, pigem on probleem uuslavastuste kujunduseks äärmiselt nappides rahalistes vahendites, ning ministri asetäitja P.Uusmani resolutsiooniga suunatakse käskkiri kausta.

Seevastu tasuta teatripiletite jagamist, mis “tekitab riigile olulise materiaalse kahju”, keelav üleliiduline käskkiri leiab 1956.a. dubleerimist ka Eestis, sätestades muuhulgas, et tasuta pääsmete õigus on 2 kohale kõrgemalseisval kultuuriorganil, 1 kohale Riikliku Julgeoleku Komitee ja 1 kohale Glavliti esindajal. (samas, s.355) 1955.a. muutub juba varemgi riigi ja teatrite vaheliseks tülküsimuseks olnud ülenormatiivsetest laoseisudest tekkinud käibevahendite ülenormatiivsus eriti aktuaalseks, põhjustades probleeme töötasude õigeaegsel väljamaksmisel rahalise defitsiidi tõttu. Ülenormatiivste laoseisude teema jääb aktuaalseks kogu nõukogude perioodi vältel, selle peamiseks põhjuseks on äärmiselt juhuslik ja vajadusi mittetagav varustussüsteem, mis sunnib ostma seda, mis kätte saadakse ja võimalikult ka tulevaste vajaduste jaoks ette. Samas puudub toimiv süsteem mittevajalike materjalide edasimüümiseks: teatritel oli keelatud müüa nii elanikkonnale kui teistele asutustele-ettevõtetele teisiti kui ainult riikliku jaotusvõrgu kaudu, mis aga nii tühiste kogustega tegelemisest huvitatud polnud. “Üle 45aastased mäletavad, et ülenormatiivne laoseis tähendas nõukogude direktorile ja tootmisosakonna juhatajale pahandusi kuni parteipileti loovutamiseni välja.” See tekitas võimaluse “paisata ülenormatiivne kaup turule alternatiivse (plaanivälise) maksevahendina või säilitada see alternatiivse “kattevarana”, mis tähendas nii NSV Liidus kui ka Euroopa NSVs (Gräzin peab muidugi silmas Euroopa liitu – J.V.) alternatiivse raha tekkimist ja seega bürokraatliku kontrolli vähenemist”, selgitab Igor Gräzin (Gräzin 2004).

“Vanemuine” saadab 21.05.1955.a. ministrile kirja, kus viitab lubatust madalamana kehtestatud käibevahendite normatiivile, Teatrite Valitsuse informeerimisele oma üleliigsetest laomaterjalidest, kus aga midagi ette ei võetud nende realiseerimiseks huvitatud ostja leidmiseks, ning võimatusele laoseisu vähendada materjalide halva kättesaadavuse tõttu Varustusvalitsusest. (ERA, f.R-1797, n.3, s.255) Ministeerium eraldab küll aasta lõpul teatrile ajutist finantsabi materjalide ülenormatiivsusest tingitud rahaliste raskuste ületamiseks, kuid sisulist probleemi lahendust ei leita. Et ministeeriumi poolt leiab olukorra objektiivsus mõistmist, näitab teatri kollektiivi ja juhtkonna premeerimine 1955.a. III kvartali tootmis-finantsplaani täitmise eest (plaanitud kahjumi kokkuhoid 35,3 tuh.rbl.). (samas,s.247) Käibevahendite puudujääk ilmneb ka teistes teatrites ja ministeerium on sunnitud, tuginedes valitsuse korraldusele, 1954.a. moodustatud ajutise finantsilise abistamise fondist eraldama veel seitsmele teatrile kokku 626,5 tuh.rbl. puudujäägi katet (samas,s.247), sealhulgas 37,5 tuh.rbl. Kohtla-Järve Vene Draamateatrile, millele kui kohaliku alluvusega asutusele küsitakse kohalikult omavalitsuselt 25 tuh.rbl. suurust ühekordset abi palgavõlgnevuste katteks. Ülenormatiivsete laoseisude teema püsib aktuaalsena 1980. aastate alguseni (vt.samas, s.2288,2434), mil probleem aktualiseerub üleliiduliselt ja keskasutusi-ministeeriume kohustatakse tegelema allasutuste ülenormatiivsete seadmete ja materjalide realisatsiooni korraldamisega, kusjuures ilma kaubandusliku juurdehindluseta realisatsioonist saadavad summad jäävad müüja kasutusse.

Eriloata võib müüa haridus- ja tervishoiuasutustele, mujale ainult ministeeriumi loal.

Ministeerium nõuab jooksva kuu plaanide mittetäitmise kohta teatritelt seletuskirjade esitamist, mille põhjenduste osa on reeglina lakooniline: Draamateater põhjendab külastajate plaani mittetäitmist 1955.a. jaanuaris – “kuna olemasolev repertuaar ei suutnud seda kindlustada” (kiri 7.02.1955,nr.142); “Vanemuine “ 1955.a. mais – “plaani mittetäitmise põhjustas 3 külalisetenduse ärajäämine läbipääsmatute teede tõttu (Mõniste, Öru, Jõgeva)” (kiri 4.06.1955, nr.343). Taoline praktika kaob arhiivis säilitatava ministeeriumi ja teatrite kirjavahetuse järgi otsustades alates 1956.aastast.

Eesti ministeeriumi poolt leiab dubleerimist ka NSVL KM vennasvabariikides teatrite külalisetenduste korraldamist reguleeriv dokument, millele tõlkimisel lisatakse eesti teatrit negatiivse näitena puudutavad Vene Draamateatri suure üleplaanilise kahjumiga lõppenud külalisetendused 1955.a. Kalininis. Teatrite Valitsust kohustatakse tagama kontroll külalisetendustest osavõtjate minimaalse arvu ja veokulude limiidist range kinnipidamise üle, “et teater kasutaks kohaliku teatri lavaseadmeid ja tehnilist personali”. (ERA, f.R-1797, n.3, s.247) Käesolevalgi juhtumil ilmneb sageli näiliselt õiget asja ajava dokumendi koostajate äärmine võhiklikkus tegeliku teatriprotsessi tundmisel: üldjuhul püüavad teatrid ennast külalisesinemistel, (eriti ilmneb see eesti teatritele tulevikus nii olulistel Moskvas ja Leningradis antud etendustel), näidata võimalikult paremast küljest (eriti ilmneb see eesti teatritele tulevikus nii olulistel Moskvas ja Leningradis antud etendustel), mispuhul selleks tehtavad kulutused osutuvad sageli teisejärgulisteks; teiseks saavad külalisesinemised toimuda ainult selle teatri laval, mis parasjagu kas on ise pikemal reisil või kollektiivsel puhkusel, mistõttu nende personali kasutamine on juba seetõttu välistatud, kõnelemata kunstilistest probleemidest (vähe prooviaega jne.).

Vaadeldavat teatriarengu faasi iseloomustab aeglane omatulude (valdavalt piletitulu) kasv. Kui 1950.a. moodustas see 621,9 tuh.rbl. (kõik arvud 1961.a. rahareformiga kehtestatud rubla vääringus) ja 1953.a. 708,9, siis 1955.a. 846,5 ja edasi stabiilselt üle 800 tuhande (välja arvatud dekaadiaasta 1956) ületades 1959.a. 900 tuhande piiri (916,9). Seda vaatamata üleliiduliselt määratud piletihindade alandamisele 1956.a. teatrietenduste kättesaadavuse tõstmiseks elanikkonnale (samal, s.370), viimasest tekkiva sissetuleku puudujäägi katteks eraldatakse teatritele täiendavalt 200 tuh.rbl. 1956.aastal. Teatritele antakse võimalus plaaniga võrreldes ülelaekuvat omatulu küll kasutada, kuid mitte teatri arengu seisukohalt oluliste kulude katteks: “Kui teatri omatulu on suurem finantsplaanis ettenähtust, siisei ole Kultuuriministeerium keelanud nende võrra suurendamast kulutusi väljaarvatud limiteeritud kulutused, see on töötanud koosseisulistele ja mittekoosseisulistele töötajatele ning lavastuse kulud”, vastab ministri asetäitja Paul Uusman sellekohasele järelepärimisele. (ERS, f. R-1797, n.3, s.491).

Teatrite kulud kasvavad 1955.a. 1620,2 tuh. rublalt vaadeldaval perioodil 2 miljonile ja stabiliseeruvad sellel piiril, kõikudes 0-7,5% ulatuses selle ümber. Erandiks taas dekaadiaasta 1956, mil kulud ületasid 2,2 milj. rbl.

Teatrite plaaniline kahjum e. kulude-tulude vahe, mille katab riiklik dotatsioon, näitab küll negatiivset tulemust, s.t. kõigil aastatel on riigitoetust kulutatud algselt plaanitud rohkem, aga ülekulu osatähtsus on marginaalne, moodustades plaanilisest kahjumist vähem kui 1 %. Arvestades kulude stabiliseerumist, reageerib ka plaaniline kahjum sellele, stabiliseerudes 900 tuh. rbl. piiril, hõlbides sellest kuni 20 % ulatuses. Ka mitmed muud teatritegevuse näitajad püsivad

stabiilseina: uuslavastuste arv kõigub 70 ümber (1958-66, 1960-72), keskmine külastajate arv ühel etendusel 300 ümber (1956-286, 1958-311). Erandina paistab selles reas silma etenduste arv, mis kasvab 1959.a. rohkem kui 10% ja seda eeskätt maal antud etenduste võrra, stabiliseerudes 1720 maal antud etendusel aastas kuni 1963.a., mil seda põhjustanud kampaania toime taandub.

Riikliku toetuse jagab teatrite vahel Kultuuriministeerium kooskõlastatult Rahandusministeeriumiga. Suurimat dotatsiooni saab RAT "Estonia", mille maht suurima toetusega 1958.a. moodustab 43% kogu teatrile eraldatud toetusest, sh. 67,3 tuh.rbl. üleplaani kahjumit. Järgmisena tuleva "Vanemuise" osaks jääb samal aastal 21%. Viimatinimetatu jääbki pikaks ajaks kõrgema dotatsiooniga aastaks nii absoluutarvudes kui proportsionaalselt; toetus langeb ka erinevaid teatreid vaadeldes kuni 1965.aastani. Mõningase erinevuse üldpildist moodustab Riiklik Vene Draamateater, mille toetussummad vaadeldaval ajavahemikul langevad teistega võrreldes olulisemalt vähem ning millele languseaasta järel taastatakse ligilähedaselt varasem tase järgmise aasta toetussummaga. Lahendamaks mõningaid toimetulekuprobleeme tehakse mõnedel aastatel üksikuid täiendavaid rahasüste ka Pärnu teatrile (1961), "Ugalale" (1960) ja Nukuteatrile (1961). Dotatsiooni suurus nii tervikuna kui teatrite kaupa kuulus riiklikult kaitstava saladuse hulka, mistõttu ühe või teise teatri eeliste põhjused avalikku arutelu ei leidnud. Hooaega kokkuvõtvate ministeeriumi kolleegiumite materjalidest loeb välja teravat kriikat üleplaani kahjumiga töötanud ja muid plaaninäitajaid alataitnud teatrite juhtkondade aadressil.

1961-1965

1956.a. külastatavuse tõstmise eesmärgil madaldatud (maksimaalselt 10 rbl sõjajärgse rublakursi vääringus) teatripiletite hinnad vaadatakse ringi 1962.a. ja vabariigi valitsuse määrusele nr.606 25.12.1962 tuginev ENSV KM käskkiri (ERA, f.R-1797, n.3, s.1233) määrab uute piletihindade suurused (rublades) alljärgnevalt:

		õhtused etendused	päevased
"Estonia"	ooper-ballett	0,4 – 1,4	0,2 - 0,8
	operett	0,4 – 2,2	0,2 – 1,0
"Vanemuine"	ooper-ballett	0,3 – 1,2	0,2 - 0,6
	operett	0,35 – 1,6	0,2 - 0,8
	sõnalavastus	0,25 - 1,0	0,1 - 0,5
Draamateater	"	0,2 – 1,0	0,1 – 0,5

Ülejäänud teatritele veelgi vähem. Nimetatud piletihinnad jäid kehtima pikaks ajaks ja leidsid muutmist kas uute teatrimajade käikurakendamise või uute teatrite moodustamisega seoses. Teatrite hinnakujunduspoliitika piirdus dokumendis sätestatud võimalusega "tõsta 25% piletihindu uuslavastuste ja peaosaliste dublanttide esietendustel, külalis-, väljasõidu- ja benefissetendustel ning nimekate artistide külalissetendustel".

Sellest tulenevalt muutus massiliseks praktika kuulutada välja kuni 5 esietendust, varem mängitud lavastuse hooaja esimese etenduse kuulutamine (taas)esietenduseks, "nimeka" artisti kutsumine naaberteatrist jne. Täielikult jäi aga nii Eestis, kui meile teadaolevalt ka mujal NSVL-s, rakendamata "benefissetenduste" võimalus, kuna selle kasutamise revolutsioonieelses tähenduses - "näitleja tuluõhtu" - tegid võimatuks kehtivas töötasustamise korras sisaldunud sätted.

Seoses palkade tõstmisega 1965.a. tõuseb riikliku toetuse määr 1964. aastaga võrreldes 36 %, moodustades teatrite kogueelarvest 42%. Alates 1958.a. 54 %-st oli riigitoetuse osakaal eelarves pidevalt langenud, s.t. piletitulu osa proportsionaalselt tõusnud, sealhulgas keskmise piletihinna pideva tõstmise läbi, kuni 35%-ni 1964.a.

Etenduste arv langeb 1961.a. 3838-lt 1964.a. 3459-le peamiselt maal antud etenduste vähenemise arvel (võrreldud aastate 1723-lt 1489-le).

1965.a. eristub kõigist sõjajärgsetest aastatest (v.a. 1945.) sellega, et esmakordselt töötavad teatrid (üksikutel teatritel on see juhtunud ka varem) kokkuvõttes alaplaanilise kahjumiga. Plaanilise dotatsiooni kokkuvõtte moodustab küll ainult 0,9% ja kuivõrd 1960. ja 70-ndate algul rohkem sellise tulemuseni ei jõuta, tuleb selle põhjusena tõenäoliselt pidada tõrkeid uue palgasüsteemi ja –korra rakendamise sel aastal. Suurimad kokkuvõtted on Draamateater, Pärnu ja Rakvere teater, kusjuures Vene teater töötab samal aastal 53,7 tuh.rbl. suuruse üleplaanilise kahjumiga, ülekulutades peaaegu kogu teiste teatrite kokkuvõtte. Vaatamata teatrite igipõlisele kartusele karistamise ees tulemusrikka töö eest järgmise aasta toetussumma vähendamise, võib taolist praktikat vaadeldaval ajaperioodil täheldada vaid “Vanemuise” puhul, mille toetusmäär pärast järjestikust 4-aastast töötamist alaplaanilise kahjumiga vähendatakse 1963.a. 14% võrra ja sama määr külmutatakse ka 1964. aastaks. Loomulikult ei tule teater nendes oludes enam toime ja üleplaaniline kahjum moodustab vastavalt 14 ja 10% 1963.a. lubatakse NL valitsuse otsusega anda teatritele lühiajalisi laene (ERA, f.R-1797, n.3, s.1313), legaliseerimaks üleliiduliselt praktikat, mis Eestis käibis juba 1950-ndate I poolel, plaaniliste hooegade vaheliste perioodide kulude katteks, st. puhkusetasudeks, tagasimaksmisega kalendriaasta ulatuses, ning avansina ringreisietenduste kulude katteks kuni 50% kulueelarve ulatuses, tagasimaksmisega gastrollide lõpetamisel.

Käsitlev otsus on üheks osaks üleliidulisest majandusreformist, mis muuhulgas teeb peale 25-aastast vahet taas katse suunata teatreid isemajandamisele. Nimetatud perioodi langevas Noorsooteatri asutamise (1965) käskkirjas (samas, s.1452) kohustatakse rakendada teater tegevusse “isemajandaval alusel”. Loomulikult ei peetud niivõrd silmas võimalust, et sel perioodil ligi miljon rubla riiklikku toetust saav eesti teater saaks nüüdsest hakkama ilma toetuseta. Majandusreformilt oodati majanduse suurema isereguleeruvuse toimet, loodeti suurendada majandusorganisatsioonide iseseisvust, otsustus- ja vastutusmäärasid, ning seadusandlikult ebaselges positsioonis asuv teater võrdsustati muude tootmisettevõtetega, lootes, et neile kahjumi katteks eraldatav toetus võiks seeläbi väheneda. Paraku oli kavandatud majandusreformi toime väga lühiajaline, sest nõukogude ühiskonda iseloomustanud totaalne umbusk kellegi õiguste laiendamise suhtes andis konservatiivsetele ja bürokratiseerunud ametkondadele võimaluse igasugused muutusekatsed kiiresti välja suretada.

Omaette esilekerkinud ja eelnenuga vahetult seotud teemaks on oskamatus teatrit kui institutsiooni juriidilis-majanduslikult määratleda. Teatrit (ka kontsertorganisatsioone) on aegade vältel püütud määratleda kui riiklikult toetatavat kultuuriasutust, kui iseseisvat majandusettevõtet (ka kaasajal kultuuritööstuse osana), kui riiklikku asutust, püüdes seda rühmitada millegi sarnasega kokku ja rakendada seejärel sellele rühmale ühiseid juriidilis-majanduslikke toimumispõhimõtteid. Kord otsustab riik teatrite kui tüüpiliste riigiasutuste omatulu käsitleda riigile kuuluva tuluna, pärssides teatrite motivatsiooni kõrgema piletitulu saamiseks. Teenitud tulu tagasisaamiseks

nõutakse eraldi põhjendatud taotlusi, millede rahuldamine sõltub riigi üldisest finantsolukorrast. Taoline lähenemine toob enesega loomuliku reaktsioonina kaasa suure tasuta väljastatavate piletite hulga, kuna peamiseks tegevusnäitajaks muutub vaatajate arv. Tehakse katse siduda riiklik toetus ainult järgalt fikseeritud töötasufondiga, mis omakorda seab piirid külastajate arvu ja sellega seotud omatulu kasvule. Paraku on aga kõik taolised, 1960-ndate lõppu ja 1970-ndate I poolt iseloomustavad katsed ebaõnnestunud, kuivõrd teater on ja jääb sisuliselt tulu taotlevaks ja samas riiklikku, sponsori-, metseeni- või eratoetust vajavaks asutuseks. Toetust tuleks sisuliselt vaadelda teatri tuluna. Täna ses seadusruumis lahendust võimaldavat sihtasutuse vormi nõukogude õigusruum ei tunnistanud.

Ministeerium osutab 1960-ndate II poolel teravdatud tähelepanu omatulu kasvu probleemile, mille tagant võib näha muret teatrite jätkuva töötamise pärast üleplaani kahjumi tingimustes (erandiks 1965), nõudes plaaniliste etenduste ärajätmiseks KM sellekohast luba ja ärajätmise põhjendusi sisaldava akti esitamist ministeeriumile. (ERA, f.R-1797), n.3, s.1513)

Teatritest töötavad alaplaani kahjumiga "Vanemuine" 1968.a., Draamateater 1967.a., Vene Teater 1967., 1968. ja 1969.a., Nukuteater 1966., 1968., 1969. ja 1970., Pärnu 1966., 1968. ja 1970., "Ugala" 1968. ja 1969., Rakvere 1966., 1967. ja 1970.a. ning ainult Noorsooteater kõigil perioodi aastatel, kusjuures "Estonial" alaplaani kahjumit ei esine, küll aga ületatakse 1970.a. planeeritud kahjum 50 tuh.rbl. e. 11%. Objektiivselt tundub tegu olevat "Vanemuise" riigitoetuse hüppelise kasvuga uue maja käikurakendamisega seotud koosseisude suure kasvu motiivil; nii moodustab veel 1962.a. "Vanemuise" dotatsioon "Estoniaga" võrreldes 51,6%, aga 1970.a. juba 94,5% ja 1971.a. ületab "Estonia" dotatsiooni. Ka Pärnu teatritele eraldatud toetus kasvab 1968.a. seoses uue teatrimaja kasutuselevõttuga 91%, jäädes seejärel olulise tõusuta järgnevat seitsmeks aastaks. Teiste teatrite riigitoetustes hüppelisi muutusi ei täheldu.

1966.a. muudetakse oluliselt 1960. aastast kehtinud teatritöötajatele preemiate arvestamise korda (Kogumik 1985, 215-221), kohustades teatreid moodustama 10-50% ulatuses I, II ja III kvartalis saavutatud alaplaani kahjumi arvel premeerimisfondi, mis makstakse välja aasta kokkuvõttes tingimusel, et vastav raha ei ületa teatritele planeeritud palgafondi. Ministeeriumidele jäetakse õigus ettenähtud korras (st. kooskõlastatult limiidihoidja Plaanikomiteega) teatrite töötasufondi suurendada. Kogetu põhjal võib väita, et KM plaani-finantsosakonnal õnnestus enamikul juhtudest vajalikud kooskõlastused saada,

1960-ndate II poole finantseerimise olukorra üldiseloomustuseks tuleb märkida teatrite rahalise olukorra mõningast paranemist: vähenes sõltuvus omatuludest, tõusid töötasud, vastavalt ministeeriumi poolt omaksvõetud finantsskeemile eraldati täiendavaid vahendeid Eestist väljaspool toimunud külalisesinemiste kulude katteks.

1970.aastaid

iseloomustab suure hulga teatrielu reguleerivate uute normdokumentide väljatöötamine ja kehtestamine NSVL Kultuuriministeeriumi poolt. Osa neist asendab vanu, isegi 1950. aastatest kehtinud dokumente, osa kehtestatakse seni korrapärase olukordade täpsemaks määratlemiseks. Nii toob palkade korrigeerimine 1977.a. kaasa uued teatritöötajate töö- ja palgatingimused, 1974.a. kehtestatakse uued töösisekorra eeskirjad, loominguliste koosseisude valiku e. konkursside ja töötülide läbivaatamise korrad jne., mis toovad olulisi täiendusi 1967.a. kehtivasse sotsialistliku etendusettevõtte põhimäärusse.

Viimasega kehtestati teatri kui etendusettevõtte (mitte asutuse!) tegevusprintsipid: tsentraliseeritud juhtimise ning loomingulise ja majandusliku iseseisvuse ühildamine; ainujuhtimine, sotsialistliku seaduslikkuse ja riikliku distsipliini järgimine; juriidilise isiku staatuse andva põhikirja olemasolu; kinnitati muudest tegevust korrastavatest ja normeerivatest dokumentidest lähtuvad õigused ja kohustused; määratleti direktorite õigused ning arvestusperioodiks kalendriaasta jms.

1970-ndate keskel osutab ministeerium suuremat tähelepanu ka olemasolevate teatrimajade remondile, saades 1975.a. riigieelarvest teatritele 640 tuh.rbl. ulatuses kapitaalremondivahendeid. Paraku ei suuda teatrid saada vajalikku limiiti ehitusorganisatsioonide rakendamiseks ja rohkem kui pool eraldatud rahast (366 tuh.) jääb kasutamata. (ERA, f.R-1797, n.3, s.2280) Ka seadmete soetuseks eraldatud vahendid ei leia täielikku kasutamist (samas,s.2437), ilmselt teatritele sobivate tehniliste seadmete raskesti kättesaadavuse tõttu. Toonane olukord tehniliste seadmete osas vajab selgitust. Avalikus kaubandusvõrgus teatritele sobivaid heli-, valgus- ja lavatehnika seadmeid ei müüdud, eraldatud vahenditega ei saanud osta väljaspool NL toodetud seadmeid, kuna see vajas välisvaluuta fondi olemasolu. Seega oli ainukeseks seadmete tootjaks "Sojuzteaprom" (Liiduline teatritööstuskoondis) oma allasutustega, mis aga kokkulepitud tarnetähtaegadest krooniliselt kinni ei pidanud.

Ministeerium seab sisse iga-aastase bilansikomisjoni süsteemi, mida reeglina juhivad minister või asetäitja ning mille eest käivad läbi kõikide teatrite juhtkonnad, põhjendamaks ühe või teise plaaninäitaja alatäitmist või kulupositsiooni ületamist. Teatritele avab see küll täiendava võimaluse oma probleemidele lahendusi taotleda, aga reeglina piirduvad bilansikomisjonid soovituslikku iseloomu tähelepanujuhtimistega peamiselt finantsjuhtimise alalt ning vähem repertuaari valikut ja selle ekspluatatsiooni puudutavalt. Arvestades iga-aastast teatrite finants-majanduslikku kontrolli käsitletaval perioodil ministeeriumi koosseisuliste revidentide poolt, arutatakse bilansikomisjonides reeglina läbi ka revideerimise tulemused, milles märgitud puuduste likvideerimiseks ja edasiseks vältimiseks nõutakse teatritelt meetmete plaanide esitamist.

1970. aastate II poolel rõhuasetused mõneti muutuvad: senise finants-plaaniliste ülesannete vaieldamatu prioriteetsuse kõrval muutub üha tähtsamaks repertuaari partei-ideoloogilisele joonele vastavuse küsimus. Üha sagedamini juhitakse teatrite tähelepanu heade plaanitäitmise numbrite saavutamisele ideoloogilise kasvatusseisukohalt kõlbmatu, meelelahutusliku, väheväärtusliku repertuaariga.

1974.a. kaotatakse KM alluvusest kontroll-revisjoni grupp ja see funktsioon antakse üle Rahandusministeeriumi Kontrolli ja Revisjoni Valitsusele, mille esimene kontrollreid kõikidesse teatritesse toob kaasa nelja teatri juhtkonna karistamise erinevate puuduste eest (samas, s.2288). Enamus neist puudutab koosseisudistsipliini, sh. suurel määral 1960. aastast kehtiva, ametialast kohakaaslust piirava eeskirja rikkumisi, millest kui teatritegevust takistavast ja objektiivselt ka majanduslikult kahjulikust möödaminek oli juba ammu kujunenud kõigis teatrites iseenesestmõistetavaks.

1976.a. tegevust kokkuvõtvas KM käskkirjas tegeletakse taas ülenormatiivsete vahenditega (samas, s.2363), samuti nõutakse "kollektiivi iga liikme täielikku töölerakendamist, mitte lubades mittekoosseisuliste töötajate rakendamist" (samas, s.2285).

1976.a. rakendub vabariiklik teatritevaheline sotsialistlik võistlus, mille kokkuvõtteid tehakse hooaegade kaupa ja erinevusena aastaaruandest esitatakse ministeeriumile koondaruandes ka võrdlus eelneva perioodiga, mis saabki võitja väljaselgitamise peamiseks näitajaks. Nii esitavad teatrid ministeeriumile oma finants-majandusliku tegevuse kokkuvõtteid kaks korda aastas, kusjuures senistele põhitegevuse näitajatele lisanduvad töödistsipliini puutuvad andmed, mille rikkumiste olemasolul teatri muid näitajaid edasi ei vaadatagi. Teatrid jagasid “süsteemi” kiiresti ära ja töödistsipliini rikkumistest leidsid aruandes kajastamist ainult need, mis ajakirjanduse vahendusel juba niigi teada olid.

Alates 1.01.1977.a. tõstetakse enamiku teatritöötajate töötasusid (v.a. “Estonia”, mille töötasud reguleeriti varem seoses I gruppi arvamisega, samuti kõigi teatrite etendust ettevalmistav koosseis, s.t. dekoratsiooni- ja kostüümitöökodade personal), kusjuures seda arvestavad plaaninäitajad kinnitatakse KM 3.03.1977.a. käskkirjaga tagasiulatuvalt (samas, s.2362). Tehakse teatavaks dotatsiooni uus maht, mis katab 95% arvestuslikust palga tõusust, kusjuures puudujääva osa katteks suurendatakse plaanilist küllastajate arvu ja vastavalt omatulu. Korrigeeritakse ka koosseisulise ja mittekosseisulise personali töötasufonde ning valitsemiskulude piirassigneeringuid.

Kultuuriministeeriumi normdokumendist lähtuvalt kehtestati külalisetenduste andmise kord (samas, s.2290), mis sätestas külalisteatrit vastuvõtva personali töö tasustamist, ning kinnitati teatrisaalide üürimäärad (samas, s.2363), mis tekitas koheselt teravat vastuseisu ning omas praktilist tähendust ainult teatrite omavahelisel etenduste vahetamisel.

1978.a. kasvab ministeeriumi poolt kohustuslikuks tehtud põhinäitajate maht. Uute positsioonidena ametlikustatakse kaadri kvalifikatsiooni tõstmise ning seadmete ja inventari soetamise plaanid, lisanduvalt viiakse limiidi alla valvekulud, teenistuslike sõiduautode kulud (mõlemad seni valitsemiskuludes), elektrimootorite kapitaalremondid (samas, s.2365).

Ministeerium annab kooskõlastatult Rahandusministeeriumiga 1978.a. välja uue piletihindade piirmäärasid sätestava käskkirja (samas, s.2437), millega tõstetakse “Vanemuise” operetipileti hinna maksimumi 20 kop. võrra ja lubatakse nimekate artistide esinemistel taotleda ministeeriumilt luba kõrgendatud piletihindade rakendamiseks. Põhiliselt kasutatakse viimati nimetatud võimalust “Estonia” teatri poolt välisesinejate puhul ning Moskva ja Leningradi teatrite külalisesinemiste korral Eestis. Elustandardi ja teatrikülastatavuse tõusule ning kasvanud kulude katmise vajadusele vaatamata teatrite ootused piletihindade tõusmisele ei täitu. Järgmine piletihindadega tegelev käskkiri 1982.a. (KMA, n.3, s.2664) tõstab maksimumhindu kõigis teatrites ca 20%, jättes alammäärad endisele tasemele (0.10-0.60 rbl.), viimaseid aga ei kasutatud juba ammu.

1980.aastad

1983.a. jaanuaris annab KM, viidates NL KM ja NL Hindade Komitee ühisele käskkirjale, välja käskkirja, mis kohustab teatrite direktoreid tegema ettepanekuid “laekuvate tulude järsuks suurendamiseks nii küllastajate arvu kui diferentseeritud piletihindade kehtestamise teel (piletihindade osas v.a. teatrid)” (KMA, n.3, s.2835). Antud juhul jääb ministeeriumi eesmärgi püstituses ja vahendite valikus sisalduv vastuolu raskesti mõistetavaks. Omaette kurioosumina mõjub minister J.Loti allkirjaga käskkiri nr. 443, 21.12.1982.a. “RAT “Estonia” looži kasutuskorrast”:

“Seoses vajadusega omada RAT “Estonia” saalis vabade kohtade reservi

k ä s i n:

1. RAT "Estonia" direktoril lubada kasutada kesklooži ainult EKP Keskkomitee büroo liikmetel ja liikmekandidaatidel, ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe asetäitjal, sekretäril, ENSV Ministrite Nõukogu Presiidiumi liikmetel ja eelpoolnimetatutega kaasasolevatel inimestel."

Võib üsna kindlalt väita, et antud käskkirja väljaandmist inspireeris mõne loetelus sisalduva inimese kogemus vastavast praktikast Moskva Suures Teatris ja soovimatus etenduse vaheajal kohtuda juhusliku tavakodanikuga. Loomulikult võeti "Estonia" juhtkonna poolt käskkiri kasutusele ainult mõnel harval korral, kui keegi loetletuist teatrisse tulla soovis, ja sageli saadi neilt ka nõusolek veel mõne alama-astme külalise looži paigutamiseks.

1980-ndatel, pärast ebaõnnestunud isemajandamise katset ja vahepealset peatähelepanu osutamist küllastajate arvu suurendamisele, muutub seoses omateenitud vahendite kasutamise õiguste mõningase laiendamisega ka töötasustamiseks (neid käsitleme III peatükis) teatrite jaoks taas atraktiivseks ja motiveerivaks omatulu tõstmine. Kuna aga piletihinnad on jätkuvalt jäigalt fikseeritud, hakkab lõunapoolsetest liiduvabariikidest kiiresti üle kogu NL-u levima asutuste ja ettevõtete poolt etenduste ja kontsertide tellimine sularahata arvelduse korras. Ostetakse etendus, piletid jagatakse töötajate vahel laiali, teater saab täissaali kassa ja harvad polnud need juhtumid, kus tavakülastaja jaoks oli etendus välja müüdud, saalis aga mõni üksik vaataja (arvestuslikult saadakse 27,5% teatrite piletituludest NL-s just taolisel moel). (KMA, n.3, s.2829) Teatreid huvitas kirjeldatud süsteem etendustulu suurema garanteerituse tõttu, millega kaasnes ka täissaali küllastajate arv. Eesti tingimustes oli tavapäraseks mudeliks arve esitamine saali üürimise eest, milles sisaldus täissaali etenduse maksumus. Kas sellega ka aruandesse märgitud etendus kaasnes, oli sageli kaheldav. Taolist tegevust tauniv NL kultuuriministri asetäitja kiri 29.03.1984.a. (KMA, n.3, s.1371) (mitte käskkiri, vaid pöördumine!?) juhib tähelepanu taolise praktika NSVL Rahvakomissaride Nõukogu Kultuurikomitee 28.02.1940.a. käskkirjaga kehtestatud korda rikkuvale iseloomule. Loomulikult ei lahendatud ka toona pöördumistega mingeid probleeme ja olukorra tegelikult lahendajaks sai teatrieksperiment, millega legaliseeriti teatrite võimalused huvitada piletitulust ja seda teatri huvides kasutada. Kuna aga teatrieksperimentis hõivati esimeses ringis alla 10% NL teatritest, jätkus kirjeldatud tegevus veel kümnendi lõpulgi.

Teatrietenduste arvukamaks jäädvustamiseks ja teatri edasiseks populariseerimiseks televisioonis kehtestatakse 1978.a. taas uued etenduste keskmised plaanilised maksumused (KMA,n.3,s.2440), millega teatrid on kohustatud neid televisioonile müüma. Kuna maksumused kinnitatakse eeskätt televisioonile vastuvõetava taseme järgi, on see jätkuvalt teatrite ja televisiooni vaheline tülküsimus, sest teatrite kulutused eeskätt mitmepäevase, etenduse televisiooni spetsiifikale vastava ümberkohandamise korral on kinnitatud maksumustest kaugelt suuremad. Liiatigi ei arvestata maksumuste kinnitamisel mitmepäevase salvestuse korral ärajäänud etendustest kaotatud tulu, kõnelemata enamusele teatritest pingelisest uuslavastuste väljatoomisest tingitud kalli lavaprooviaja kompenseerimisest. Ministeerium lähtub siinkohal vajadusest salvestada ajaloo tarvis võimalikult suur arv lavastusi, jättes poole kuludest teatrite eneste kanda. Järgmisel maksumuste ümbervaatamisel, 1987.a., leiavad teatrite kulutused suuremat arvestamist ja maksumused suurenevad 10-25% ulatuses küll teatriti erinevalt. (KMA, n.3, s.3190) 1989.a. kinnitatud määrades langeb "Estonia" etenduse plaaniline maksumus 15% võrra, tõusevad Nukuteatril (120%), Vene Draamateatril ja Rakverel (20%). (KMA, n.3, s.3326)

1978.a. teatrite kontroll-revisjoni aktis (KMA, n.3, s.2508) pööratakse esmakordselt tähelepanu ebaõnnestunud uuslavastuste probleemile, muidugi, nendele tehtud kulutuste ebasihipärasuse aspektist. “Ugalale” heidetakse ette lavastuse (dokumendis etenduse – J.V.) “Keegi ei tahtnud surra” kustutamist repertuaarist, “Estoniale” ja Rakvere teatrile vastavalt lavastuste “Mavra” ja “Hunditubakate” mahavõtmist repertuaarist külastajate puudumise tõttu. Taoline etteheide tekitas suure poleemika akti arutamisel nii ministeeriumisiselt kui koos teatrite juhtkondadega. Nagu korduvalt varemgi (ja ka hiljem), jäid kontrollorganitele mõistetamatuks teatrispetsiifilised küsimused, antud juhtumil õigus ebaõnnestumisele ja kohustus seda ebaõnnestumist nii endale kui oma vaatajale tunnistada. Rangelt majandamise seisukohalt asju vaatavad revidendid (meie tänases seisus – audiitorid), keda ei huvitagi tegevuse kunstilised aspektid, toovad kasu asemel hoopis kahju, tõdeti ka ministeeriumi arutelul, andes sisuliselt õiguse teatritele, mis oli omalaadseks pretsedendiks valdavalt karistusi kaasa toonud revisjoniaktide kokkuvõtete tegemisel.

Kuna teatrite finants-majandusliku tegevuse edasine regulatsioon jätkub juba 1986.a. rakendunud teatrieksperimenti tingimustes, leiab see kajastamist käesoleva töö vastavas alalõigus.

3.2. Teatritele riikliku toetuse eraldamise poliitika ja selle kasutamise riiklik regulatsioon

Käesolevas peatükis vaatleme teatritele suunatud riikliku toetuse (dotatsiooni) dünaamikat nii ajas kui teatrite kaupa; võrdleme plaanilise kahjumi, st. ministeeriumi poolt aastaeelarves kavandatud dotatsioonisumma, ja tegeliku kahjumi suhet; püüame selgitada, millist teatri tegevuse lõiku rahastaja prioriteetseks peab, samuti püüame analüüsida, millise teatri rahastamist ja miks mingil arenguetapil eelistatakse.

Sissejuhatuseks tuleb selgitada, et ehkki kogu nõukogude perioodi vältel edastati avalikkusele järjekindlalt sõnumit nõukogude kultuuri edasisest õitsengust ning partei ja valitsuse katkematust hoolitsusest rahva kultuurilise arengu ja selle teostajate hea käekäigu eest, oli nende loosungite taga peituv tegelikkus hoopis teistsugune ja kaugelt tuhmim. Vaadeldes teatritegevuse kui teatavas mõttes eliitkultuuri valdkonna majanduslikke tagamaid, tuleb sõjajärgset aastakümnet käsitleda pigem võitlusena ellujäämise eest kui arenguna.

Eelpool mainitud 1948.a. otsuse teatrite viimisest isemajandavale tasemele tulemusena on 1950-ndate I poolel dotatsiooni osatähtsus eesti teatris järjest langev, jõudes 1955.a. 43%-ni kuludest, seda olukorras, kus teatrikülastatavus esmakordselt kogu eesti teatriloo vältel ületab ühe miljoni piiri. Kasvanud on etendustulu, vaatamata üldriikliku otsusega langetatud piletihindadele. Toonaste tegelaste mälestustes on piisavalt kirjeldatud keerulisi töötingimusi: rasked väljasõiduetendused, näitlejat kurnav intensiivne proovi- ja etendustöö jne., vähem on juttu rahalistest raskustest, madalatest palkadest ja nendegi väljamaksmisega viivitamisest jms., mis samuti töörõõme ei lisanud. Teatriorganisatsiooni seisukohalt oli see käskude ja keeldude aeg, mis valdavalt lähtusid Moskvast ja millede üle arutlemine võis kaasa tuua ettenägematuid tagajärgi. Loomulikult ei tule teatrid neile eraldatud toetustega toime, aastast

aastasse tegeletakse vanade võlgade kustutamisega ja eelarveline planeeritud kahjum ületatakse kuni 27,4%.

1950-ndate II poolel ületab teatrikülastatavus stabiilselt ühe miljoni piiri (v.a. 1956.a. 921,7 tuh. peaaesjalikult Moskva dekaadiga tegelemise põhjusel), mis stabiliseerib ka omatulu. Teatriarengust saame aga rääkida alates 1957.a., mil riik tõstab teatrite plaanilist kahjumit senise 1-2% asemel rohkem kui 35% ja kuigi kulud kasvavad ka sel aastal ennaktempos, ületab tegelik kahjum plaanilise vaid 5,6%. Spekulatiivne oleks sellist järsku dotatsiooni tõusu siduda kolme eesti teatri eduka esinemisega eelneval aastal Moskvast, aga kindlasti oli sellel mõningane positiivne mõju. Siitpeale on ka otstarbekas analüüsida ministeeriumipoolset plaanilise dotatsiooni jaotust teatrite vahel, kuivõrd meie kasutuses olev ministeeriumi plaani-finantsosakonna pikaajaliste töötajate hoolsalt peetud käsikirjaline statistika võimaldab analüüsida nii teatrisüsteemi tervikuna kui üksikuid teatreid selle koostisosana.

Esimese tendentsina tasub välja tuua kahe suure – “Estonia” ja “Vanemuise” teravat rivaliteeti võitluses dotatsiooni juurdekasvu eest. Kui võrdlusena kasutataval 1956.a., enne riikliku toetuse hüppelist tõusu, moodustab “Estonia” toetus eesti teatrite toetuse kogumahust 42,9% ja “Vanemuise” oma 24%, siis vaatamata mõlema suurele edule Moskva dekaadil oleks võinud eeldada “Vanemuise” mõningat eelistamist, seoses vajadusega katta teatri muusikakoosseisu vähendamist 1951-52. Paraku eelistatakse hoopis “Estoniat”, mille osatähtsus kogumahust kasvab 43,3%-le ja “Vanemuise” osa väheneb 23,6%-le, seega “Estonia” juurdekasv eelmise aastaga võrreldes moodustab 36,4% “Vanemuise” 32,7% vastu.

Osaliselt ilmselt reaktsioonina eelnevale langeb 1956.a. alaplaanilise kahjumiga töötanud “Vanemuine” 1957.a. kahjumisse, mis ületab plaanilise 17%-ga.

Kui samuti dekaadil esinenud Draamateatri juurdekasv (33,2%) on teiste teatritega võrreldav, siis kõige silmapaistvama tõusu teeb Vene Draamateater, mille toetuse juurdekasv on 52,8%. Kui ministeeriumi üldise käitumistendentsina võib täheldada suhtelist konservatiivsust: jagada kõigile võimalikult eelmisi aastaid silmaspidavalt ja ühetaoliselt, siis Vene Draamateater eristub ka tulevikus. Põhjuseks tuleb pidada selle teatri erinevatele juhtkondadele läbi aegade omast suhtlemist valitsemisorganitega läbi isiklike suhete EKP Keskkomitee tippjuhtidega, kes “telefoniõigust” kasutades nii mõnegi “ettesöödetud” mõtte kohustuslikuks muutsid.

1958.a. kasvab üldine plaaniline dotatsioon 7%, millest eelistuse saavad “Vanemuine” ja Rakvere kumbki 10% tõusuga. Plaanilise dotatsiooni 1957.a. 36% ülekulutanud Vene Draamateatri toetus sellest hoolimata 1958.a. peaaegu ei tõuse. Kuigi 1958.a. on “Estonia” ja Nukuteatril suurimad üleplaanilised kahjumid (vastavalt 15,5% ja 37,5%), ei ole seda järgmisel aastal võimalik parandada, sest alates 1959.a. algab kultuuri investeeritavate vahendite pidev riiklik vähendamine kuni 1963. aastani, mil dotatsiooni maht senise tipu, 1958.aastaga võrreldes moodustab vaid 61,6%. Kultuuriministeerium pakub abinõuna oma üksühele NSVL KM käskkirja (ERA, f.R-1797, n.3, s.1312) dubleerivas käskkirjas (samal, s.1319) vanade dekoratsioonielementide ja kostüümide kasutamist uuslavastuste kujundamisel ning keelab külaliskunstnike kasutamise ilma kõrgemalseisva organi loata.

Keerulist perioodi püütakse üle elada tegevuse intensiivistamisega: 1959.a. kasvab etenduste arv 10%, sellest suur osa maal. Kuna statsionaaris on tegevus

niigi pingeline, otsitakse võimalusi rohkem esineda vabaõhuetendustega, mis aga ilmastikust tingituna ei anna alati soovitatavat tulemust.

Külastajate arvu ja sellest tuleneva omatulu kasvud on tunduvalt aeglasemad, jõudes võrdsustatud vääringutes lõpuks 1962.a. etenduste arvu kasvule järele:

	1958	1962	+/- %
Etenduste arv	3470	3897	+12,3
Külastajate arv (tuh.)	1079,3	1233,9	+14,3
Etendustulu (tuh.rbl.;	861,0	1041,2	+20,9
Plaaniline kahjum (“)	1012,2	805,0	- 20,5
Tegelik kahjum (“)	1059,5	844,0	- 20,3

Võiks eeldada, et sellises kriisisituatsioonis kasvab teatrite üleplaaniline kahjum, aga seda ei juhtu, mis näitab teatrite suurt vastupanuvõimet. 1964. aastaks langeb riigitoetuse osatähtsus üldkuludes 1958.a. 49%-lt 35%-le. Etendustulu kõrval katab nii olulist toetuse vähenemist ka kulude vähendamine (1958.a. 2151,6 tuh.rbl. 1964.a. 1942,8 tuh.rbl. e. 10,7%). Eeskätt vähendatakse uuslavastuste (1964.a. tuuakse välja sõjajärgse aja väikseim arv uuslavastusi aastas – 56, kusjuures külastajate arv ühel etendusel – 340 – on sõjajärgse perioodi kõrgeim) ja palgakulusid. Mõningaseks katteallikaks on ka 1963.a. tegevuse lõpetanud Kohtla-Järve Vene Draamateatri kulud, milline ei suutnudki teatrikunsti seisukohalt veenvat jälge eesti teatripilti jätta.

Teatrite plaanilise toetuse languse pilt rahalise kriisi perioodil kujuneb alljärgnevalt:

	1958	1964	+/- %
“Estonia”	434,0	306,0	-29,5
“Vanemuine”	248,0	181,9	-26,7
Draamateater	104,1	48,0 (1963)	-53,9
Vene Draamateater	73,9 (1959)	50,0	-32,7
Nukuteater	25,1	18,5 (1963)	-26,3
Pärnu	29,4	14,0	-52,4
“Ugala”	31,0	9,5	-69,4
Rakvere	31,7	18,0	-43,2

(sulgudes seisvad aastad on valitud juhul, kui nad on vastavalt kas suurema või väiksema näitajaga; Kohtla-Järve Vene Draamateatri tegevust eraldi meie kasutuses olev statistika ei peegelda).

Eelolev tabel võimaldab mõningaid järeldusi.

1. Riigidotatsiooni suuruse ja teatri kunstilise kvaliteedi vahel vähemalt vaadeldud perioodil otsest korrelatsiooni ei täheldu. Teatriajalugu hindab kõige raskematesse oludesse pandud “Ugala” kunstilist taset ja mainet kõrgemaks kui paljudel muudel perioodidel.
2. Müüdi osutub väide, et võimuorganid on kogu nõukogude perioodi vältel eriliselt toetanud ja hoidnud just perifeeriateatreid, küll on see õige aga Nukuteatri puhul.
3. Ilmne on ka Vene Draamateatri prioriteediks pidamine parteiorganite aktiivsel toetusel, mis ka hiljem korduvalt aset leiab.

Teatrite kaupa kujuneb perioodil 1959-1964 tegelikku kahjumit vaadeldes hoopiski kirjum pilt:

“Estonia” töötab kogu vaadeldava perioodi üleplaani kahjumis, v.a. 1961.a.;
“Vanemuine” töötab 1959-1962 alaplaani kahjumiga, sh. 1960-1962 igal aastal 0,1 tuh. rbl. suuruses, langedes 1964.a. suurde üleplaani kahjumisse, millega

kaasneb ka juhtimiskriis (Tonts 2001, 351). (Meie arvates vääraks omaette uurimist dotatsiooni vähendamise ja finants-majanduslike probleemide teravnemise ning teatrite sisekriiside vastastikune seos.);

Draamateater on samuti 1959-1962 ja 1964 plusspool, sh. kahel aastal samuti 0,1

tuh.rbl. suuruses;

Vene Draamateater on kõigil aastatel üleplaani kahjumis (v.a. 1959.a. 0,1 tuh.rbl. alaplaani);

Nukuteater töötab seevastu alaplaani kahjumiga (v.a. 1959.a. 1,1 tuh.rbl. üleplaani);

Pärnu teater töötab neljal aastal alaplaani kahjumiga, neist suurim 1964.a. 5,4 tuh.rbl. ulatuses, s.t., teater kasutas aastal vaid 8,6 tuh.rbl. riigitoetust;

“Ugala” töötab valdavalt alaplaani kahjumiga, 1964.a. tegeliku dotatsiooni kasutus 8,1 tuh.rbl. on väikseim, millega XX sajandi II poolel ükski eesti riiklik teater töötanud;

Rakvere teater töötab neljal aastal alaplaani kahjumiga.

Järeldused:

1. Vähesed kokkulangevused näitavad, et ebaõige on arvata nagu oleks üks või teine aasta olnud kõikidele teatritele erandlikult halb või hea.
2. Kuigi Pärnu teatri ja “Ugala” erandlik tulemus 1964.a. näitab võimatuna tunduvat fakti, et teatrid töötasid selliselt, et igale külastajale maksis riik juurde vastavalt 9,8 ja 8,3 kop., tuleb selle taga näha piirmist kulude kokkuhoidu, kusjuures kulusid teostati praktiliselt ja ainult piletikassadesse vaatajate poolt toodu arvel ja mahus. Ka eesti teatripildi tervikus igale külastajale 1964.a. juurde makstud 59 kop. on sõjajärgse perioodi väikseim, mis näitab eesti teatri kõige ökonoomsemat aastat, aga vaevast on see etaloniks võetav.
3. Kuna alaplaani kahjumi puhul sai teater (eeskätt juhtkond fikseeritud määral) preemiat, sõltus raamatupidaja käteosavusest palju, mistõttu sageli esinevad 0,1 tuh.rbl. suurused alaplaani kahjumid pole muidugi juhus.
4. Samas ei toonud aga üleplaani kahjum iseenesest kaasa väga tõsiseid sanktsioone, ehkki aasta tegevust kokkuvõtvates dokumentides rõhutati direktori personaalset vastutust ja jagati ka noomitusi plaani halva täitmise eest. Ühegi teatri direktorit ei vabastatud ametikohalt plaaninäitajate mittetäitmise ega üleplaani kahjumi eest. Küll aga siis, kui sellega kaasnes mõni muu probleem, reeglina kontroll-revisjoni organite poolt ülestõstetud koosseisudistsipliini rikkumine.

1965.aastal tõuseb teatritele eraldatava dotatsiooni üldmaht 1964.a. võrreldes 48,2% (ilma 1965.a. asutatud Riikliku Noorsooteatri küll 39,5%) ja jõuab sellega 1957.a. tasemele, jätkates seejärel 2-10%-list tõusu kuni 1973. aastani. Taas tekib omaniku ette uute prioriteetide määratlemise vajadus. Tõusu pingerida kujuneb mõneti üllatuslikuks: Pärnu teater +196%, Rakvere teater +88,9%, Vene Draamateater +62,0%, Draamateater +55,8%, “Vanemuine” +55,0%, Nukuteater +54,6%, “Ugala” + 47,4% (9,5-14,0 tuh.rbl., jätkates

nagu karistusena eelnenud kangelaslike läbielamiste eest Rakverest 2,5 korda ja Pärnust 3 korda väiksema toetusega, ehkki oli olnud 1950-ndate lõpus nendega võrdsel tasemel) ja kogu löögi raskuse enda kanda võttes "Estonia", kelle toetus tõuseb vaid 12,2%. Siit selgub ka tulevikuks oluline järeldus: selleks et kogu eesti teater edukalt ülal pidada, piisab täiesti ühe suure vaala – "Estonia" või "Vanemuise" tasalülitamisest. Aasta kokkuvõtetes peegelduv dotatsiooni tegelik kasutus näitab, et enamus teatreid saavutabki kokkuhoiurežiimist kogemusi ammutanuna alaplaanilise kahjumi, isegi "Estonia" tuleb täpselt ots otsaga kokku, v.a. oodatult "Ugala" (+ 5,0 tuh.rbl.) ja Vene Draamateater, mis kõrgele kasvule vaatamata lõpetab aasta 53,7 tuh.rbl. suuruse üleplaanilise kahjumiga. Vaatamata sellele on teatrid tervikuna 8,6 tuh.rbl. suuruses alaplaanilises kahjumis, seda esmakordselt 1950.a. alates.

1965-1970

Kuna järgmine, 1966.a., on esimeseks täisaastaks Noorsooteatri tegevuses, on otstarbekas edasiste võrdluste tegemise aluseks võtta just see aasta. Dotatsiooni üldmaht tõuseb eelmise aastaga võrreldes 17,2%, ületades esmakordselt peale rubla uue vääringu kehtestamist 1 miljoni piiri. Noorsooteatrile eraldatud juurdekasvu mitte arvestades saame teistele teatritele jaotatava toetuse juurdekasvuks 9,0%, mis enam-vähem võrdeliselt teiste vahel ära jagatakse (eelistus antakse "Ugalale" + 44,3%). Paraku aga viib see aasta kokkuvõttes "Estonia" (+ 17,9), "Vanemuise" (+ 10,3), Draamateatri (+ 12,2) ja Vene Draamateatri (!) (+ 17,9) üleplaanilisse kahjumisse. Samas jätab Noorsooteater pilootaastale koostatud ülipessimistliku eelarve alusel eraldatud dotatsioonist 1/5 kasutamata (alaplaaniline kahjum 29,4 tuh.) ja Pärnu teater kasutab 2/3 eraldatust (23,4 tuh.). Peamiselt just nende arvel moodustab teatrite kogukahjum üleplaanilisena vaid 10,6 tuh.rbl. Tõusnud dotatsioon võimaldab arvestada igale teatrite poolt teenitud rublale riigipoolseks juurdemaksuks 84 kop.

Huvitava võrdluse võiks pakkuda 1966.a. ühele külastajale langeva kuluosa ja tegeliku dotatsiooni osa võrdlus teatriti:

	Külastusi (tuh.)	Kulu 1-le kül.	Toetust 1-le kül.	Keskm. piletihind
"Estonia"	211,3	3.35	1.85	1.24
"Vanemuine"	183,6	2.78	1.59	1.04
Draamateater	190,8	1.61	0.51	0.94
Vene Draamateater	187,2	1.38	0.57	0.74
Nukuteater	165,7	0.56	0.21	0.54
Noorsooteater	99,1	1.76	0.99	0.67
Pärnu	92,1	1.35	0.33	0.89
"Ugala"	114,1	1.20	0.19	0.94
Rakvere	76,8	1.56	0.47	0.98

Tuleks tähele panna Rakvere teatri ja "Ugala" kinnitatud piletihinna maksimumile (1,0 rbl.) ülilähedase hinna kasutust võrreldes, näiteks, Draamateatriga, millele kinnitatud piletihindade skaala (0.20-1.20) võimaldanuks kasutada kõrgemaid hindu. Märgime ennetavalt ära, et ilmselt ministeerium sellisele asjale tähelepanu juhtimisega ei tegelenud, aga analüüsime omatulu teemat põhjalikumalt edaspidi.

Noorsooteatri kõrget kulu 1 külastaja kohta saab põhjendada kasvuraskustega, kuid toetus võrreldes Draamateatri külastajaga on siiski liiga suur. Märkimisväärselt väike on riigi toetus ühele "Ugala" külastajale, seda isegi sõjajärgset külastatavuse rekordaastat arvestades.

Vaadeldav aasta on viimane maal teenindatud vaatajate kõrge näitajaga aasta, siitpeale maakülastajate arv langeb. See kutsub välja spekulatiivse soovi ühele külastajale langevat kulu ümber arvestada, eeldades, et maal teenindamise kulu suhtub statsionaarivaataja kulusse valemi 1,2:1 järgi (just taolist koefitsienti kasutas Eesti Teatrijuhtide Liit 1990-ndate lõpus teatrikulude põhjendamisel). Sellega tõuseksid suurt maateenindamise koormust kandvate teatrite (Nukuteater – 84,6, “Ugala” – 54,7, “Vanemuine” – 53,7, Rakvere – 44,9, Pärnu – 41,9 tuh. vaatajat maal) kulutused ühele vaatajale märgatavalt kõrgemaks (“Ugalal” näiteks 10%), mis teeks ühele külastajale riigitoetusena makstavaks osaks (0,19 : 1,32) 14%. Toona aga taolisi arvutusi ei avalikustatud ja maa teenindamise edasist vähenemist püüti takistada direktiivsete meetoditega. Püüame alljärgnevalt vaadelda, milliseid peamisi kulupositsioone oli teatritel võimalik katta dotatsiooni arvel ja millisteks tuli leida kate omatulude arvel. Peamisteks kululõikudeks olid:

- töötasud:

koosseisuline fond (limiteeritud)

mittekoosseisuline fond (limiteeritud)

- administratiiv-valitsemiskulud (rangelt limiteeritud)

- lavastuskulud (sh. jooksva repertuaari ekspluatatsioonikulud)

- hoonete ja seadmete ekspluatatsioonikulud (sh. jooksev remont)

- muud (reklaam, ringreisikulud jne.).

Kuna kapitaalremondi ja seadmete soetuse vahendid eraldati erieelarvetega ja dotatsiooniga seotud ei olnud, ei leia need siinkohal käsitlemist.

Nii koosseisuline kui mittekoosseisuline töötasufond oli limiteeritud ministeeriumi poolt, kes omakorda pidi selle suurendamiseks saama Plaanikomitee ja Rahandusministeeriumi kinnituse. Tüüpkoosseis ja palgamäärade valik oli NL ministeeriumi poolt ette antud, ning palgafond tuletati tüüpkoosseisus ettenähtud töötajate arvude ja antud koosseisulikkuse keskmiste palgamäärade korrutisena. Teatrite mänguruum piirdus koristajate jm. majanduspersonali arvkoosseisu planeerimisega, kuid ka nende juurdepalkamine eeldas täiendava koosseisulimiidi taotlemist läbi ministeeriumi. Mittekoosseisulise töötasufondi tuletas ministeerium fikseeritud protsendina palgafondist (teatrite peale kokku 5-6% vahel).

1966.a. moodustas töötasufond kokku 1,552 milj. rbl., mis aasta üldkuludest oli 63,8% (1965.a. 59,6%), ning tendentsi palgakulude osatähtsuse aeglasele ja pidevale tõusule võime täheldada ka edaspidi. Kuigi palgad olid fikseeritud suurusega, täheldub igal aastal ka mõneprotsendine keskmine palga tõus, lisaks vajadused mõningate täiendavate ametikohtade loomiseks jne. Dotatsioon katab vaadeldaval aastal töötasukulusid 71,5% ulatuses, mis tähendab, et kõigi ülalloetletud kulupositsioonide kate teenivad teatrid ise ja katavad omatuluga ka 28,5% ulatuses palgakulu.

Vaatleme seda teatrit, käsitledes koos kahte aastat 1966 ja 1970 (võrdlusaastaks on “Vanemuise” puhul võetud 1971, mil seoses kontserdisaali käikuandmisega koosseis oluliselt suurenes):

	Töötajate arv		Palgakulu(t.rbl)		Osa kuludest %		Dot.katab palgast %	
	1966	1970	1966	1970	1966	1970	1966	1970
“Estonia”	390	421,5	459,0	561,0	60,6	65,8	85,3	90,6
“Vanemuine”	360	459	287,0	518,0	56,1	64,6	101,6	96,8
Draamateater	160	172	162,0	181,0	52,8	54,7	60,3	89,4
Vene Draamat.	119	130	123,0	138,0	47,6	47,9	86,5	82,2
Nukuteater	53	58	53,0	61,3	57,6	56,2	65,8	58,4
Noorsooteater	107	123	101,0	128,0	57,8	62,1	97,2	83,1
Pärnu	69	103,5	63,0	103,0	50,2	50,8	49,3	75,0
“Ugala”	71,5	75	65,0	77,0	47,3	50,2	34,3	58,2
Rakvere	61	66	53,0	66,0	45,0	51,5	68,6	68,0

Tähelepanekud.

1. Vaatamata väikesele võrdlusperioodile ilmneb piirangutest ja takistustest hoolimata koosseisude tendents kasvada (Pärnu puhul on järsk muutus põhjustatud uue teatrimaja käikurakendamisest 1967.a.), mis toob kaasa ka palgakulude absoluutnäitajate tõusu.
2. Palgakulude osatähtsus näitab samuti kasvu, kusjuures nende alla 60%, ebanormaalselt madalat osatähtsust üldkuludest saab selgitada ainult teatrite äärmiselt madalate palkadega (keskmised: 1966 – 95.40, 1970 – 108.30 rbl.).
3. Kui 1966.a. kaetakse dotatsiooniga 71,5% palgakuludest, siis 1970.a. 80,5%, mis aga jaotub eelistatult suurtele – “Estoniale” ja “Vanemuisele”, ning loob probleeme “Ugalale” ja Nukuteatrile.

Põhinäitajate võrdlus teatrite koondarvestuses vaadeldaval perioodil annab järgmised tulemused:

	1966	1970	+/-%
Etenduste arv	3829	3997	+ 4,4
Külastajate arv (tuh.)	1321,0	1306,9 (1968-1400,6)	-1,1 (1968 +6,0)
Etendustulu	1156,4	1195,1 (1969-1237,0)	+3,3 (1969 +7,0)
Tulud kokku	1321,4	1445,0 (1968-1485,3)	+9,4 (1968 +12,4)
Kulud	2431,6	3016,6	+24
Plaaniline kahjum	1099,5	1479,0	+34,5
Tegelik kahjum	1109,6	1572,6	+41,7
Toetus 1 kül.kohta (rbl.)	0,84	1,32	+57,1
Sulgudes lisatud aastad ja vastavad tulemused peegeldavad perioodi kõrgnäitajaid.			

Tähelepanekud.

1. Kulude kasv on märgatavalt kiirem kui külastajate arvu ja piletitulu kasv, mida jätkuvalt takistavad fikseeritud piletihinnad.
2. Etenduste arvu suurendamine ei too automaatselt kaasa külastajate arvu kasvu.
3. Teatrid otsivad tulemuslikult täiendavaid tuluallikaid, mida näitab mitteetendustulude järsum tõusukõver võrreldes etendustuludega.
4. Kulude kiire kasvu tulemuseks on iga-aastane üleplaaniline kahjum, suurim 1970.a. 93,6 tuh.rbl. suuruses.

1971-1975

Perioodi iseloomustava külastajate arvu kasvuga kaasneb sellega korreleeruv plaanilise riigitoetuse kasv, mis ühe plaanitud külastaja kohta on arvestuslikult

stabiilne ja kuigi kahel esimesel aastatel külastajate plaani ei täideta, mistõttu ka kahjum on üleplaaneline, muutub olukord perioodi lõpuks:

	1971	1972	1973	1974	1975
Külastusi pl.(tuh.)	1351,8	1361,0	1358,9	1321,4	1334,1
Külastusi teg.(tuh.)	1262,8	1333,8	1409,2	1388,1	1405,2
Vahe	-89,0	-27,2	+50,3	+66,7	+71,1
Pl. kahjum (t.rbl.)	1576,4	1692,0	1636,4	1920,0*	1787,0
Teg. kahjum (t.rbl.)	1637,2	1695,6	1639,3	1766,7	1692,6
Vahe	+60,8	+3,6	+2,9	-153,9	-94,4
Pl. kahjum 1 kül.	1.25	1.24	1.20	1.27*	1.40
Teg.kahjum 1 kül.	1.30	1.27	1.16	1.27	1.20

(* "Estonia" dotatsioonile lisati aasta sees 240,0 tuh. rbl külalisesinemiste kulude katteks, mida ei ole plaanilise toetuse 1-le külastajale väljatoomisel arvesse võetud).

Raske on mõista ministeeriumi argumente külastajate arvu madala taseme planeerimisel (juba 1968.a. ületas külastajate arv esmakordselt 1,4 miljoni piiri), kui mitte püüda selles näha tänapäevalgi ülimalt aktuaalse "publiku tellimuse järgi teatrite finantseerimise" alget. Ministeeriumi vägagi kogenud ja kompetentsed finantsametnikud ei saanud jätta tegemata katseid muuta püsivalt üleplaanilises kahjumis töötava eesti teatrivõrgu olukorda, kuna üleplaaneline kahjum ei olnud mitte ainult signaaliks ministeeriumile teatrite majanduslikult halvast tööst, vaid oli samasuguseks signaaliks ministeeriumi tööst nii valitsusele kui Moskvale. Eriti olukorras, kus riigitoetus oli alates 1965.a. vähe, aga stabiilselt tõusnud. Sealjuures 1969-1972 ei täidetud ka külastajate arvu plaane, mida sai pidada samuti ministeeriumi nõrga töö näitajaks. Arvame, et just ministeeriumi juhtkonna nõudmine – leida lahendus eeskätt ministeeriumi hea maine taastamiseks - oli kunstlikult alla viidud plaanilise külastatavusnäitaja põhjuseks. Kahjuks ei ole taolise mõneti spekulatiivse arutluse õigsust praegu enam võimalik kontrollida. Nagu ka seda, et riigipoolse toetuse vähendamise sidumine plaaniliste külastajate arvu vähendamisega 1973 ja 1974 aastal võis olla katseks määratleda riiklik tellimus külastajatele läbi 1-le külastajale eraldatud plaanilise kahjumi stabiliseerimise vahemikku 1.25 – 1.30 (eelnenud perioodil 1.08-1.10), millest aga peatselt loobutakse, sest külastajate arv hakkab järgnevatel aastatel kasvama kiiresti ja ka üleplaanilist kahjumit ei täheldu, seega saavutatakse soovitud efekt teiste vahenditega.

Perioodi iseloomustab maal antavate etenduste arvu järsk ja sealsete külastajate arvu veelgi järsem vähenemine. Ühelt poolt, mõistavad teatrid nende kulukuse väheefektiivset iseloomu, teisalt kannab vilja teatrite, eeskätt "Vanemuise" initsiatiiv arvestada maaelanikkonna teenindamisse ka nende kollektiivsed statsionaarietenduste külastused.

See rahuldab ka ministeeriumit (KMA, f.3, s.2288), millel on Moskva ees olnud raske põhjendada riiklikult äärmiselt oluliseks peetava näitaja langust Eestis, ja maaelanikest statsionaarietenduste vaatajate 150 tuhandet ületava näitaja (hiljem kasvab see 200 tuhandet ületavaks) lisamisega maal antud etenduste vaatajatele on eelmised, Eestile au ja kuulsust toonud näitajad täidetud ja ületatudki.

Ministeeriumis analüüsitakse ka ühe etenduse külastatavust etenduste liikide lõikes ja dünaamikas, mille tulemusi oleks siinkohal otstarbekas esitada:

	1971	1972	1973	1974	1975
õhtused etendused	352	370	397	400	370
väljasõiduetendused	235	318	257	317	319
külalisetendused	254	300	312	310	346
vabaõhuetendused	1034	687	782	651	572
kokku	319	349	358	358	362

(KMA, n.3, s.2280),

(Kommentaariks tabelile: väljasõiduetendused on kohale- ja tagasisõiduga sama päeva sisse jäävad, tavaliselt maal antud etendused, külalis- e. ringreisietendused on reeglina kahe või rohkema etenduse esitamine statsionaarist kaugemal, sh. teatrilinnades, kust naasmine koju ööbima on ebaotstarbekas, vabaõhuetendused vaadeldavatel aastatel veel reeglina teatri poolt etenduse andmiseks kohandatud lauluväljakutel.

Tähelepanekuid

1. Ühe etenduse keskmine külastatavus kasvab, kusjuures üllatav on väikese arvu vabaõhuetenduste (kuni 5% üldarvust) üsnagi oluline mõju keskmise külastatavuse näitajale, mis oma ilmastikust sõltuvusega on oluliseks riskifaktoriks.
2. Perioodil kujuneb välja pikemaajaliste (kuni kaks nädalat) külalisetenduste vahetamise traditsioon (maju vahetavad "Vanemuine" ja Draamateater, Pärnu teater ja Draamateater, Pärnu teater ja "Vanemuine" jt.), mis osutub külastajate kasvu seisukohalt edukaks.

Mõnevõrra kasvab ka keskmine külastajate arv ühel etendusel, võimaldades saavutada külastajate arvu kasvu etenduste arvu stabiliseerumise tingimustes, stabiilne on ka keskmine piletihind (0.93-0.97 rbl.).

Vaatleme alljärgnevalt teatrite näitajaid, võrreldes omavahel 1971. ja 1975. aastat:

	Kül.arv*	Kulud*	Pl.kahjum*	Kahjum**	Töötajate arv	Palk
	+/-	+/-	+/-		+/-	+/-
Estonia	-56,6	+82,0	+146,9	+25,7/+13,1	+35(453)□	+1,5 (112,2)□
Vanemuine	+24,6	+46,5	+ 21,8	- 7,0/-26,1	+10(469)	0 (93,9)
Draamateater	+37,2	+18,6	+ 20,0	+ 5,3/- 3,3	+ 9 (177)	+3,8 (92,1)
Vene Draamat.	+76,8	+53,8	+11,5	+32,4/-36,0	+30 (160)	-0,8 (87,7)
Nukuteater	+ 3,5	+11,0	+ 2,8	- 4,2/- 2,3	+ 5 (66)	+4,1 (90,9)
Noorsooteater	+20,5	+19,3	+ 2,9	-10,0/-16,1	+ 8 (130)	+5,8 (92,3)
Pärnu	+ 9,6	+ 8,0	+ 4,3	- 0,1/-14,5	+ 1 (105)	+5,0 (88,5)
Ugala	+ 6,1	+ 4,3	+12,7	+ 7,8/- 7,8	- 1 (82)	+8,6 (94,8)
Rakvere	+19,0	+19,8	+ 8,5	+ 7,1/- 1,4	- 1 (65)	+11,2 (95,8)

(* esitatakse tuh.rbl.;** esitatakse vastavalt aastate 1971 ja 1975 kahjumite suurused + üleplaaniline ja – alaplaaniline tuh.rbl.;□ keskmise palga muutus perioodil ja sulgudes 1975.a. keskmise palga absoluutnäitajad).

Mõned tähelepanekud.

1. Dotatsiooni eraldus ei ole sõltuvuses külastatavuse dünaamikast.
2. 1975.a. seisuga töötavad kõik teatrid, v.a. "Estonia", alaplaanilise kahjumi tingimustes.
3. Teatri kulude kasv ja külastajate arvu kasv on samuti omavahelises sõltuvuses (v.a.taas "Estonia").
4. Töötajate arv valdavalt kasvab, kusjuures keskmise töötasu kasv tuleneb eeskätt plaanilise dotatsiooni juurdekasvust, mitte alaplaanilise kahjumi

näitajatest.

“Vanemuine” muutub perioodil suurima külastatavusega teatriks (1975.a. 235,4 tuh., 1973.a. isegi 240,3 tuh.), senine liider “Estonia” langeb 1970.a. 230,6 tuh., perioodi lõpuks 1975.a. 165,4 tuh. külastajani. Vene Draamateater tõuseb küll külastatavuselt teiseks (1975.a. 223,8), kuid seda suuresti ringreisidel väljaspool Eestit kogutud külastajate arvel. 20%-lise tõusu teeb perioodil läbi ka Draamateatri külastajaskond. Oluline on ka 1 etenduse keskmise külastatavuse näitaja võrdlus: “Vanemuisel” tõuseb see perioodil keskmiselt 50, Draamateatril 80, Vene Draamateatril 60 ja “Estonial” langeb 50 külastaja võrra.

Vene Draamateatri poolt 1975.a. väljaspool Eestit antud erandlikult suur etenduste arv - 184 etendust 130,0 tuh. vaatajale - sisaldub eesti teatrite statistikas, teiste liiduvabariikide teatrite poolt samal aastal Eestis antud 460 etendust 257,1 tuh. külastajale toonastele statistikapõhimõtetele vastavalt mitte (KMA, n.3, s.2280).

Esmakordselt täheldub praktika – vähendada riigitoetust seoses eelnevate aastate heade töötulemustega. Nii käitutakse “Vanemuisega” 1975. ja 1976.a. (1974.a. alaplaaniline kahjum 15,2 tuh.rbl.), Draamateatriga 1975. ja 1976.a., samuti võib seda täheldada Vene Draamateatri ja Noorsooteatri puhul.

Olulisi muudatusi plaanilise dotatsiooni osas aset ei leia, ei korrigeerita ka töötasusid. Tuleks eeldada, et ka ühele külastajale makstava riigitoetuse muutused (v.a. muidugi “Estonia”) ei ole drastilised. Selle selgitamiseks vaatleme alljärgnevalt ühele külastajale planeeritud ja tegeliku riigitoetusliku juurdemaksu omavahelist suhet:

	1971	1972	1973	1974	1975
Teatrite keskm.	1.17/1.30	1.24/1.27	1.20/1.16	1.27/1.27	1.34/1.20
“Estonia”	2.19/2.27	2.50/3.15	2.36/2.66	4.20/3.51	3.30/3.84
“Vanemuine”	2.19/2.38	2.21/2.46	2.20/2.13	2.33/2.22	2.33/2.15
Draamateater	0.90/1.00	0.96/0.77	0.93/0.77	0.93/0.73	0.87/0.77
Vene DT	0.55/0.89	0.61/0.60	0.61/0.58	0.61/0.48	0.62/0.33
Nukuteater	0.28/0.25	0.27/0.26	0.27/0.27	0.28/0.27	0.29/0.27
Noorsooteater	1.04/1.02	1.04/0.93	1.02/0.64	1.02/0.74	0.99/0.78
Pärnu	0.80/0.84	0.80/0.68	0.79/0.91	0.81/0.80	0.83/0.68
Ugala	0.51/0.63	0.52/0.62	0.52/0.50	0.59/0.71	0.65/0.56
Rakvere	0.57/0.77	0.58/0.57	0.58/0.57	0.65/0.50	0.66/0.61

Ideaalis peaksid plaaniline ja tegelik juurdemaks kokku langema, see eeldab, et teater on teenindanud planeeritud arvu külastajaid ja kulutanud selleks ettenähtud vahendid. Nende hälbed aga näitavad üleplaanilise kahjumi korral, et kas ei ole täidetud külastajate plaani, on oldud sunnitud tegema selleks üleplaanilisi kulutusi või on üleplaaniliste külastajate saamiseks tehtud proportsionaalselt suuremaid kulutusi kui plaaniliste külastajate saamiseks. Alaplaaniline kahjum demonstreerib näiliselt teatri head tööd ja selle saavutamise vahendid on eelmiseis lauseis tooduile vastandmärgilised. Aga ainult näiliselt, sest alaplaaniline kahjum näitab muuhulgas ka lõtva planeeringut, mis ei pruugi sundida teatrit pingutama hea tulemuse nimel. Mis veelgi halvem, teatrile eraldatud vahendid (dotatsioon) jäävad suure alaplaanilise kahjumi puhul kasutamata (osaliselt küll makstakse teatrikollektiivile preemiadena välja) ja lähevad riigieelarvesse tagasi, kuna Eestis puudus süsteem dotatsiooni teatritevaheliseks ümberjaotamiseks aasta

sees (kas see oli halb või hoopiski hea, on iseasi), mida mõnes liiduvabariigis kuuldavasti praktiseeriti. See aga tähendas sel perioodil, mil aasta sees hädaabi andmist raskustesse sattunud teatrile enam ei rakendatud, et mingil põhjusel (külastatavuselt ebaõnnestunud lavastus, liiga külm ja vihmane suvi vabaõhuetenduste heaks külastamiseks või mistahes muu) raskustesse sattunud teater pidi aasta lõpuni viiruma, kui teine laskis “püksirihma lõdvaks”. Kõnelemata nendest juhtudest, kus aastadotatsioon mõnele teatrile oli algusest peale selgelt ebapiisav, eriti kui kõrge alaplaanilise kahjumi tase esines aastast aastasse, nagu eelolevas tabelis võib näha Noorsooteatri ja perioodi II poolel ka Vene Draamateatri juhtumil. Samas võib Draamateatri puhul täheldada ka piisavalt nõtket ja Nukuteatri puhul lausa ideaalilähedast planeeringut. Paraku nähtub ka tabelist, et aastad pole vennad (teatriaastad ammugi mitte) ja üksikute tagasilöökide võimalus on vägagi suur, aga reeglina ei taba need üheaegselt kõiki teatreid. Niisiis oleks lahenduseks nii nagu analoogsetes situatsioonides praegugi, teatava riskireservi omamine. Seda enam, et ka vaadeldaval perioodil on väga raske riigitoetuse jagamises teatrite vahel täheldada ühtset alust. Tegemist on sporaadilise lähenemisega, mis, arvestades küll kogemusi ja neil baseeruvat head intuitsiooni, on ikkagi katse-eksituse meetod. See tingis aga, vaatamata teatrite igakvartaalsele finantsaruandlusele, riigieelarve menetlemistsüklist tulenevalt kuni kaheaastase reaktsiooniaja. Huvipakkuvaks väljakutseks on teatrit analüüsida, milline osa kuludest millise tuluallikaga kaeti ja milline on töötasukulude osakaal üldkuludes 1975.a. lõpu seisuga, 1977.a. teatritöötajate töötasude reguleerimise eel. See oli, kui “Estonia” välja arvata, eesti teatrile igati edukaks aastaks.

	Kulude katteallikad				Dot. katab palgast	Keskmine piletihind rbl.
	Piletitulu %	Muu tulu maht ja %	Dotatsioon %			
“Estonia “	34,3	62,0	7,6	58,1	134	1.25
“Vanemuine”	32,4	68,4	8,1	59,5	93,4	1.17
Draamateater	53,1	23,2	6,4	40,5	71,5	1.02
Vene DT	57,1	21,0	6,8	36,1	44,5	0.84
Nukuteater	58,8	7,7	6,3	34,9	58,9	0.45
Noorsooteater	46,6	17,0	7,3	46,1	71,7	0.84
Pärnu	52,6	25,0	11,8	35,6	67,8	1.01
“Ugala”	61,4	8,5	5,1	33,5	60,2	1.00
Rakvere	57,8	11,3	7,2	35,9	73,7	1.00

Mõningad tähelepanekud tabeli kommentaariks.

1. Dotatsiooni kasvuga kaasneb kate üha suuremale osale “Vanemuise” ja väiketeatrite (v.a. Pärnu) palgakuludest ning Draamateatri ja Vene Draamateatri puhul muudele kulupositsioonidele, “Estonia” puhul katab dotatsioon peale palgakulude ka osa muudest kuludest.
2. Piletitulu osatähtsus on silmapaistvalt madal Noorsooteatril (“Estonial” ja “Vanemuisel” on teistega võrreldes väga suured palgakulud), mis peegeldab teatri külastajapoliitika madalat pileti hindu. Ebaproportsionaalselt kõrge on dotatsiooni osatähtsus Noorsooteatri kuludes, mida tõdesime ka eelnevalt.
3. Silmapaistvalt kõrge on Pärnu teatri muude kulude osakaal, mis viitab teatri

juhtkonna majandusliku leidlikkuse kõrval ka uue teatrimaja võimaluste efektiivsele ärakasutamisele..

4. Omavahel hästi võrreldavates tingimustes töötavate Pärnu teatri, "Ugala" ja Rakvere teatri puhul on märgatav riigitoetusega teatava eelistuse andmine Pärnule, mis võib olla ka omalaadseks hinnanguks edukale tegutsemisele lisatulude leidmisel.
5. Eelolevast võib välja lugeda ka Pärnu ja eriti Rakvere teatri kokkuvõidlikkust muude kulupositsioonide majandamisel, viimasel jääb nende jaoks vaid napp veerand koguelarvest.

Ka sellest analüüsist võiksime järeldada toetusrahade "kogemusliku jagamise printsiipi", millele viitab toonane teatrite finantseerimisega tegelenud KM plaani-finantsosakonna juhataja asetäitja Ilme Aule (Teater...1988, 64).

Teatrite rahalise olukorra paranemist näitab ka kasvav uuslavastuste arv, mis eelneva perioodi keskmiselt alla 65 lavastuselt, kasvab 70 ületavaks (v.a. 1975.a. 68).

1976-1980

Vaadeldavat perioodi iseloomustab finants-majanduslikust vaatepunktist eeskätt silmapaistev külastatavuse kasv, mis ületab püsivalt 1,4 miljoni raja ja kahel ületamatuks jäänudki tippaastal ka 1,5 miljoni taseme (1977 – 1504,7 tuh. ja 1979.a. 1512,7 tuh. külastajat). Kogu perioodi vältel on teater tervikuna alaplaanilises kahjumis (v.a. marginaalse väärtusega – 0,3% üleplaaniline kahjum 1980.a.), millele aitab oluliselt kaasa dotatsiooni arvestatav ja stabiilne (v.a. 1979.a.+1,0%) keskmiselt 8%-line tõus (1976 +7,2, 1977 +8,3, 1978 +8,3, 1980 +14,8%). Seejuures tõstab ministeerium plaanilist külastajate arvu piisavalt konservatiivselt 1-3% võrra, mis kokkuvõttes võimaldab teatritele majanduslikult soodsa elukeskkonna.

Omatulude kiirele kasvule aitab kaasa ka keskmise piletihinna kerkimine üle 1 rubl. piiri – 1976.a. 1.01-lt 1980.a. 1.04 rublale. 1977.a. aset leidnud töötasude tõstmine ja alaplaanilise kahjumi stabiliseerumine koos sellega kaasneva preemiafondi loomisega tõstavad märgatavalt ka töötajaskonna motivatsiooni. Vabade vahendite olemasolu võimaldab teatritel võtta riske, tehes suurema arvu uuslavastusi, millede arv stabiliseerub 75-l, sealhulgas ka loomingulisi katsetusi, mis küll alati ei kujune majanduslikult edukateks, aga plaanilise ühele külastajale mineva toetuse kasvu ennaktempo tegeliku vajadusega võrreldes võimaldab töötada, kartmata majanduslikke kataklüsme.

Vaatleme alljärgnevalt, kuidas taoline heaolu mõjub teatritele, võrreldes külastatavuse tippaastat 1979 aastaga 1975, mil külastatavus oli rohkem kui 100 tuh. võrra väiksem. Töötajate arvu ja keskmise palga osas on tabelisse võrdlusaastana võetud 1980.a., mil töötasud veelkord ringi vaadati. Peame siinkohal otstarbekaks vaadelda muutusi mitte absoluutarve, et näidata, kuidas külastajate arvu muutumine mõjutab teisi näitajaid:

	Kül.arv	Kulud	Pl.kahjum	Kahjum*	Töötajate arv**	Palk**
		t.rbl.	t.rbl.	t.rbl.		rbl.
	+/-	+/-	+/-		+/-	+/-
“Estonia”	+33,4	+304,8	+94,4	-0,8	+44	+26,3
“Vanemuine”	+24,9	+288,2	+105,5	+11,5	+ 8	+32,2
Draamateater	- 5,3	+ 59,0	+ 48,6	+ 1,7	+23	+24,6
Vene DT	+ 5,7	+108,1	+ 65,7	-31,2	+ 9	+26,6
Nukuteater	+ 9,2	+ 36,7	+ 27,8	- 1,5	+ 7	+25,3
Noorsooteater	+12,0	+ 51,2	+ 41,0	- 3,6	+ 6	+20,6
Pärnu	+39,5	+ 69,6	+33,6	- 21,8	+9	+22,4
“Ugala”	-18,3	+ 39,6	+38,8	+15,4	+11	+24,5
Rakvere	+ 6,7	+31,2	+31,8	-10,2	+12	+26,0
Teater kokku	+107,5	+707,9	+479,1	-43,4	+129	

Keskmine palk 1980.a. eesti teatris moodustas 129 rbl (+26 rbl. võrreldes 1975.a.).

(* + üleplaaniline ja – alaplaaniline tegelik kahjum 1979.a., võrdlusaasta tulemus antud eelmise perioodi kohta esitatud analoogsed tabelis, ** absoluutarvud toodud eelmise perioodi kohta esitatud analoogsed tabelis).

Tähelepanekud.

1. Küllastajate arvu kasv toob enesega vältimatult kaasa ka kulude kasvu, kusjuures küllastajate arvu vähenemine ühel konkreetset aastal ei tähenda kulude kahanemist.
Peamiseks põhjusteks on ülekulud väljasõidu- ja külalisetenduste ning lavastuskuludes (KMA, n.3, s.2434)
2. Küllastatavuse rekordaasta ei tähenda kõigi teatrite samaaegselt edukat tegevust, nii peituvad ka siin sisemised reservid veelgi tulemuslikumaks tegevuseks.
3. Teatavalt tasemelt toob teatrite omatulu edasine kasv enesega kaasa kulude veelgi kiirema kasvu. Heaks näiteks on siin “Vanemuine”, mille 15%-line küllastajate arvu ja sellega seotud omatulu tõus 1976-1979 toob kaasa 18%-lise kulude kasvu ning viib stabiilselt alaplaanilises kahjumis töötanud teatri üleplaanilisse kahjumisse. Oma osa on siin muidugi väikese maja pikaleveninud remondis, mis päädis maja pikaks ajaks kasutusest väljaviinud tulekahjuga.
4. Vaadeldaval perioodil ongi kuludel tendents kasvada plaanilisest toetusest kiiremini, aga veelgi kiiremas tempos kasvavad küllastatavus ja omatulud, mis võimaldab teatritel valdavalt püsida alaplaanilises kahjumis.
5. Palgatõus peegeldab teatavat nivelleerimistendentsi. “Vanemuise” eelmise perioodi mahajäämus leiab korrigeerimist, nagu ka Vene teatri puhul. Väiketeatritest edestab teisi Rakvere, mille koosseis suureneb nii näitlejate kui kunstilis-tehnilise personali arvu tõstmise läbi, samuti leiavad seal tulemuslikku kasutamist tööülesannete ühitamist soodustavad seadusemuudatused.
6. Vene teatri 30% plaanilise riigitoetuse tõus 1976.a. eelneva kolme aasta alaplaanilisele kahjumile vaatamata, kannab märki *deus ex machina* sekkumisest protsessi, mida vaatleme aga allpool.
Oma tipmise taseme saavutab vaadeldaval perioodil ka etenduste arv, ületades stabiilselt 4000 piiri (1976 – 4062, 1977 – 4194, 1978 – 4241, 1979 – 4169), hakkab aga 1980.a. taas langema. Vale oleks siduda küllastajate arvu kõrgtasel ainult etenduste arvu kasvuga, arvud näitavad ka ühe etenduse 360-370 vahel balansseerivat keskmist küllastatavust, mis on samuti ülimalt kõrge näitaja.

Piletitulu kiiret kasvutempot (3% aastas) ennetab jätkuvalt muude tulude kasvutempo (6% aastas), omamata aga riiklike kateallikate piisavuse juures enam endist, pinget maandava faktori otsustavat tähendust.

Uuslavastuste arv püsib stabiilsena, ületades keskmiselt 73 uuslavastust aastas, mis, arvestades kasvanud koosseise ei tundu ületavat normaalset tööpinget.

Püsib tendents maal antavate etenduste arvu vähenemisele (1975.a. 1136-lt 740-le 1980.a.), mis jätkub järgnevatel aastatel.

Ees seisab aga algul aeglane, seejärel üha kiirenev tipust

Allakäik

1980-ndate algusaastatel ei ole ohu märgid veel eriti selged. Mitmed näitajad viitavad jätkuvalt tõusulegi: nii kasvab etenduste arvu vähenemist 500 etenduse võrra osaliselt kompenseeriv etenduse keskmine külastatavus seniselt 370-lt 399-ni (1982.a.), mis ei suuda aga korvada 80-tuhandelise kaotuse külastajate üldarvust. Dotatsiooni edasise kasvu lülitab üha suuremal määral tasa riigi suutmatust hoida kontrolli all üha kiiremat rubla ostujõu langust ja teatrite omatulu kasvu üha tuntavamaks piduriks muutuvad fikseeritud piletihinnad. Need vabastatakse küll teatrieksperimenti käigus, aga paraku lootusetult hilja.

Vaatleme alljärgnevalt teatrisüsteemi põhinäitajate muutusi 1982 võrreldes 1979.

1. Plaaniline dotatsioon kasvab absoluutsummas 36,7%, ühele külastajale aga 1.62-lt 2.43 rublale e. peaaegu 50%. Tegelikult tulemuseks kujuneb küll 2.18 rubl. külastaja kohta, mistõttu alaplaaniline kahjum e. kasutamata dotatsioon moodustab 1982.a. rekordiliselt kõrge 7%.
2. Etendustulud kasvavad teatritepoolse fikseeritud piletihindade järgimise kohustuse eiramise tulemusena, nii kujuneb 1982.a. keskmiseks piletihinnaks 1.17 1979.a. 1.03 rubla asemel. Teatrid leiavad üha rohkem võimalusi müüa täissaale asutustele-ettevõtetele, sageli näidates piletitulus ka saalide üürimisest ja muude teenuste osutamisest saadud tulu. Tegelikult häirib see tõsiselt teatritegijaid endidki. Nii kaebab Ingo Normet koosolekute, ballide jm. teatriväliste ürituste rohkuse üle, mis hävitavad teatrimaagiat, loovad sellest külastajatele mulje kui universaalsest lõbustusasutusest (Normet 1982, 180). Etendustulude osatähtsus teatri kulude kateallikana väheneb.
3. Maal antud etenduste ja sealsete külastajate arv vähenevad vastavalt 1/3 ja 1/4 võrra, st. kiiremini kui külastatavus üldse.
4. Kulud kasvavad 25,9%, kuid dotatsiooni kasvutempo on teatrite majandamisele kaasaaitavalt veelgi kiirem.

Teatriti on pilt märksa mitmepalgelisem ja sugugi mitte kõigi teatrite tulemuste vaatlemisel ei täheldu terenduva hävingu ilminguid.

“Estonia” külastatavus langeb eeskätt keskmise külastajate arvu vähenemise tõttu ühel etendusel 38 vaataja võrra, sellega kaasnevat etendustulu olulist vähenemist korvab keskmise piletihinna tõus 1.54 rublani. Sellele vaatamata aitab riigitoetus teatril püsida alaplaanilises kahjumis.

“Vanemuise” külastatavus kukub järsult (-30,7 tuhat võrra), milline tendents jätkub (1984 veel -16,4) eeskätt etenduse keskmise külastatavuse vähenemise tõttu (-31 võrra, 1984 veel -21). Vaatamata piletihinna tõusule väheneb etendustulu, ning kuivõrd ei suudeta kulusid kontrolli all hoida, on teater ainukesena kogu perioodi üleplaanilises kahjumis.

Draamateater kaotab küll kõige rohkem külastajaid, aga selle peamiseks põhjuseks on teatri statsionaari sulgemine pikaleveninud remondiks.

Vene Draamateater tõstab küll külastajate arvu, suurendades etenduste arvu, aga langevad nii etendustulu kui keskmise külastatavuse näitajad, mis viitab riigitrüütle käitumisele piletihinna madalal hoidmisega (väikseim tõus teiste teatritega võrreldes). Ilmselt ei võimalda piletihinna tõsta ka väljaspool Eestit antavate etenduste suur osatähtsus.

Nukuteatri külastajate arv väheneb perioodil 17,6 tuh. võrra peamiselt etenduste arvu vähendamise tulemusena, sest keskmine külastatavus tõuseb. Piletihinna oluline tõus tagab etendustulu kasvu ja teater töötab alaplaanilise kahjumiga.

Noorsooteatri külastajate arv tõuseb (+9,3 tuh.), tõuseb ka etendustulu ja ühe etenduse külastajate arv (+44). Teatrit saab hinnata perioodil üheks edukaimaks Ugala kõrval.

Pärnu teatri näitajad on suhteliselt stabiilsed, tõuseb ühe etenduse külastatavus (+36) ja olulisel määral piletihind 1.22 rublale neljandaks, “Estonia”, “Vanemuise” ja Draamateatri järel).

“Ugala” kasutab oskuslikult ära seoses uue maja käikurakendamisega 1982.a. antud šansi ja tõstab külastajate arvu 40,7 tuh. võrra, tõstes ka oluliselt piletihinna (+0.19 rbl.). Etendustulu suureneb peaaegu kahekordseks ja külastatavus 1 etenduse kohta rohkem kui kahekordseks (+229). 1982.a. alaplaaniline kahjum moodustab 76,6 tuh.rbl. (peaaegu 50% eraldatust), mis viitab ministeeriumi ametnike umbusule taolise edu suhtes.

Rakvere teater vähendab oluliselt etenduste arvu (-71), mistõttu väheneb külastajate arv (-3,4 tuh.), aga tõuseb oluliselt (+49) etenduse keskmine külastatavus ja piletihinna tõusust (+0.19 rbl.) johtuvalt ka etendustulud.

Seega võib täheldada, et olulise languse (“Estonia”, “Vanemuine” ja Draamateater) kõrval on Noorsooteatril ja “Ugalal” hiilgeajad ning ülejäänud teatrid tulevad enam vähem toime.

Paraku aga langeb külastatavus veelgi ja teatrisüsteemi ette hakkavad kerkima identiteedi probleemid, millele veel mõnda aega kasvavad riigitoetused ning tegevusvõimaluste ja –vabaduste avardumine täit lahendust ei too.

4. KOOSSEISU- JA PALGAPOLIITIKA NÕUKOGUDE PERIOODIL

4.1. Teatrite kategoriseerimine

Nõukogude ajal olid kõik teatrid jaotatud nelja tariifigruppi: kategooriavälised teatrid (algul ainult juhtivad ja suurimad Moskva ja Leningradi ooperi- ja balleti- ning draamateatrid), seejärel veel kolm tariifigruppi alanemise järjekorras.

Kuivõrd teatrite tariifigruppidesse kuulumisest sõltusid nii loominguliste töötajate arvkoosseisud, riiklikult määratud palgaastmestik ja sellest tulenevad loometöötajate kategooriatele vastavad töötasud kui ka nende rakendamiseks eraldatav riigitoetus, läbib kogu nõukogude perioodi teatrite võitlus oma kategooria tõstmise eest.

Kuni 1956. aastani kuulub tariifikategooriate omistamine liiduvabariikide valitsuste õigustesse. Vastavalt sellele viiakse 1953.a. kooskõlas valitsuse määrusega V.Kingissepa nim. Tallinna Riiklik Draamateater ENSV kultuuriministri käskkirjaga II tariifigrupist I-sse, mis toob enesega kaasa koosseisu suurendamise enam kui 20% (näitlejaid – 54, juhtiv-kunstilist koosseisu – 13, kunstilis-tehnilist koosseisu – 53) koos täiendava töötasufondi ja vastava dotatsiooni kasvuga (ERA, f.R-1797, n.3, s.32), samuti lubatakse täiendavat administratiivkoosseisu limiiti.

1956.a. teatritöötajate töö tasustamise uue korraga (samas, s.364) kaotatakse küll teatrite jagamine tariifigruppidesse ja võetakse tasustamise aluseks ühtne loominguliste töötajate tarifyseerimine (sellest täpsemalt peatüki järgmises alalõigus), aga peatselt pöördutakse vana süsteemi juurde tagasi. Teatrite, eriti ja mitmel korral “Vanemuise”, aga ka Pärnu teatri katsed taotleda omistatud tariifikategooria tõstmist, ei leia vabariiklike organite poolt rahuldamist. Võib eeldada, et peale objektiivsete, peamiselt rahaliste, oli küllalt kaalukas roll ka subjektiivsetel põhjustel, mida “Vanemuise” puhul on korduvalt maininud, sh ka töö autorile, Kaarel Ird, kes oma suhtumist teadagi vaka all ei hoidnud. Toogem siin näiteks küll märgatavalt hilisem tüli vabariigi sotsiaalministeeriumiga väljateenitud aastate pensioni rakendamise üle: “läks palju aega veel pärast seda, kui “Vanemuine” juba *de facto* oli olemasolevaks tunnistatud, selle ajani, mil teda lõpuks ka *de jure* sellisena tunnistati, s.t. et ta on draamateater, ooperiteater, balletiteater ja ka operetiteater. Veel üsna hiljuti tuli vabariigi sotsiaalkindlustuse ministeeriumi ja Tartu linna sotsiaalkindlustuse osakonnaga vaielda selle üle, kas “Vanemuise” lauljate ja orkestrantide kohta ikka kehtib sama pensionimaksmise kord nagu kõigi teiste ooperi- ja operetiteatrite kohta NSV Liidus, seda kõike sellepärast, et ühe kõrgemalseisva organi (Ird peab silmas vabariigi sotsiaalministeeriumit – J.V.) keskastme ametnik oli ristinud “Vanemuise” segateatriks. Aga selle vastu ei aidanud Peipsi läänekaldal ka NSVL Kultuuriministeeriumi õiend, mis tõendas, et “Vanemuine” on ministeeriumil kirjas kui ooperi- ja balletiteater, operetiteatrist rääkimata. Küsimus lahenes pärast pikaajalist paberite edasi-tagasi saatmist alles siis, kui meie Heliloojate Liit pöördus abipalvega NSVL Heliloojate Liidu esimehe Tihhon Hrennikovi poole. Muide, ka siis, kui viiekümnendate aastate algul oli juba Tartus otsustatud “Vanemuises” ooper ja ballett likvideerida, kutsusid E.Kapp ja G.Ernesaks Hrennikovi appi, ja ooper jäi “Vanemuises” alles.”(Ird 1982, 57) T.Hrennikovi

koomiline ooper “Vääritu väi” lavastati “Vanemuises” 1980.a. ja selle kunstilise tulemusega (lavastaja M.Mordvinov Moskvast) mitterahulejäänud Ird tõi sama autori opereti “Valge öö” lavale 1984.a. Irdile lihtsalt ei meeldinud võlgu jääda.

Alates 1963.aastast kuulub tariifgruppidesse jagamine taas NL Kultuuriministeeriumi õiguspädevusse (ERA, f.R-1797, n.3, s.1313), nagu ka “akadeemilise” tiitli omistamine, mis oli vabariikide õiguseks kuni 1964.aastani (sammas, s.1385). Vastavalt 1981.a. uuendatud põhimäärusele kaasneb akadeemilise tiitliga ka õigus suurendada kirjandusala koosseisu kuni 3 inimeseni ning suurendada kõrgema kategooriaga näitlejate osatähtsust kuni 40%-ni, ooperisolistide osas kuni 50%-ni (KMA, n.3, s.2657).

1963.a. seoses teatrite uute tüüpkoosseisude rakendamisega, küsib NSVL KM vabariikidelt ettepanekuid, millised teatrid määrata I gruppi (sammas, s.1313), kirjalikku vastust ministeeriumi kirjavahetuse hulgas arhiivist ei õnnestunud leida, aga 2 nädalat hiljem välja antud ENSV KM käskkirjaga säilitatakse senine olukord: I grupis “Estonia” ja Draamateater, II “Vanemuine” ja Vene Draamateater, III Pärnu, Ugala ja Rakvere teatrid (sammas, s.1321). Nukuteatrid moodustasid eraldi tariifgruppi.

Tariifgrupist tulenevalt nägi 1963.a. kinnitatud tüüpkoosseis draamateatritele ette järgmisi arvulisi näitajaid:

	I	II	III
Näitlejad	50	40	27*
Peanäitejuht	1	1	1
Lavastajad	2	1	1
Lavastaja assistent	1	-	-
Peakunstnik	1	1	1
Kunstnikud	2	2	1
Muusikaala juhataja	1	1	1
Režissööri assistent-näitejuht	1	1	-
Lavastusala juhataja	1	1	1

(* ringreisiteatritel kuni 32) (sammas, s.1313). Kõrgema kategooria näitlejate lubatud osatähtsus oli I tariifgrupil 25%, II – 20% ja III – 15% üldarvust. Näitlejate järel loetletud ametikohad moodustavadki eelpool nimetatud juhtiv-kunstilise personali.

Siit ilmneb ka kõrgema kategooria omamise tähtsus teatritele. Seda enam, et teatridirektoritele anti sama õigusaktiga luba vajadusel suurendada üht kategooriat teise vähendamise arvel.

Eriti mõistetakse saab selles valguses Irdi võitlus “Vanemuise” I tariifgruppi saamise eest, vaadeldes ooperiteatritele lubatud tüüpkoosseise ja “Vanemuise” tegelikke koosseise:

	I	II	“Vanemuine”
Solistid	42	34	24
Balletitantsijad	75	60	45
Orkestriartistid	74	58	64
Kooriartistid	60	50	48
Mimansartistid e.abikoosseis	10	5	6

Neist oli kõrgema kategooria palku solistide hulgas 60% ja balletis 20%. “Vanemuisele” omistatakse I kategooria vastavalt NSVL Kultuuriministeeriumi

otsusele 20.09.1973.a. (samas, s.2032), mille saavutamises ei mänginud kaugeltki viimast rolli sama aasta juunis kultuuriministriks saanud J.-K.Järna.

Vahepealne “akadeemilise” lisamine teatri nimele 1966.a. (samas, s. 1514) toob kaasa küll koosseisu suurendamise 40 üksuse võrra, aga vähemalt samavõrra võib selle põhjuseks pidada vajadust katta täiendavate töökohtadega uut käikuantavat maja. Samas annab I kategooria omistamine “Vanemuisele” suhteliselt vabad võimalused personalipoliitika kujundamiseks. Kuigi ministeeriumi poolt ei eraldatud “Vanemuise” teatritele tüüpkoosseisus ettenähtule vastavat tööjõulimiiti ja dotatsiooni täismahus, võimaldas see siiski sisemisi ümberkorraldusi, näiteks stuudiolaste koosseisu võtmist koori- ja mimansartistidena, ning külalislavastajate, -näitlejate jt. kutsumist teiste teatritega võrreldes oluliselt vabama mittekosseisulise palgafondiga.

Pärnu teater teeb veel 1976.a. katse pääseda II tariifgruppi, saates ministeeriumile põhjalike selgitustega taotluse (KMA, n.3, s.1080), ja viidates vajadusele suurema koosseisu järele seoses kahe paralleellavastuste esitamisega, suurest lavast tulenevalt täiendavate lavatehniliste töötajate vajadustega jne. Jäik üleliiduline süsteem aga pretsedentloovat lahendust ei anna.

NSVL Töökomitee ja ÜAÜKN ühismäärusega 31.12.1976.a. kehtestatakse uued tariifgrupid, mis määratlevad eesti teatreid puudutavalt grupid alljärgnevalt I grupp: liiduvabariikide pealinnades asuvad ooperi- ja balletiteatrid – “Estonia”, akadeemilise nime kandvad teatrid – Draamateater ja “Vanemuine”;

II grupp: vabariikide pealinnades asuvad draama-, noorsoo- ja nukuteatrid – Vene Draamateater, Riiklik Noorsooteater, Riiklik Nukuteater;

III grupp: ülejäänud – Pärnu, Ugala, Rakvere teatrid. (Kogumik 1985, 207-209).

Kuna ooperi- ja balletiteatrite tüüpkoosseisus olulisi muutusi ei ole, siis toome siinkohal ainult draamateatrite uued tüüpkoosseisud:

	I	II	III
Näitlejad	50	40	30
Peanäitejuht	1	1	1
Näitejuht-lavastajad	2	2	1
Lavastaja	1	1	1
Lavastaja assistent	1	1	1
Peakunstnik	1	1	1
Kunstnikud	2	1	1
Muusikaala juhataja	1	1	1
Režissööri assistent	1	1	1
Lavastaja abi (inspitsient)	2	2	1
Lavastusala juhataja	1	1	1
Kirjandusala juhataja	1	1	1
Trupijuht	1	1	1
Etteütteleja	1	1	1

Viimast küll eesti teatrid ei kasutanud, saades seda kohta kasutada mõne eelnimetatud ametikoha täiendavaks komplekteerimiseks, samuti anti eestikeelsetele teatritele täiendav tõlgi ametikoht etenduste venekeelse sünkroontõlke lugemiseks. Oluliseks tuleb pidada kirjandusala juhataja ametikoha “legaliseerimist”, kuna sinnamaani töötasid seda funktsiooni täitvad töötajad näitejuhtide abide ja assistentide kohtadel.

Määrus nägi ette kõrgema kategooria näitlejate osatähtsuse vastavalt gruppidele: I – kuni 35%, II – kuni 30%, III – kuni 25%. (samas, 348-352). Iseenesest

mõistetavalt kasutati seda õigust maksimaalselt lubatud määral vastavalt palgafondi võimalustele. Kuna liiduvabariikide ministriumidele anti õigus suurendada draamateatrite, kus tuuakse välja minimaalselt kaks laste- ja noorsootendust aastas, näitlejakoosseise kuni 60-ni, siis Draamateater seda õigust ka kasutab, võttes mõnest Lavakunstkateedri lennust tööle suuremal arvul noori näitlejaid.

Seoses 1987.a. teatrieksperimentidega kaotas taoline regulatsioon mõtte ja teatrid said õiguse iseseisvaks, konkreetsetest vajadustest lähtuvaks ja võimalustele vastavaks koosseisu planeeringuks.

Siinkohal vaatlemist leidnud vähepõhjustatud ja ebaotstarbeka regulatsiooniga, millest kõrvalehiilimisega olid sunnitud tegelema paljud teatrijuhid, nagu käesoleva töö kirjutaja ka ise korduvalt koges, ei tegele riigivõimad ka taasiseseisvunud Eesti Vabariigis.

4.2. Palgafond, palgaskeemid ja lisatasud

Eelpool oleme põgusalt vihjanud töötasuvahendite kasutamise jäikadele, täpselt ja vastuvaidlematult toimivatele tingimustele, allpool peatume sellel teemal veidi pikemalt.

1956.a. annab NL valitsus välja määruse (ERA, f.R-1797, n.3, s.835), millega laiendatakse vabariikide õigusi, sh. vabariikliku alluvusega asutuste jaoks. Nimetatud seisukohad tervitavad ka teatritegelased (Ird 1956), lootuses, et need leiavad rakendamist ka teatriruumis. Paraku võetakse 30.12.1956.a. vastu teatritöötajate töötasude uus kord, millega määratakse kõikide teatrite kuulumine ühtse üleliidulise regulatsiooni alla. Kehtestatakse ametipalkade suuruse määramine vastavalt loomingukselisele töötajale omistatud tariifikategoriale, mille aluseks on loomingukselised võimed ja professionaalne kvalifikatsioon. Kõrgema ja esimese kategooria omistamine on liiduvabariikide kultuuriministriumide kohuseks nende juurde moodustatud riiklike tarifitseerimiskomisjonide (esimehed – ministri asetäitjad) ettepanekul. Loetlemist leiavad kõik loomingukselised ametikohad, kusjuures iga ametikoha puhul 3-4 kategooriat, millede puhul omakorda nimetatakse 2-4 rakendatavat palgaastet. Mõned kehtestatavate palgamäärade näited vabariikliku ja kohaliku alluvusega teatrites:

Näitlejad		Palgamäärad (rbl.)		
Kõrgem kategooria		1500	1750	
Esimene	“	1000	1100	1200
Teine	“	650	700	750
Kolmas	“		500	550
Ooperisolistid				
Kõrgem kategooria		1500	2000	2500
Esimene	“	1100	1200	1300
Teine	“	700	800	900
Kolmas			550	600
Draamateatrite peanäitejuhid ja Ooperiteatrite peadirigendid				
		1250	1500	2000
			2000	2500
				3000

Ooperiteatritele ja nende loomingulistele töötajatele palgaelistuste andmine sõnateatritega võrreldes on täheldatav ka edaspidi kuni nõukogude perioodi lõpuni. Loominguliste ametikohtade kõrval leiavad reguleerimist ka mõned administratiivsed (direktor, administraator) ning lavatehnilise koosseisu (insenerid, lavamasinistid ja –töölised) ametipalgad, ehkki need tarifytseerimisele ei kuulu. Nimetamata ametite puhul kästakse juhinduda NSVL Rahvakomissariide Nõukogu 22.09.1939.a. määrusest. Liiduvabariikide kultuuriministeeriume kohustatakse määrama igale teatrile diferentseeritult koosseisulimiit ja palgafondi suurus.

Eeltoodust peaks meie arvates nähtuma, et laialt käibinud kujutus kultuuri- ja teatritegelaste kõrgetest palkadest on müüt, eriti võrreldes tootmissfääri töötajate palgatasemega ja võttes arvesse teatritöötajate toonast kõrget tegevusintensiivsust (väljasõiduetenduste suurt arvu, tööd puhkepäevadel jms.). Arhiivist leiab mitmeid teatrijuhide pöördumisi ministeeriumi poole seoses töötatud puhkepäevade eest seadusega ettenähtud tasude väljamaksmiseks puuduvate vahenditega, kajastusi kollektiivide rahulolematusest kehtiva korraga, mille kohaselt sõiduaeg ringreisietendustele ja tagasi ei arvestatud töötaja hulka jne. Mõningase leevendusena mõjunud teenistusalase kohakaasluse kasutamine, mis võimaldas maksta täiendavate ülesannete täitmise eest lisatasu, leiab taas piiramist 1959.aastal. Piirang arvestab pigem suurlinnade kui Eesti huvidega, kus pikaajalise traditsiooni järgi täidab üks ja sama inimene mitut funktsiooni. Oluliselt laiendatakse teatrite õigusi koha- ja kutsekaasluse rakendamiseks uuesti 1982.a. (Kogumik 1985, 60-64,69-78), mis on praktiliselt esimeseks sammuks koosseisu vaba planeerimise poole, andes direktoritele senisega võrreldes palju vabamaid võimalusi ametikohtade ühildamise, töötsooni laiendamise ja töömahtude suurendamise eest täiendava töötasu maksmiseks.

1963.a. pöördutakse tagasi teatreid tariifigruppidesse jagava süsteemi juurde, millega kaasneb ka ametipalkade osaline tõstmine. Tõenäoliselt võib vana süsteemi taastamise põhjuseks pidada suutmatust tarifytseerimissüsteemi kohtadel kontrolli all hoida, mis viis nn. kuritarvitusteni: võimudele lähemalolevad ja seega kergemini kontrollitavad teatrid piirdusid seadusähe täpsest täitmisest tulenevate palgamääradega, samas Moskvast vaadatuna perifeerias kasutati maksimaalselt võimalikke tariifimäärasid. Nagu oleme eespoolgi märkinud, oli just see muudatuste efekti mitteäraootamise sagedasemaks põhjuseks.

1966.a. jõustunud teatritöötajate premeerimise põhimäärus võimaldab kasutada premeerimiseks kuni 50% üleplaaniise kasumi või alaplaaniise kahjumi tulemusel tekkinud vahenditest, mis muutub teatritele oluliseks motivaatoriks paremate majandustulemuste saavutamiseks. 1967.a. lahendatakse äärmiselt teravaks muutunud etendust teenindava ja ettevalmistava personali probleem tootmissfääriiga konkurentsi mittekannatavatest palkadest. tuleneva kaadridefitsiidiga. võimaldades Nimetatud töötajatele lubatakse maksta ajapremiaaltasu (töötasu vorm, mis võimaldas töötatud ajaühiku tasule maksta lisaks preemiat) kuni 40% ulatuses tariifsest palgamäärast (samal, 220-224). Meie mäletamist mööda võimaldas see üsnagi olulisel määral pidurdada selle töötajaskonna voolavust ja sellega ka kulutada märgatavalt vähem uute töötajate väljaõppele. Sellest tulenevalt paraneb ka etenduste lavakultuur, kuna ajapremiaaltasu põhimäärus näeb ette lohaka või vigaderohke töö puhul protsendimäära vähendamist, mida ka teatrites aktiivselt rakendatakse.

Erilise täpsusega reguleeritakse kõrgemalt poolt teatrite koosseise vastavuses Plaanikomitee poolt eraldatud limiitidele (töötajate üldarv ja struktuur) ja selle

koostisosana administratiiv-valitsemisala personali arvu ja struktuuri (ERA, f.R-1797, n.3. s.1453), mis kinnitatakse iga-aastaselt. Koosseisu nimestiku muutmine on võimalik ainult ministri käskkirjaga, mistõttu arhiivides talletatud ministri käskkirjade kaustad sisaldavadki arvukalt koosseisunimestike muutmise otsuseid, kusjuures valdavalt majanduspersonali puudutavalt. Kuna administratiiv-valitsemisaparaadi arvu ja struktuuri muutmine on vabariigi valitsuse õiguspädevuses, siis taotletaksegi seda haruharva.

Aastatel 1976-1982 toimusid NSVL-s olulised muutused teatrisüsteemi töötasustamises ja –korralduses. 1976.a. rakendub loominguliste koosseisude kohustusliku ümbervalimise korras formeerimise uus kord (Kogumik 1985, 182-188), täiendamaks 1960.a. kehtestatud konkursi korda (samas, s.983), mille kohaselt kõik loometöötajad kuuluvad iga 5 aasta tagant ümbervalimisele. See võimaldas töötaja tariifikategooria muutmist, samuti tema tööle mittevastavuse või kvalifikatsiooni kaotamise tunnistamist. Samas jäeti kehtima konkursisüsteem, mille sisuks oli võimalus kuulutada loomingulisele ametikohale konkurss, olenemata sellest, kas see oli vakantne või mitte. Viimasel juhul võis ametikohal asunud töötaja osaleda konkursil ja tõestada enda eeliseid. Tavaliselt oli aga konkursikomisjon ette informeeritud teatri juhtkonna soovist ja käitus vastavalt sellele. Ümbervalimissüsteem osutus praktilisel rakendamisel üsnagi kohmakaks (ERA, f.R-1797, n.3, s.1309), sisaldades hulgaliselt piiranguid ja erinevat tõlgendamist võimaldavaid sätteid, mistõttu tema kasutamine muutus peatselt formaalseks, arvukate protokollide täitmiseks. Loomingulise konkursi läbiviimine on aga aktuaalne ka tänases Eestis ja kuigi seda soodustav ja üldist korda sätestav normdokument praegu puudub, on süsteemi rakendus võimalik etendusasutuste eneste poolt sätestatava korraga. Aktuaalseks muudab konkursi korra tänapäeval etendusasutuse seaduses sisalduv vastuolu ülimuslikuma töölepinguseadusega, mis puudutab loometöötajate puhul kasutatavate tähtajaliste töölepingute õiguspärasuse tõlgendamist. Nimelt lubab töölepinguseadus tähtajalisi töölepinguid kasutada piiratud ja seadusega sätestatud juhtudel, teatritöötajate tähtajalised lepingud on aga määratud kultuuriministri käskkirjaga. Lisaks annab kohtupraktika mitmekordselt pikendatud tähtajaliste töölepingute jätkamisel tööandjatele õiguse tõlgendada neid tähtajatutena.

1977.a. rakenduvad teatritöötajate töötingimuste ja tasustamise kord (samas, 81-94) ja uued palgaskeemid (samas, 7-46). Esimesega lahendatakse rida seni reguleerimata või halvasti reguleeritud küsimusi: viiakse sisse ühtsed ametijuhendid, määratletakse loometöötajate kohustuste ring, sätestatakse lisatasud isikliku kostüümi, muusikainstrumendi jms. kasutamise eest, sätestatakse veelkordselt artistide kaitsenormid (nende olemusest allpool), täpsustatakse töötaja määratlust, lisades selle hulka ka ringreiside sõiduajad jpm. Määratakse riiklikke aanimetusi kandvatele teatritöötajatele kõrgemalseisva organi kooskõlastusel kõrgendatud ametipalgad (NSVL rahvakunstnik – kuutöötasumäär 300, 325 või 350 rubla ning vabariikide rahvakunstnikud, teenelised kunstnikud ja kunstitegelased – kuutöötasumäär 250, 275 või 300 rubla), mis muudavad senise moraalse tunnustuse ka aktiivse materiaalse huvi objektiks. Eespool nimetasime ka käsitletavast korrast tulenevalt rakendatud kohakaasluse laiendamist.

Uutes palgamäärades jääb kehtima ooperi- ja balletiteatrite prioriteet, mis senikehtinud ooperižanri eelistusele lisab samaväärsena ka balletikunsti. Oluline moment on ooperiteatrite orkestrantide palgamäärade ühtlustamine sümfooniaorkestrite muusikutega, mis paraku aga Eestis pikemat aega võrdsena ei püsi, kuivõrd kultuuriministeerium tõstab ennaktempos sümfoonikute töötasusid,

mis tekitab ühe maja seinte vahel töötava kahe erineva muusikakollektiivi vahel hõõrumist ja soodustab kunstlikku kaadri voolavust. Samas säilivad “Estonia” kooriartistidele varem määratud kõrgemad palgamäärad (KMA, n.3, s.2512), mis vallandab Kaarel Irdi protesti (Ird 1982, 58) “Vanemuisesse” ebaõiglase suhtumise pärast. Olukorra lahendamiseks palub ministeerium valitsuse abi “Vanemuisele” täiendava tööjõulimiidi, dotatsiooni ja uute kõrgendatud palgamäärade kasutuselevõtuks (ERA, f.R-1797, n.3, s.1157), mis leiab ka positiivset reageerimist.

Paraku laiendab ministeerium vähem kui aasta hiljem (16.07.1979) “Estoniale” kui liiduvabariigi pealinnas tegutsevale ooperiteatrile kategooriaväliste ooperi- ja balletiteatritele kehtestatud õigusi, millega kaasnevad uued kõrgendatud ametipalgad (KMA, n.3, s.2514), tehes taas vahe sisse. .

1986.a. toimuv astmepalkade korrektsioon puudutab ainult väheseid teatritöötajaid, tõstes ooperi- ja balletiteatrite orkestri- ja kooriartistide kõrgema kategooria ülemist piiri (samas, 3115). Palgafondi jäikuse säilimisest annab tunnistust 1986.a. finants-majandusliku revideerimise kokkuvõte, millega karistatakse ületulu arvel lisatasude maksmise eest. (samas, 3190)

Teatrieksperimenti tingimustes säilib küll riiklikult määratletav töötasufond, aga ülelaekuvate vahendite kasutamist töö kompenseerimiseks enam jäigalt ei piirata. 1990.a. NL eelarvest Eestile kultuuriasutuste töötajate palkade tõusuks enam vahendeid ei eraldata, mistõttu palkade tõstmiseks vajalikud vahendid eraldatakse Eesti Sotsiaalfondist (samas, 3426).

Taasiseseisvumise järgsetel aastatel muudetakse inflatsioonist tulenevalt palgaastmestikke korduvalt, sh. miinimumpalga tõstmise tõttu. (samas, 3497, 3544, 3545, 3546)

4.3. Koosseisupoliitika

Kooseisupoliitika paindumatust illustreerib kõige ilmekamalt ENSV KM poolt 1955.a. kinnitatud teatridirektorite õiguste põhimäärus, mis tööjõu ja –tasu küsimustes annab direktoritele järgnevad õigused: p.14 “Määrata kindlaks teatri loominguulise personali, tsehhide ja osakondade (välja arvatud administratiiv-valitsemise personal) struktuur ja koosseisud Eesti NSV Kultuuriministeeriumi poolt kinnitatud tööjõu plaanis ettenähtud koosseisuüksuste arvu ja töötasufondi piires, kinni pidades määratud palgamäärade skeemist ja keskmisest töötasust koosseisu nimestiku järgi” (ERA,f.R-1797,n.3,s.246). Sellest tulenevalt on mõistetav teatrite koosseise muutvate kultuuriministri käskkirjade suur arv talletatud arhiividokumentide hulgas. Samuti tegeletakse teatrite omavalilistele koosseisumuutustele tähelepanu juhtimise ja ka karistamisega paljudes teatrite tegevuse majanduslikule kontrollile pühendatud dokumentides (vt.näit. KMA, n.3,s. 2288, 2580, 3019). Ligikaudu samal määral pühendatakse kontrollimist kokkuvõtvates dokumentides tähelepanu mittekoosseisulise personali ja koosseisus olevate töötajate rakendamise vahekorrale ja otstarbekusele, mis on edaspidise vaatluse objektiks.

Kultuuriministri asetäitja Paul Uusman vastab ajalehes “Noorte Häälel” 28.01.1957 “Vanemuise” väikest koosseisu puudutavale kriitikale järgmist: “1953.aastal on koosseisu täiendatud 40 üksuse võrra. Kõik vabad ja vabanenud koosseisu üksused on läinud peamiselt Vanemuise koosseisu täiendamiseks. Teatri koosseisu suurendamine on keeruline küsimus ja selle lahendamine ei olene üksnes vabariigi

kultuuriministeeriumist. Kuna läbivaatamisel on üleliiduliselt teatrite koosseisud, on ebaotstarbekas seda praegu arutada.”(ERA, f.R-1797, n.3, s.489). Koosseisude korrastamine leiabki aset 1957.a. koos teatritöötajate tarifitseerimise ja uute palgamäärade kinnitamisega. Viimase läbiviimiseks välja antud KM käskkiri (sammas, s.477) paneb teatritele kohustuse vähendada administratiivse, tehnilise ja teenindava personali arvu, leides osaliselt selle arvel katte palgavahendite juurdekasvuks. Oluline on samas antud lubadus suurendada mittekoosseisulise personali töötasufondi. Kui varasematest dokumentidest nähtub koosseisu üksikasjalik kinnitamine ametinimetuste kaupa, siis 1957.a. kinnitatakse teatrite koosseisud ühikute allüksuste kaupa, näiteks “Estoniale” (sammas, 481) alljärgnevalt: administratiiv-valitsemisaparaat – 19, ooperisolistid – 37, balletiartistid – 51, kooriartistid – 50, orkestriartistid – 60, juhtiv-kunstiline – 27,5, kunstilis-tehniline – 98, majandus-tehniline – 48, valvepersonal – 11, bussijuhid – 2 koos üldise palgafondiga. Käskkirjaga kinnitatakse nimeliselt kõrgema ja esimese tariifikategooriaga loometöötajate nimekiri, millest kõrgemas on “Vanemuisel” 6, Draamateatril 13, Vene Draamateatril 4 ja Nukuteatril 2 näitlejat. Kõrgemat kategooriat ei pälvi ükski lavastaja ega lavastuskunstnik (sammas, 482). 1958.a. leiavad rakendamist väljateenitud aastate pensionid, mis kehtestatakse 20-aastase balletitantsijana ja ooperiteatris solistina töötamise eest ning 25-aastase puhkpillimängija staaži eest muusikateatris (sammas, 658). See võimaldab stimuleerida nendel erialadel normaalset rotatsiooni ja oma loomingulist teed lõpetavatele artistidele ka kindlustatud tulevikku.

Seoses Tallinna Kinostuudio tööle hakkamisega suurendatakse 1958.a. nelja teatri draamakoosseisu (Draamateatris 8, “Vanemuises” 3, “Ugalas” ja Pärnu teatris 2 näitleja võrra), et kindlustada filmitootmist näitlejatega seadmata ohtu teatrite igapäevast tegevust. (sammas, 669) Käskkiri kohustab teatreid peaosi dubleerima ja keelab teatrist teatrisse ületuleku ilma Kunstide Valitsuse kooskõlastuseta.

Järgmine koosseisude läbivaatamine leiab aset 1979.a., mil suurendatakse ooperiteatrite balletikoosseise ja lisatakse mõned ametinimetused ka draamateatrite koosseisudesse, eriti III kategooria teatritele, kel lubatud juhtiv-kunstilise koosseisu osa oli marginaalne. (Kogumik 1985, 349-352).

1981.a. annab ministeerium eitava vastuse “Ugala” taotlusele kaotada koosseisust peanäitejuhi ametikoht ja anda teatri juhtimine lavastajate kolleegiumile, põhjendades, et eksisteeriv teatrite juhtimine, struktuur ja põhimõtted NSVL-s on vastupidised tehtud ettepanekule (KMA, n.3, 1275), ehkki Draamateatris leiab see mõne aasta pärast rakendamist (1985-1988), küll erilise efektiga.

Kosseisude vähesuse teema jääb teravalt püsti aga pikemaks ajaks. 1983.a. pöördub Nukuteatri direktor Ants Kivirähk ministeeriumi poole kirjaga, milles üheks probleemiks on professionaalsete nukunäitlejate väljaõppe puudumine Eestis, samuti puuduliku koosseisuga edasitöötamise võimatus (sammas, 1309).

Üsnagi huvitava ja ülevaatliku pildi “Vanemuise” koosseisupoliitikast annab Vaino Vahingu poolt avaldatud K.Irdi kiri Mati Undile (Vahing 2004, 11-14), kus “Vanemuises” toimunud koosseisumanipulatsioonid – koorist draamasse ja vastupidi, tehnilise koosseisu arvel kunstilise koosseisu suurendamine – irdiliku ehedusega kirja on pandud. Kindlasti on erakordselt oluline kirjas avaldatud mõte, et trupi oskuslik komplekteerimine on teatrit kui institutsiooni säilitavaks tegevuseks. Töö autori koostöö ajal Irdiga kasutas viimane koosseisu paindliku planeerimise taktikat, võttes näiteks Hermaküla ja Toominga stuudiote õpilasi teatri koosseisu kas osaliselt või täiskohaga, kas mimans-, koori- või mõne muu

koosseisuuksuse ajutiselt vakantsetele ametikohtadele, mis andis teatrile nii järeelkasvu, kui ka kindluse igapäevase normaalse tegevusprotsessi tagamiseks.

4.4. Loometöö normeerimine

NL-s kasutusele võetud ja KM poolt 1.06.1957.a. kehtestatud teatri loometöötajate töö normeerimine (ERA, f.R-1797, n.3, s.478) tundub meile raskesti põhjendatava süsteemina. Esiteks dubleeris see kohustuslikku tööajaarvestust, mida peeti vastavate töötabelite näol (samas, s.1126). Teiseks seatakse normdokumendiga eesmärgiks loometöötajate võrdse koormuse kindlustamine repertuaari õige planeerimise kaudu, mis teatavasti ei saa olla hea teatri tegevuse eesmärgiks. Igatahes oleks olnud loogiline arvestada ka uuslavastust ettevalmistavate proovide koormust, kuivõrd tavapraktika eeldas uuslavastuse esietendusele eelneval 2-3 nädalal peaosas esineva artisti väiksemat hõivet jooksva repertuaari etendustes, vähem sõnalavastustes, aga seda rohkem ooperilavastuste puhul. Kolmandaks, oleks mõttekas käsitleda neid kui kaitsenorme, st. nende ületamisel makstakse loometöötajale lisatasu, kuid seejuures jääb mõistetamatuks erakordselt põhjalik ja pidev tähelepanu normide mittetäitmisele, millega tegelevad nii üleliiduline kui vabariiklik ministeerium. Neljandaks näeb käskkiri ette võimaluse suunata loometöötaja pideva alakoormuse korral kontserttegevusse, teise teatri käsutusse, esinema raadiosse jne. normi arvel, s.t. ilma lisakompensatsioonita. Viimane on täiesti absurdne nõudmine, mida ei rakendatud, vähemalt meile teadaolevalt, kuskil. Seda polegi võimalik rakendada, kuivõrd kuskil ei leia defineerimist mõiste “pidev alakoormus”, liiatigi võis tol ajal alakoormuse tegelik põhjus peituda nii loometöötajas kui tema tööandjas. Rääkimata sellest, et Töötingimuste ja –tasustamise korrale vastavalt (Kogumik 1985, 83) võis teater oma töötajat esinema saata ainult teatris õpitud repertuaariga, mis ei pruukinud teises tööandjas mingit huvi äratada. Taolise regulatsiooni välja mõelnud instantsi võis küll mõista: ilmselt oli sooviks, ühelt poolt, tagada mõnes kohas liiga suureks paisunud koosseisu suurem ja ühtlasem hõive, kuna mittevajalikust, aga hoolsast ning korralikust töötajast lahti saada oli seaduslike vahenditega võimatu, teiselt poolt motiveerida andekaid ja töövõimelisi artiste tegema rohkem tööd. Paraku aga suutsid bukvalistlikult käituvad kontrollametnikud iseenda eesmärkide vastu töötavat regulatsiooni ületähtsustades selle teatriorganisatsiooni nurgakiviks kujundada, mistõttu normide kaitsev funktsioon unustati täiesti ära. 1983.a. korratakse sama käskkirja uuesti, säilitades põhiosas 1957.a. kehtestatud normimäärad ja käsitledes neid taas kui igakuiseid kaitsenorme. Piirdume näites ainult näitlejate esinemisnormidega, kuigi reguleeriti ka ooperisolistide, balletitantsijate, orkestriartistide, lavastajate, kunstnike ja dirigentide tegevust.

Kõrgema kategooria näitlejatel – mitte üle 16 etenduse kuus, I kategooria puhul – mitte üle 20 ja II – mitte üle 23, kusjuures seda ületava etenduste arvu korral maksti näitlejale täiendavalt iga etenduse eest summa, mis moodustus kuupalga jagamisest üldnimetatud etenduste arvuga. Ehkki tänases ajas tundub see etenduste arv liiga kõrge, eeskätt peaositi täitva näitleja koormamisel, oli toonases teatripraktikas lisatasu 5-10 näitlejale normaalse etenduste arvuga kuus tavaline. Viitaksime siinkohal nõusolevalt Irdile, kes räägib oma jutuajamisest *Berliner Ensemble*’ näitleja Ekkehard Schalliga, kes mängis koduteatris paarkümmend korda kuus, sealhulgas Coriolanust, Arturo Ui’d, lisaks sellele kinos, televisioonis ja raadios, või Stanislavskile, kes 60. eluaastani mängis 10-15 korda kuus suuri osi (Ird 1976,152). Ka kaasaegses praktikas püütakse erinevate süsteemide

rakendamisega motiveerida näitlejat oma teatri kasuks rohkem töötama, kahjuks jätab meie arvates nende efektiivsus soovida. Ühelt poolt on näitlejad kahtlemata huvitatud uuest loomingulistest ülesannetest ja väljakutsetest luua uues kollektiivis ning harjunutest erinevates oludes, teiselt poolt peab tööandjana tegutsev koduteater motiveerima head näitlejat rohkem siduma end sellega, et vähemasti püüda konkureerida näitleja arengule väheandva, aga paremini tasustatud juhutööga. Tuleks kaaluda, kas poleks otstarbekam leida kõigi teatrite jaoks vastuvõetav, ühtselt mõistetav ja samaaegselt rakendatav näitlejate põhi- ja lisatasude süsteem, mis vääriliselt hindaks näitlejat, tasalülitaks võimalikud etteheited tasumäärade subjektiivsuses ning motiveeriks ka näitlejat nii koduteatris rohkem töötama kui valima kõrvaltöid oma loomingulise arengu vajadustest tingitult. Arvatavalt peaks koosseisuliste loometöötajate motivatsiooni oma huvide eest seista stimuleerima ka nõukogude ajaga võrreldes märgatavalt suurem külalishäälsete kasutus ning endisel ajal hoopiski puudunud vabakutseliste poolt pakutav üha teravnev konkurents.

Sellega peaks kaasnema ühtse ametijuhendite süsteemi rakendamine kogu eesti teatris, millest peaksid eelkõige huvituma ja ka sellekohast survet avaldama teatritöötajate ametiühinguliste õiguste täitmist jälgivad ametiliidud (näitlejate, tantsijate, tehniliste töötajate jms.). Meie arvates tunduvad praegu ametijuhendid (sealhulgas nii tööandjate kui -võtjate huvides normaalselt toimiv kollektiivleping), kõige süsteemsemalt välja töötatud ja ellu viidud olevat Rahvusooperis "Estonia", ilmselt ka ametiühingulise surve tulemusena. Sõnateatrites tundub nimetatud protsess veel pooltel teel olevat.

5. TEATRITE ÕIGUS-MAJANDUSLIKU TEGUTSEMISRUUMI LAIENDAMINE TEATRIEKSPERIMENDI TINGIMUSTES

Üheks esimeseks katseks muuta teatrite õiguslikult ja majanduslikult ülereguleeritud seisundit tuleks lugeda 1958.a. Moskvast kokku kutsutud üleliidulist teatritöötajate, dramaturgide ja teatrikriitikute konverentsi, mille diskussiooniks ettevalmistavate ja eelnevalt laialisaadetud küsimuste (ERA, f.R-1797, n.3, s.408) loetelus olid paljulubavalt järgmised küsimused:

- teatritruppide formeerimise korra muutmine:
 - tähtajaliste töölepingute süsteemile üleminek,
 - konkursi korras loominguliste töötajate valimine,
 - sotsiaalsete tagatiste andmine töötajatele, kellega lõpetati tööleping;
- väikeste vormide teatrite vajalikkus;
- teatristuudioteloomine;
- teatrite riikliku finantseerimise stabiilsus;
- teatridirektorite õiguste laiendamine:
 - rahaliste vahendite teatrisisene ümberpaigutamine,
 - lavastusvahendite ostmise jaekaubandusvõrgust,
 - direktorifondi moodustamine.

Peaaegu 50 aastat hiljem seda dokumenti lugedes tundub see omas ajas unistuste tipuna ja unistuseks see jääbki: mõnes küsimuses aastakümneteks, mõnes aga ei realiseerunudki kogu nõukogude perioodi vältel.

Igal juhul ei põhjustanud ükski diskussioonialustest küsimustest mingit kehtiva korra muutmist. Nõupidamise tulemusi kokkuvõtvas dokumendis taandatakse kõik probleemid teatritele juba tuntud-teada ideoloogilistele ülesannetele. (KMA, n.3, s.672).

Samas oleks ka vale väita, et aastakümnete vältel mingeid muudatusi ei toimunud. Olulisi muutusi toovad kaasa tööd, töökorraldust, -tingimusi, -tasustamist jms. kogu üleliidulist majandusruumi muutvad normatiivaktid, millega kohandatakse ka teatrisüsteemi. Kuni eksperimendini 1987.a. jääbki see riigi tavapäraseks käitumismudeliks. Kultuuriprotsessi reguleerimisega tegeletakse selle ideoloogiliste faktorite survestamiseks, mitte kunagi aga ei tegelda spetsiaalselt protsessi enda ega selle jäiga õigusliku ja majandusliku mehhanismi liberaliseerimisega.

Nii jõustatakse 1977.a. uus teatritöötajate töötingimuste ja töötasustamise kord, mis asendab 1956.a. kehtinu; 1982.a. jõustub kutsekaaslast võimaldav otsus, mille toimet laiendatakse ka teatritöötajatele ja mida võib käsitleda esimese katsena koosseisude vabaks planeerimiseks; konkursside korras koosseisude formeerimise kord seadustatakse 1976.a.; teatrite tehnilistele töötajatele ajapremiaaltasu maksmist laiendab 1982.a.määrus jmt. Kõiki neid saab vaadelda mudeli osalise muutumisena. Nõukogude õigusruumile, vähemalt selle kultuuri reguleerivale osale, oli tüüpiline mingi üksiku väärnähte avastamisel rakendada selle preventiivseks kõrvaldamiseks keeldude süsteemi üle terve Nõukogude Liidu, mistõttu nii mõnedki arukad otsused muudeti nende vääritimõistmise või rikkumise tõttu ühes või teises kohas üleriigiliselt kiiresti ära. Omaette eksperimendieelseks muudatuseks võib pidada ka mõnede Moskva ja Leningradi teatrite puhtpropagandistlikku algatust töötada 1960/70-ndatel aastatel dotatsioonivabalt, mida püüti avalikkuses üsna laialt tutvustada, mis aga häabus ülikiiressi.

1981.a. lubati üheksas NL teatris (sh. Baltikumist Riia operetiteater) eksperimendi korras rakendada lavastusala töötajate töökorralduses ja töötasu arvestuses brigaadiviisilist töövõttu (KMA, n.3., s.2656), mis andis võimaluse töötasu planeerimise ja arvestuse korda sellele kategooriale määrata teatrisiseselt. Siinkohal on otstarbekas mainida, et NL-s oldi 1970-80.aastatel üsna hästi kursis kaasaegse juhtimisteooria arengu ja uute suundadega. Ka brigaadiviisiline töövõtt, mida tööstuses püüti rakendada juba 1970-ndate keskel, oli üheks muganduseks Jaapanis ja USA-s esilekerkinud ja suurt poolehoidu leidnud meeskonnatöö põhimõtetest, mida peetakse tööosaluse motiveerimise ja stimuleerimise seisukohalt väga inimsõbralikuks. (vt. nt. Scholtes 2001, 108-128) Iseenesest tuleb väga õigeks pidada ka töötajate kategooria valikut – lavastusala personal – nende põhimõtete katseliseks rakendamiseks, kus vastastikune asendatavus, erinevate tööoskuste kasutatavus, konkreetne ja täpne lokaaleesmärkide püstitus jms. on väga olulised. Paraku aga suretati ametnike poolt ka see idee kiiresti välja täiendavate normatiivide ja piirangute kehtestamisega, mistõttu eksperiment loeti ebaõnnestunuks juba enne esimest ametlike kokkuvõtete tegemise tähtaega - 1983.a. jaanuarikuud.

Vajadus muutuste järele oli aga ilmne, iseseisva otsustamisõigus ootusest räägiti kõikide eluvaldkondade puhul. “Küsimus on loomingulise ning majandusliku iseseisvuse ning sellega kaasneva vastutuse olulises suurendamises. Selles mõttes ei erine olukord teatrielus millegagi olukorrast mis tahes teises elusfääris. On hädavajalik lõpetada iga ettevõetava sammu tsentraliseeritud reglementeerimine. Lõputu eelkontroll on vaja asendada tõhusa järelkontrolliga, vastasel korral jätkub igasuguse initsiatiivi ja ka loomingulise ettevõtlikkuse kängumine(...) Kohates umbusaldust kaob ka eneseusaldus, sellega koos aga loominguvõimegi,” kirjutab “Ugala” kunstiline juht Jaak Allik 1986.a. rahvusvaheliseks teatripäevaks. (Allik 1986)

NSVL Ministrite Nõukogu määruse nr. 800 8.07.1986.a. alusel otsustatakse rakendada alates 1.01.1987.a. valitud teatrites “teatrite juhtimise täiustamiseks ja tegevuse efektiivsuse tõstmiseks komplekseksperiment”, mille sisu määratakse NL Kultuuriministeeriumi käskkirjaga 6.08.86.a. (KMA, n.3, s.3108) Dokumendi lisas on loetletud teatrid, kus eksperiment rakendub, protsentuaalselt on kõige suurem eksperimendiga kaasatud teatrite osakaal Leedus (välja jäetud vaid Kaunase Riiklik Muusikateater ja Riiklik Nukuteater) ja Eestis, kus on hõivatud kõik riiklikud teatrid, peale Nukuteatri, sel ajal veel Filharmonia filiaalina tegutsenud “Vanalinna Stuudio” ja “Vanemuise”. Viimane kaasatakse Eesti KM apellatsiooni tulemusena kaks nädalat hiljem välja antud käskkirjaga (samam, s.3108). Liiduvabariikidest jäetakse eksperimendist esialgu täiesti kõrvale kõik Kesk-Aasia liiduvabariigid, peale Kasahhi, ning Armeenia, Aserbaidžaan, Moldova ja Läti. (1977.a. eksperimenti laiendades kaasatakse ka Armeenia, Aserbaidžhaani ning täiendavalt Valgevene ja Vene Föderatsiooni teatreid (samam, s.2355)). Eksperimendi sisuga lähema tutvumise järel loobuvad mitmed Moskva teatrid selles osalemisest (samam, s.3188), põhjuseks väidetavalt loomingulise kollektiivi vastuseis eksperimendiga ettenähtud kohustuslikule tarifitseerimisele iga viie aasta tagant ja võimalusele osutada konkursi korras mittevalituks.

Alljärgnevalt vaatleme kavandatud eksperimendi olemust.

Nähakse ette –

1. teatrite juhtkondade ja kunstinõukogude õiguste laiendamine,
2. nende vastutuse tõstmine repertuaari koostamise ja etenduste ideelis-kunstilise taseme eest,

3. loominguliste kollektiivide ratsionaalne hõive,
 4. töötajate materiaalse ja moraalse stimuleerimise erinevate vormide aktiivne kasutamine,
 5. loominguliste kaadrite valiku, paigutamise ja kasvatamise praktika täiustamine.
- Selleks kehtestatakse teatritele aastaplaanides järgmised näitajad:

1. teenindatavate külastajate arv,
2. töötasu juurdekasvu normatiiv igalt saavutatud tulu protsendilt;
3. etendustegevusega otseselt mitteseotud personali töötasufond (kuna eesti teatritel abimajandeid polnud, siis viimast ei rakendatud);
4. stabiilse suurusega riigidotatsioon, mis ei või olla väiksem kui eksperimendile eelnenud aasta plaaniline tase. Viimast muudetakse ainult teatritegevusest mittesõltuvatel asjaoludel. Lubatakse ka jätkata kaugemates regioonides toimuvate külalisesinemiste sihtotstarbelist finantseerimist riigieelarvest. Viimast rakendati Eesti tingimustes ainult välisgastrollide ja üksikutel juhtudel ka Vene Draamateatri kaugemate sihtkohtade puhul.

Teatrid töötavad iseseisvalt välja kollektiivide loomingulise, majandusliku ja sotsiaalse arengu plaanid, millised kaetakse kultuuriministeeriumi poolt vajalike materiaal-tehniliste ressursside, kapitaalmahutuste ja töövõtulimiitidega. Töötajate ja teenistujate tööjõu limiidi määrab teater ise eelnimetatud plaani koostisosana ja see kooskõlastatakse plaaniorganitega aastaplaanides taotletavates mahtudes.

Teatritele antakse õigus moodustada tootmis-loomingulise ja sotsiaalse arengu- ning ergutusfond. Selleks kasutatakse teatrite kasutusse jäetavat üleplaanilist tulu ja plaaniliste kulude kokkuhoidu, samuti mittetarviliku inventari realiseerimisest laekunud vahendeid, mis jaotatakse etteantud normatiivide alusel eelnimetatud fondide vahel. Oluliseks otsuseks teatrite jaoks oli kahtlemata õigus säilitada kogutud vahendid ka järgmisteks aruandeperioodideks. Vähendatakse piiranguid fondidesse kogunenud vahendite kasutamisel, lubades teha tootmis-loomingulise ja sotsiaalse arengu fondist kulutusi teatri materiaalse baasi tugevdamiseks, tehniliseks sisseseadeks, uuslavastuste loomiseks, käibevahendite normatiivi tõstmiseks, kollektiivi sotsiaal-kultuurilisteks, olmelisteks ja muudeks vajadusteks. Ergutusfondi vahendite kasutusvõimalusi piiratakse enam: lubatud on eduka aasta kokkuvõttes ja vahendite olemasolul kuni kahe kuupalga suurused ühekordsed ergutused, juhtimisaparaadi ja muude töötajakategooriate ühekordsed preemiad edukate töötulemuste eest, kusjuures loominguliste töötajate ühekordsed preemiad makstakse aktiivse loomingulise tegevuse eest välja kuni 50% ulatuses kuutöötasust (kuid mitte üle 100 rbl. kuus), samuti lisatasud palgafondi kokkuhoiu arvel. Teatritel lubatakse mitte rakendada vahepeal normiks olnud 25% preemiate reservi jätmist kalendriaasta lõpuni. Samuti võimaldatakse teatritel ise määrata ametikohtade loetelu, kellele makstakse kuni 50%-list lisatasu kutsekaasluse, töötsooni laiendamise, töömahtude suurendamise või haigestunud töötaja töökohustuste täitmise eest, mis seni vajas kultuuriministeeriumi luba.

Teatrid saavad õiguse rakendada paindlikku pileti- ja teenuste hinda, mis võib hõlbida seni kehtestatud hinnast kuni 50% üksikutele etendustele. Loomulikult tõstsid teatrid piletihindu kõigile etendustele, kusjuures tõusuprotsent valiti elanikkonna ostuvõimelisust hinnates.

Teatritel lubati kaasata mittekoosseisulise personali palgafondi (koosseisuliseks ja mittekoosseisuliseks jagasid palgafondi teatrid ise) arvel autoreid kuni 3 kuuks nende algupärandite väljatoomise tööprotsessi, ka anti ministeeriumidele õigus tellida teatritelt riikliku tellimuse korras kõrge kunstiväärtusega kaasajateemalisi lavastusi, makstes riiklikest vahenditest nii autorihonorarid, lavastuskulud kui

erilise õnnestumise korral ka kollektiivile preemiad draamateoste ostuks planeeritud tsentraliseeritud vahendite arvel. Kuivõrd Eestis oli viimaste suurus üsnagi tagasihoidlik, said selle arvel tulu lõigata ainult vähesed “projektid” (näitena „Sinised hobused punasel luhal” Noorsooteatris).

Personalitööd puudutavalt anti teatritele järgmised õigused:

1. loominguliste koosseisude formeerimine konkursside korras (selle tagasihoidlikku toimet peegeldab NL KM vahekokkuvõte 1987.a., mille kohaselt osutus eksperimendialuste teatrite 1222-st loometöötajast konkursi korras mittevõitjaks 70, kellest 69 andsid ennetavalt lahkumisavalduse (KMA, n.3, s.2355));
2. iseseisvalt määratleda loometöö normeerimine ja arvestus, säästmaks end senisest kultuuri- ja kontrollorganite meelisteemast – normide alataitmist;
3. kasutada *ettenähtud korras* tähtajaliste töölepingute sõlmimist, mis ei andnud mitte midagi, sest ettenähtud kord (töölepinguseadus) nägi tähtajalisi töölepinguid ette ainult ajutise, kuni 3-kuulise hooaj töö, haigestunud või lapsepuhkusele siirdunud töötaja asendamisel;
4. rakendada kunstinõukogude valimist loomingulise kollektiivi poolt, mis oli väheefektiivne, sest kunstinõukogu juriidilist staatust – nõuandev organ teatrijuhi juures – ei muudetud, nõu sai aga ka toona küsida sellelt, kellel seda anda oli, ja isiklikest ambitsioonidest tulenevad soovitusel, olgugi kollektiivi mandaadiga kaetuna, oluliselt heaks nõuandeks ei osutunud;
5. kasutada lavastusala töötajate brigaadiviisilist töö organiseerimist ja stimuleerimist, mille tulemuslikku rakendamist eesti teatrites töö autor ei mäleta, ehkki tänase pilguga vaadatuna võiks see aktuaalne olla praegugi. Teatripraktika seisukohalt on äärmiselt oluline käskkirjas antud õigus osta lavastustele ja eksploatatsiooniks vajalikke materjale piiranguteta ja kaubandusvõrgust sularahata arvelduse korras.

Käskkiri sisaldab mitmeid muidki sätestatud võimalusi, nagu peanäitejuhi ametikoha ümbernimetamine kunstiliseks juhiks koos sellega kaasneva töötasu tõusuga, mis Eestis oli rakendatud juba varem (K.Ird, E.Klas jt.). Eesti teatrites hakati laialdaselt kasutama nii kunstilise juhi kui ka peanäitejuhi ametikohtade s täitmist, mida käsitletav otsus küll ei võimaldanud, aga kuna koosseisude planeerimine oli teatritele vaba ja ministeeriumilt oli vaja nõusolekut ainult tippjuhtkonnale preemia määramiseks, siis ei saa sellist käitumist ka lubamatuks pidada. *A propos*, kui seni tuli seadusi tõlgendada põhimõttel “mis pole lubatud, on keelatud”, siis käsitletavast dokumendist alates muutub reeglilik: lubatud on see, mis pole keelatud.

Autorile teadaolevalt ei leidnud Eestis kasutamist ka võimalus võtta riigipangalt kuni 50 tuh.rbl. suurust laenu ühe teatri kohta aastase tagasimaksmise tähtajaga.

ENSV Kultuuriministeeriumi kolleegiumi otsuses 19.11.1986.a. juhitakse teatrite tähelepanu loidusele eksperimendi läbiviimist tagavate dokumentide – arengu- ja külastatavuse tõusu tagavad repertuaariplaanid, lisatasude ja preemiate määramise kord jms. - ettevalmistamisel, samuti riiklikult tellitavatele lavastusprojektidele riikliku toetuse taotluste esitamisel. (KMA, n.3, s.3111)

Eksperimendi läbiviimist valmistati väga tõsiselt ette, toimusid mitmed eelnevad arutelud kultuurijuhtide ja teatripraktikutega, viidi läbi hulgaliselt seminare eksperimendis osalevate teatrite juhtidele ja kultuuriorganite töötajatele (KMA, n.3, s.3108), teatrites korraldati üldkoosolekud eksperimendi sisu tutvustamiseks, aga erilist ja üleüldist entusiasmi (v.a. töötasu küsimused) see, peale teatrijuhtide esile ei kutsunud. (KMA, n.3, s.3111). Peamiseks põhjuseks tundub aastaid hiljem lootusetu hilinemine iseenesest kauaoodatud ja kahtlusteta vajaliku ettevõtmisega.

Elu oma kiire arenguga oli sellest eksperimendist juba ette jõudnud ja nii muudetakse, teatrite õiguslik-majanduslikku tegutsemismudelit 1989. aastast taas, millest täpsemalt allpool.

Vaatleme järgnevalt, millisteks kujunesid reaktsioonid väga lühiajaliseks jäänud eksperimendi rakendamise käigus, mida on avalikkuse elavat ja asjatundlikku tähelepanu arvestades huvitav hinnata.

Positiivsete momentidena leiavad märkimist:

1. vaba hinnakujundus ja muude tulude osatähtsuse kasv, mis loob majanduslikult täiendavaid võimalusi: "Lisarahha oleks teatritele väga vaja. (...) näitlejate keskmine palk 150-160 rubla kuus jääb tublisti maha vabariigi keskmisest, noor näitleja ja teatri tehniline personal saab aga meie vabariigi keskmisega võrreldes k a k s k o r d a v ä h e m palka." (Kubo 1987, 23);
2. kunstilise kollektiivi ümbervalimine, kui Vanemuise direktori Mart Raigi hinnangul "teatri normaalse vereringe jaoks äärmiselt vajalik protseduur", kunstinõukogu otsuse lõplikkus repertuaari valikul ja uuslavastuste arvu vaba planeerimine, majandusliku olukorra paranemine mõjustab ka näitlejat (Jürgens 1987);
3. eksperimendi suund teatri kui keeruka juhtimissüsteemi majandusliku poole korrastamisele (Tohv 1988, 72) eduka teatri mudelit uurinud majanduspraktikute seisukohana;
4. teatrite õigusi pärssinud ettekirjutuste asemel on nüüd võimalus otsustada, vastutada ja realiseerida oma majanduslikku huvi;
5. võimaldab vähendada teatritöötajate palkade mahajäämust üldisest keskmisest;
6. õigus otsustada koosseisu suuruse ja selle kasutamise üle (Viller 1986);
7. eksperiment "õigustas end ikkagi ainult niivõrd, kui andis vabamad käed ise otsustada repertuaari, mõnevõrra ka palkade jms üle," ütleb Lea Tormis ja jätkates pöörab tähelepanu eksperimendi negatiivsetele aspektidele:
1. "ohtlik on aga see, et (eksperiment – J.V.) sundis näitlejaid ennast rohkem ekspluateerima, mitte arendama. Etenduste koguarv ületab mitmes teatris normaalse loometöö piirid." (Tormis 1989, 13);
2. eksperiment ei lähe lõpuni: pole kindlaid dotatsiooninorme, "juba nõutakse meilt koosseisu keskmise palga arvestusliku näitaja silmaspidamist (...), ehkki enne eksperimendi algust lubas NSV Liidu Kultuuriministeerium seda mitte arvestada, väidab õigesti Mart Raik. Eino Baskin ("Vanalinnastudio" teatrijuht) - direktoril õigus tõsta või kärpida näitlejate palku (peab siinkohal silmas ümbertarifitseerimist – J.V.), aga 10-15 rbl. kuus rohkem ei motiveeri lahti ütlema lisatöödest, nn.haltuuradest, mis takistavad põhitööd (Jürgens, samas);
3. etenduste arvu suurendamine lõhub prooviprotsessi, uuslavastuste arvu kasv toob kulude suurenemise kõrval kaasa enesetäiendamiseks vajaliku ajaressursi vähenemise (Kubo 1987, 23);
4. ka KM kolleegiumil 18.11.1987.a. juhitakse tähelepanu kunstiliste saavutuste vähesusele ja liigsele tegelemisele materiaalse külje, lisatasude ja preemiatega. (KMA, n.3, s.3189)

Ehk kõige olulisimaks eksperimendi rakendamisel ilmnenuks oli täielik sideme puudumine teatri kui kunstiväärtusi produtseeriva institutsiooni sisulise olemusega. "Kommerts tungib aktiivselt peale, sageli ka tõsikunstiks maskeerudes (...) Meelelahutus on teatri üks normaalseid funktsioone, aga praegu kasvab oht, et teater jääb publiku maitse kujundamisel üha vähemoluliseks kanaliks." (Stabiliseeruva..., 41)

Muutusi kavandades eeldati idealistlikult, et teatritele lääneriikide eeskujul vabamate majanduslike ja korralduslike võimaluste andmine toob iseenesest kaasa ka kõrge kunstiväärtusega lavastuste loomise ja alles hiljaaegu rohkearvulise vaatajaskonna kunstimaitse ja -nõudlikkuse kasvu, hoiatades, et “hea majandamine ilma kunstilise tulemita on mõttetus” (Kubo 1987, 32) ja “kustinõudlikkuse kahanemine annab lõppude lõpuks pooltühjad saalid (ja isegi veel kaua aega pärast kunstistaseme taastamist), professionaalsete oskuste ühekiilgse arengu ja isegi kängumise” (samas, 25). Paraku aga valisid nii teatrid kui publik kergema tee ja juba 1989.a. algul kirjutab Lea Tormis “näitleja sisemisest ebakindlusest”, kõrgdramaturgia sobitamast teatri iseteenimise *Moolokile*, et “ajastu peegliks ja kroonikaks peetud teatrikunst” ei võimalda nendes tingimustes enam “rahulikku mõtisklushetke ja sügavat süvenemist” ning et “harimatuse kultiveerimine, tundekasvatuse puudus, pealiskaudsus ja kogu muu hingesaaast on muutnud publikut.” (Tormis 1989, 15-18). Peamist põhjust näeb Tormis parimatelegi kavatsustele vastutöötavas “jäigas ja aegunud juhtimissüsteemis” (samas, 13), mille olemust teatrieksperimenti taoline “väike iluravi” ei muuda. Ainult nõustuda saab ka Tormise väitega, et “just Süsteem (üleliiduline murdumatult bürokraatlik masinavärk - L.T.) (on) see, mis meid demoraliseerib ja seab tõkkeid kultuuri jaoks vist ainuvõimalikule loomuliku vaba reguleerimise tee.” (samas) Tormis peab meie jaoks väga tähenduslikus käsitluses oluliseks riigi kohustuste osatähtsust kultuuri ees: “Nüüd on kõnepultidestki kuulutatud, et kultuurile tulevat juurde maksta, sest kultuuri pealt koonerdamine tuleb lõppkokkuvõttes kinni maksta kogu ühiskonna allakäiguga. Aga jutud on üks, reaalsed toimimismehhanismid teine asi. Seni käib meie missioonitunne hilju alla, mureneb eetika ja sellega koos ka professionaalsus.” (samas, 15)

Teatridirektorite õiguste olulist laiendamist, võrreldes eelpool mainitud 1958.a. “unelmate” projektiga, ei too kaasa ka teatrieksperiment, ehkki 1959.a. sätestatud teatrijuhtide õigustele (ERA, f.R-1797, n.3, s.856) lisanduvad vabadused iseseisvalt koosseisu planeerida ja piletihinda kujundada.

Eksperimentiga rahulolematud on ka suurte muutuste ootusest tiine ühiskonna aktiivsed liikmed – teatritegijad ise. Tõnu Oja vastab “Teater. Muusika. Kino” küsimusele teatriprobleemist üsnagi kokkuvõtvalt: “Eks meiegi parema elu pidurid ole samade märksõnadega nimetatavad, mis mujal ümberringi. Muutmisüksust inetust ja vanameelsust on aga olemasolevas teatris ü s t e e m i s niivõrd palju, et see on teatrielu probleemide probleem. (...) Arvamus, et ametkondlik surve meile pärast teatrieksperimenti väljakuulutamist enam ei kehti, ei kehti. Ametkond on teatriasutusteski nõnda suur, et loometöötajate üle juba enamusenagi võimul. (...) Teatris ei peaks enam midagi p i d a m a. Siin peaks võima, kui maksab. Las laguneb see liig sitke (teatri)süsteem, muidu võib tõesti juhtuda, et meie juurest enam imet ei taba.” (Oja 1989, 54).

Kokkuvõtteks tuleb tõdeda, et teatrieksperiment osutus vähemasti eesti teatri jaoks hilinenuks; valdavalt majanduslike eesmärgi püstitades kitsarinnaliseks, tuues kaasa ettenägematu kommertsialiseerumise kasvu; teatri kunstilise arengu piduriks, mis teatrite ette seatud valikus raha või kunsti vahel sisulist valikuvõimalust ei paku; oli olemuselt kosmeetiliseks operatsiooniks nii kultuurijuhtimise kui teatrisüsteemi edasise säilitamise nimel; ühiskonnale vale sõnumi edastamiseks, nagu oleks teatri iseteenimise võime seniräagitust palju suurem, millega kaasnevate tegevuskulude järsk kasv on täninigi teatrivõõrastele ärimeelele raskestimõistetavaks teemaks.

Kuigi eksperimendiga kehtestatud tingimus – dotatsioonitaseme säilitamine – kõigi teatrite puhul tegelikku täitmist ei leia (1989 vs 1987 väheneb näiteks “Estonial”) (KMA, n.3, s.3116, 3314), ei kutsu see esile ka erilisi proteste, sest majanduslikult kindlustavad teatrid ennast pileti- ja muude tulude kasvuga vähemalt rahuldavalt vaatamata oluliselt kiiremale külastatavuse langusele kui ministeeriumi poolt ettekirjutatav külastajate arvu plaan.

Riigi majandust juba varemgi tugevalt halvanud inflatsiooniprotsessid leiavad 1989.a. ka avalikku tunnistamist ja selle pidurdamiseks väljaantud dokumendid puudutavad ka teatrite tegevust, muutes ära mitmedki eksperimendiga võimaldatud vabadused. Nii keelatakse juhtimisaparaadi töötajate arvu suurendamine, seotakse juhtivatele töötajatele preemiate väljamaksmine vahepeal kehtestatud tasuliste teenuste plaanide täitmisega, piiratakse kaupade müüki asutustele ja ettevõtetele, vahepeal moodustatud ENSV Riikliku Kultuurikomitee käskkirjaga (samas, s.3328).

1989.a. algusest viiakse ka teatrid koos kogu NL majandusruumiga üle uutele majandamistingimustele, mis mõneti laiendavad eksperimendiga kehtestatud võimalusi.

Riikliku toetuse arvutamiseks kohustab otsus kehtestama stabiilse normatiivi, mis arvutatakse ühelele külastajale tehtava juurdemaksena, teatritel võimaldatakse osutada lepingulisi teenuseid asutustele, ettevõtetele, organisatsioonidele ja üksikisikutele, samuti võtta neilt vastu annetusi, toetusi jms. rahaliste vahendite ja materiaalsete väärtustena. Kaotatakse piirangud: koosseisu suurusel, töö- ja lisatasudele ning preemiatele. Piletimajanduses nõutakse vähemalt 20% piletite realiseerimist senikehtinud hinnaskaalas. Antakse õigus iseseisvaks suhtlemiseks välispartneritega, millest laekuv valuutatulu jäetakse teatri kasutusse iseseisval pangaarvel oleva valuutafondina. Lubatakse mitteriiklike teatrite loomist ettevõtete ja organisatsioonide poolt nii nende vahendite kui isetasuvuse tingimustel kohustusliku registreerimisega kohalikus omavalitsuses. Viimased 2 sätet sisalduvad ainult NSVL KM dokumendis ega leia dubleerimist “ENSV Kultuurikomitee asutuste majandamistingimuste põhialustes”, (arhiivis koos-ERA, f.R-973, n.31, s.33).

Eestis riigitoetuse normatiivi ühe külastaja kohta välja ei arvestata ja teatreid uutele majandamistingimustele üleviivad käskkirjad (sh. 1.08.1989.a. iseseisva teatrina moodustatud “Vanalinnastuudio” KMA, n.3, s.3329) kinnitavad eelarvelise finantseerimise limiidi absoluutsummana, määravad teenindatavate külastajate kontrollarvu ning inventari ja seadmete soetamiseks riikliku kapitaalmahutuste limiidi (samas, s.3330). Uute majandamistingimuste põhimõtted leidsid aktiivset arutelu toona veel Eesti teatrijuhtide konsultatiivkomitee nõupidamistel, eriti neis sisaldunud valik kahe erineva rakendusmodeli vahel, millede sisuliseks erinevuseks oli töö tasustamise fondi ning põhitegevuse ja sotsiaalse arengu fondi moodustamise järjekord peale teatri kohustuste täitmist teiste isikute ees.

Mäletatavalt jõuti tulemusele, et tegemist on pseudoprobleemiga ja valiti esimene mudel, mis tagas töötasude väljamaksmise prioriteedi muude võimalike kulutuste ees.

6. TEATRITE TEGEVUSE REGULATSIOON TAASISEISESVUNUD EESTIS

6.1. Teatrite finants-majandusliku tegevuse aspektid

Eelnevalt käsitletud 1989.a. sätestatud majandustingimuste regulatsioon jäi kehtima ka taasiseseisvunud Eestis, mille esimestel aastatel oluliste teatrit puudutavate normdokumentide koostamiseni ei jõutud. Esimeseks sammuks sai 1991.a. põhikirja kinnitamisega ennast institutsionaliseerinud Eesti Teatrijuhtide Liidu (edaspidi ETJL) initsiatiiv tähtajaliste töölepingute kehtestamiseks teatrite loomingulistele töötajatele, millest allpool.

Tuleb tõdeda, et loomuldasa ei saanud uute majandamistingimuste kehtestamine juba oma eesmärgipüstituseltki (oluliselt halvenenud majandustingimuste, poolikuks jäänud lahenduste, riigimajanduse arengut pärssiva inflatsiooni tõttu) enesega kaasa tuua lahendusi nendele negatiivsetele tendentsidele, mida loetlesime teatrieksperimenti puhul, ja nii sai nende toime endale kaasavaraks taasiseseisvunud Eesti Vabariik.

ETJL tähtis roll Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi partnerina ja survegrupina ilmneb initsiatiivis töösuhete ja –tingimuste reguleerimiseks erinevate teatritöötajate kategooriatega. Nii sünnivad kollektiivlepingud näitlejate, lavastajate ja lavastuskunstnike liitudega, milleks riiklikku sekkumist enam ei vajata. ETJL näitab oma tegusust ka teatriprotsessi arendamisel, taastades koos Teatriliiduga vabariiklike teatrifestivalide traditsiooni, leides koos KM-iga 1996.a. positiivse lahenduse teatrite motiveerimiseks maaelanike vahepeal soikunud teenindamisele ja eesti dramaturgia arengu edendava Eesti Näitemänguagentuuri loomiseks. Olulisimaks sai ETJL initsiatiiv ja osalus EV etendusametuse seaduse ettevalmistamisel, mis võeti Riigikogus vastu 1997.a. ning millega sätestati eesti kutseliste teatrite võrk, uute ja mitteriiklikul initsiatiivil tekkivate teatrite legitiimsus, fikseeriti loominguliste töötajate ring, kelle puhul saab rakendada tähtajalisi töölepinguid, millega seni ministri käskkirjaga rakendatu sai suurema seadusliku jõu jpm. Suurimat tähelepanu ETJL tegevuses leidis teatrite rahastamise teema, sealhulgas läbirääkimised KM-iga teatrite rahastamise võimalike mudelite ja süsteemide üle.

Vaatleksime järgnevalt Eesti Vabariigis eksisteerivat teatripoliitikat, käsitledes:

1. teatrite juriidilist staatust ja omandivorme,
2. juhtimisahelat,
3. mõju kunstiprotsessile,
4. eelistatavat tegutsemismudelit, finantseerimist.

Teatrite juriidiline staatus ja omandivormid

Kuni etendusametuse seaduse jõustumiseni oli ainsaks seaduslikuks teatrivormiks **riiklik teater**. Kuigi eksisteeris Tallinna Linnateater kui kohaliku omavalitsuse teater, oli tegemist riigiorgani – KM - ja Tallinna linna vahelise kokkuleppega, millel seaduslikku jõudu ei olnud. Samuti olid kohalikus omavalitsuses registreerumise teel teatritegevuseks õiguse saanud mõned erastruktuurid. Teatriseadusega said riigiteatrid oma juriidilist staatust väljendavaks üldnimetajaks

“KM haldusalas tegutsevad riiklikud asutused”. (Taasiseseisvumise järel olid kasutusel ka määratlused “KM-le alluv riigiasutus” (KMA, n.3, s.3495), “teatrikunstiga tegelev eelarveline asutus, mis tegutseb riigi omandi baasil” (samas, s.3545), “KM haldusalas riigi omandi baasil tegutsev kutseline, kasumit mittetaotlev avalik-õiguslik juriidiline isik”. (KHMA, f. põhitegevuse käskkirjad, s.17) Seadusega pandi ministeeriumile nende teatrite suhtes teatavad kohustused, mis eeskätt puudutasid finantside eraldamist ja teatavat järelvalvet (püsiv tegevus, sellest afiši kaudu avalikkuse informeerimine jmt.). Kõiges muus allutati teatrid riiklikult hallatavate asutuste tegevust üldiselt reguleerivatele õigusaktidele, mis oluliselt piiras teatrite tegevusvõimalusi, kuivõrd taoliste asutuste, milledest lähtudes eelnimetatud dokumendid koostati, tegevusse ei kuulu oma tulu teenimise õigus vaid kohustus osutada riigi toetusel teenuseid, milliseid elanikkond tarbib valdavalt tasuta (haridus-, sotsiaal- ja mõningad kultuuriteenused). Sellest tulenevalt on teatritel keelatud mittevajalike seadmete realiseerimisest saadud tulu kasutamine, kõik rahalised laekumised vormistatakse riigikassa kaudu kui riigi tulu, keelatud on iseseisvad kinnisvara-, laenude võtmise ja tagamise ning muud juriidilised ning majanduslikud tehingud ja toimingud. Positiivseks sätteks on riikliku toetuse vääraramus, mis senini on ka toiminud. Riikliku teatri juhi määrab ametisse kultuuriminister.

Munitsipaalteatrite teemat on Eestis aktuaalsena hoidnud eeskätt Tallinna Linnateatri edukas tegutsemine, aga ka lähiriikide Soome ja Rootsi ning samuti Saksamaa positiivne kogemus. Paraku on erinevatesse erakondadesse kuulunud kultuuriministrite katsed laiendada nende võrku (näit. KMA, f.3, s.3545), muuhulgas ka mõne riigiteatri munitsipaliseerimisega (vt. Tammer 1993, Allik 1994 jt.) põrkunud kohalike omavalitsuste teravale vastuseisule. Ühelt poolt on põhjuseks kohalike omavalitsuste madal tulubaas, teiselt poolt ebakindlus riikliku dotatsiooni stabiilse tagamise suhtes (Allik 1997). Ainsaks täielikult kohaliku omavalitsuse toetusel töötanud teatriks Eestis oli Tartu Lasteteater. Praegu selles staatuses tegutsevad Tallinna Linnateater ja Kuressaare Linnateater saavad töötasudeks vajalikud vahendid riigitoetusena ning peamiselt hoonete ülalpidamise kulud kohaliku omavalitsuse eelarvest, seega oleksid nad finantseerimisskeemilt riigi-linnateatrid. Tegutsemine linnaasutusena loob teatri ette aga samu seadusandlikke takistusi kui riigiasutustele. Munitsipaalteatri juhi määrab ametisse vastav linnavalitsus.

Mittetulundusühingutena tegutsevate teatrite (“Salong”, “Varius”, äriühinguna alustanud Von Krahli teater jt.) tegevus on reguleeritud mittetulundusühingute seadusega ja vastavalt uuele, 2003.a. vastuvõetud etendusasutuse seadusele võivad nad taotleda riigitoetust. Reeglina ei oma sellised teatrid aga oma statsionaarset lava, püsivat palgalist püsitruppi ega stabiilseid sissetulekuallikaid. Erandiks on siinkohal Von Krahli Teater, mis on viimastel aastatel, sh. ka tänu püsivale riiklikule toetusele palganud 5-liikmelise püsitrupi. Samas on see sobiv vorm tulu saamisele mitteorienteeritud projektiteatril. MTÜ-le kuuluvat teatrit juhib nõukogu, kes määrab sellele juhataja või juhatuse.

Sihtasutusena tegutsemine toimub vastavuses sihtasutuste seadusega, mis käsitleb sihtasutusi kui eraõiguslikke juriidilisi isikuid. Seega on riikliku teatri üleminek sihtasutuseks (Eesti Draamateater, Nukuteater, lähiajal plaanivad ka Pärnu “Endla” ja Rakvere teater) oma sisult lahtiriigistamine, kus riik on kohustatud moodustatava sihtasutuse juhtorganile – nõukogule - üle andma selle tegevusega seotud ja seni riigile kuulunud kinnis- ja vallasvara. Eriti oluliseks muutub selline lahtiriigistamine suuremahulisi remonte planeerivate teatrite puhul, kuivõrd riik

pole viimastel aegadel enam aktsepteerinud riigiasutuste pikemaajaliste ja riigieelarvele oma suurusega koormavate laenude tagamist. Seni on kahjuks määratlemata, milliseid garantiisid dotatsiooni jätkuvuse ja stabiilsuse osas saab riik anda eraõiguslikule juriidilisele isikule. Viimase probleemi lahendamise korral on see väga sobiv vorm tegutsemiseks nii repertuaari- kui projektiteatrina.

Sihtasutuse nõukogu määrab teatri kui sihtasutuse juhataja või juhatuse.

Erateatri e. äri- või osaühinguna tegutseva teatri tegevus juhindub äriseadustikust ning peaks vastavalt sellele olema kasumit teeniv ja sellisena siinkohal käsitlemist ei leia.

Juhtimisahelana on riigiteatri puhul tüüpiline skeem **ministeerium – teater**, milles esimene esineb riigi kui teatri omaniku täievolilise esindajana, valitsedes ja kontrollides oma allstruktuuri (asekantsler kaunite kunstide alal, kaunite kunstide osakonna juhataja, teatrinoonik) kaudu enese poolt volitatud (ametisse määratud) juhi tegevust, laiendades vajadusel tema volitusi esindada riiki, eraldades teatrile tegutsemiseks vajalikke vahendeid jms. Iseenesest selge ja loogiline skeem, mida 1990-ndate keskel üritati täiendada teatri halduskogu ellukutsumisega, eesmärgiga siduda halduskogu kaudu teatri tegevuse suunajaks ka kohaliku omavalitsuse, äriühingute ja teatrist huvitatud laiema avalikkuse esindajad. Õigesti nähti probleemi kohalike omavalitsuste ükskõiksuses nende haldusterritooriumil paikneva keske kultuuriinstitutsiooni arengu suhtes ja elanikkonna sisulise kaasaraäkimise võimaluse puudumises professionaalse kunstiasutuse arengu ja saatuse üle.

Huvitava ideena väljapakutud ja “Vanemuise” ning Rakvere teatrite puhul ka rakendatud skeem **ministeerium – halduskogu – teater** paraku tegelikult tööle ei hakanud. Peamiseks probleemiks said halduskogude ebaselged funktsioonid, õigused ja vastutus (KHMA, f.põhitegevuse käskkirjad, s.13, 14, 31); ministeerium ei näinud võimalust enda õigusi edasi delegeerida halduskogudele ja nende juurde loodud fondidele (Kubo 1993, 25-26; Tammer 1993) ning õigusteta halduskogu muutus teatrite jaoks kiiresti mõttetu jutuveeretamise kohaks. Soomes on küll valdavalt linnateatritena tegutsevatel teatritel teatrinõukogud, kelle pädevuses on avaliku survegrupina toetada teatri rahataotlusi riigi, omavalitsuse ja fondide ees, otsida muid toetusi, aga ka rida õigusi: valida ja kinnitada teatrijuhte, kinnitada ja analüüsida eelarveid jms.

Siinkohal on otstarbekas põgusalt peatuda ka **teatrijuhi** probleemil, õigemini teatri ainujuhtimise probleemil, mille olemust väga sisukalt avas Lea Tormis juba 1970-ndate aastate lõpus: “Teame väga hästi, et kollektiivne vastutus võib tähendada ka vastutuse puudumist. Teatrites on aegade jooksul korduvalt (ka meil Eestis) mitmesuguseid kollektiivse juhtimise vorme proovitud – tulutult. Laeval saab olla ainult üks kapten.” (Tormis 1982, 4). Probleemi tuum seisab valikus: kas direktor ja kunstiline juht (peanäitejuht) või teatrijuht, kellele alluvad tema poolt ametisse nimetatavad erinevate talituste juhid (draama-, majandus-, lavastus- jne.juhid).

Esimene - tüüpiline nõukogude süsteem, mille puhul vastutus oli ära jagatud administratiiv-majandusliku poolega tegeleva direktori ja kunstiliste küsimuste lõppotsustaja – kunstilise juhi – vahel, kusjuures mõlemad nimetas ametisse kõrgemalseisev organ ja mõlemal eeldati olevat võrdne otsustuspädevus. Tegelikult aga olid teatripraktikas igapäevaseks nähteks nende omavahelised tülid, mille lahendajaks kutsuti kõrgemalseisev organ (Eestis olid taolised juhtumid küll märgatavalt harvemad kui Venemaalt kuulda ja ajakirjanduseski lugeda sai, aga Vene Draamateatris esines neid siiski korduvalt.) Küll ei andnud direktor piisavalt

raha ühe või teise uuslavastuse kujunduseks, küll piiras rahapuudusele viidates peanäitejuhi soovi kutsuda külalislavastaja või –näitleja jne. Peanäitejuhid hoomasid selles sekkumist kunstiprotsessi ja pöördusid kõrgemalseisva organi arbitraaži (muidugi võttis vastasseis erilise värvingu siis, kui kaasati agarad partei-algorganisatsioonid, kes tegelesid suure naudinguga sageli parteitu peanäitejuhiga).

Tänapäeval Eestis küll kunstilisi juhte ministeeriumi poolt ametisse ei määrata, samas ei ole ka ühemõttelist kunstilise juhi ametijuhendit, mis määratleks sellist ametikohta täitva isiku õigused ja kohustused, nimetus sellisel kujul viitab aga võimutäiusele kunstiküsimustes.

Teine – saksa teatrite juhtimismudel, nn.intendant, mis eesti vastena võiks olla “teatrijuht”, kellel on ainuvastutus ja –õigused: palgata meeskond, delegeerida sellele kohustused ja vastutus. Eestis on taoliselt toiminud “Vanemuine”, hiljem ka Von Krahli Teater jt.

Sisuliselt on selle probleemi taga eeskätt teatringkondades, aga ka avalikkuses laiemat vastukaja leidnud 1998.a. juhtimiskonflikt “Endlas” ja 1999.a. Draamateatris (Visnap 1999, 41-42).

Vaadeldes ministeeriumi poolt kujundatava teatripoliitika **mõju kunstiprotsessile**, tuleb mõnda, et vaatamata teatrikriitika jätkuvalle murele teatri kommertsialiseerumise pärast, klassika ja tippdramaturgia ning kõrgkunstiväärtuslike lavastuste vähesuse üle, on ministeeriumi roll nii kümneaastaku vältel loodud kultuurikontseptsioonides nagu ka strateegilise arengu kavades just kunstiprotsessi mõjutamise aspektist praktiliselt olematu. Piirduakse teatriaastate ülevaadete tellimisega, mis oma sisutu ja sageli formaalse iseloomu tõttu ei paku huvi teatritelegi, avalikkusest kõnelemata. Ministeerium tunnistab küll vajadust teatrite sisulise kunstilise hindamise järele, milleks aga puuduvat objektiivne alus e. süsteem. Samas võiks meie arvates ühe võimaliku mudelina arvesse tulla Merle Karusoo poolt 1982.a. teatriaasta koondanalüüsi puhul kasutatu (Karusoo 1985, 97-101), kus jooksev repertuaar jagatakse nn. enesehinnangu (teatriinimeste arvamused, nendele antud preemiad jms.), visiitkaardi (väljaspoole Eestit peegelduv) ja näo (tavalise teatrivaataja poolt hinnatav) vahel ja nendevaheliste seoste analüüs võimaldab anda hinnangut ühe või teise teatri hetkeseisule. Praegune hinnangu puudumine, millega tegelikult samastatakse repertuaari- ja projektiteatris tehtu, isetasuvana kavandatud muusikaliprojekt ja pikaajalisena repertuaari võetud ooperilavastus, väikese saali elitaarne ja laululavadel teatri nime all mängitud halvas mõttes massikultuuriilm, desorienteerib vaatajat, rahastajat ja teatrit ennastki. Tuleks nõustuda Jaan Kaplinski arvamusega: “Massikultuuris kasvanud kultuuritarbija võõrdub mõttepingutusest, mida tõsisemast kirjandusest ja kunstist osasaamine nõuab. Massikultuur kasutab edukalt publiku mõjutamise ja tema maitse kujundamise võimalusi ning jätab tõsisemad loojad sageli ebameeldiva dilemma ette – kas kohaneda turu ja tarbija nõuetega või jääda lugejateta–vaatajateta.” (Kaplinski 1993) Meie arvates tuleks ka kultuuri juhtorganil selle dilemma poolte vahel valida.

Teatavat disproportsiooni peegeldab erinevates žanrites antud etenduste arvu võrdlus, millest võib järeldada, et meelelahutusele orienteeritud etenduste arvu kasv leiab reeglina aset ooperi-, balleti- ja eriti murettekitavalt lasteetenduste arvu vähenemise läbi. Viimane aga on mõistetavalt tuleviku seisukohalt eriti ohtlik tendents.

Eelistatava tegutsemismudeli all vaatleksime repertuaari- ja projektiteatri vahekorda ja riigi suhet nendesse. Kui 1990-ndate algul tundus projektiteatrite moraalne ja ka finantsiline eelistamine põhjendatav nende uudsusega eesti kultuuriruumis, ehkki ka siis tekitas see teatritegijates kahtlemist ja vastuväitmist (vt. Ingo Normeti 1.12.1989.a. avaldatud seisukohavõttu, et Eestis pole pinnast alternatiivteatri tekkeks (Normet 2002, 281)), siis hiljem tundub ühele või teisele eelistuse andmine vähepõhjendatuna. Mõlemad tegutsemismoodused on suutnud tõestada oma elujõulisust ja vaatajaskonna niši omamist, samuti on avalikkuses korduvalt läbi valgustatud ühe ja teise eelised ja nõrkused (näit. Allik 1994). Eesti tingimustes on ilmselt õigustatud ka mõningase riigitoetuse eraldamine projektidele, mis lääneriikides on täiesti reeglitevastane, sest projektiriskid katab seal projekt ise koos kaasatud sponsor- ja toetusrahadega. Küll aga peaks riik suutma ette otsustada, milline projekt väärib avaliku sektori kaudu väljamakstavat maksumaksja raha (peame siin silmas ka kultuurkapitali toetusi), milline aga mitte, kehtestades ka selged kriteeriumid. Repertuaari- ja projektiteatri mudelite võrdluse esitame käesolevas peatükis allpool.

Loomulikult ei saa riikliku kultuuripoliitika vaatlemisel mööda minna **finantseerimisest**, tahaksime ainult siinkohal rõhutada, et kultuuripoliitika taandamine ainult rahastamisele, mida, paraku, poliitikamaailm sagedasti teeb, on meie arvates väär.

Ka taasiseisvunud Eestis pole õnnestunud kehtestada selgeid ja pikaajalisi teatrite riikliku toetamise põhimõtteid. Vaatamata mitmekordsetele katsetele, tõsi küll, pole see korda läinud ka meist märgatavalt vanemates demokraatlikes ühiskondades: Saksamaal, Rootsis ja Soomes. Teatritele toob teadmatus järgneva aasta rahaliste vahendite suurusest (rääkimata pikemast perspektiivist) kaasa raskused pikemaajalise tegevusplaani koostamiseks, välislepingute sõlmimiseks jms., ehkki kogemusele tuginedes saavad teatrid enam-vähem kindlad olla, et riigitoetusega kaetakse koosseisulise personali töötasukulud koos sotsiaalmaksetega ja mõnele suuremale teatrile ka osa maja ekspluatatsioonikuludest, lisaks üsna tagasihoidlikult kapitaalvahetuste uuendamise ja asendamise vajadusteks. 1993.a. minister P.-E. Rummo valitsemisajal koostatud "Eesti kultuuripoliitika kontseptsiooni" projektis peeti küll võimalikuks, et "eelarvest finantseeritavatele teatritele eraldatakse nende põhitegevuseks ja hoonete ekspluatatsiooniks vähemalt sama palju vahendeid kui töötasudeks" (Eesti Kultuuri... 1994), aga see osutus oodatult utopistlikuks. Palgakulude tõstmise eest seisab TALO koosseisus peamiselt ametiühingulist funktsiooni täitev Eesti Teatriliit koos oma alaliitudega, mistõttu riiklike toetusvahendite kasv eraldatakse põhiliselt sihtotstarbelisena (ETJL protokoll 12.01.1999) teatritöötajate töötasude tõusuks, ehkki eraldamise vormiks on tegevustoetus, mis näiliselt jätkaks nagu teatritele õiguse iseseisvalt otsustada toetuse kasutamise üle.

Teravad teemapüstitused teatrite finantseerimise taseme üle lahvatavad regulaarselt iga aasta lõpus või uue alguses vastavalt riigieelarve vastuvõtmisele. Teatrid ähvardavad kas riigimaksude mittemaksmise või personali lisatasude ärajätmisega (Tuumalu 1995). Ministeeriumiametnikud viitavad paigast ära olevale baasfinantseerimisele, mille korrastamine teatrite puhul vajaks täiendavalt 10 miljonit krooni, mida aga riigieelarve ei võimalda (samas). Teatrid otsivad iseseisvalt täiendavaid võimalusi, kirjutades põhikirjaliseks tegevuseks

transportteenuste osutamise (KHMA, f.põhitegevuse käskkirjad, s.14), aga loomulikult see probleemi ei lahenda.

Kui palgakulude riikliku katte vajaduses tundub konsensus väheste eranditega saavutatud olevat, siis olulise diskussiooniobjektina püsib jätkuvalt küsimus teatrimajade kui riigile kuuluva kinnisvara ekspluatatsioonikulude kattest, kusjuures selle aktualiseerimises lasub “süü” osal teatritegijatest enestest. Nii kummaline kui see ka ei ole, põhjustas ekspluatatsioonikulude kujunemise tülküsimuseks seisukoht lähtuda dotatsiooni eraldamisel külastajate arvust e. käsitleda riiklikku toetust juurdemaksuna ühele külastajale, võimaldamaks ka elanikkonna raskemini toimetulevatel kategooriatel teatrisse pääseda. Tänaest vaatepunktist v ei andnud see meie arvates praktikas soovitud tulemust. Esiteks, piletihinna vaba kujundamise ja pideva rahapuuduse tingimustes ei motiveeri miski teatrit pileteid müüma allpool võimalikku maksimaalset määra. Teiseks on erinevate regioonide elanikel erinev sissetulek ja sellest tulenevalt ka ostuvõime, s.t. mis ühele juurdemaksuna paras või isegi suur, on teisele täiesti ebapiisav. Kolmandaks, olenevalt teatri asukohast, kunstilistest taotlustest, ka ühel või teisel arenguetapil püstitatud eesmärkidest, on teatrite kulutused ühele külastajale oluliselt erinevad. Samas andis ühe külastaja kaudu dotatsiooni arvestamine kõrvaltvaadanud mitteriiklikele etendusasutustele soodsa võimaluse pretendeerida riigitoetusele vastavalt teenindatavate külastajate arvule. Tarvis oli ainult kahtluse alla seada riigiteatrite kasutuses olevate majade haldamise kohustus. Teravalt taastõstatas (varem vt. Laasik 1995 ja Kubo 1995) institutsioonide ülalpidamiseks riigiraha mõttetu kulutamise teema Von Krahli teatrijuht Peeter Jalakas, nõudes et riik peaks loobuma kinnisvarahaldusest (Jalakas 2000). Talle oponeerib Jaak Allik: “Teatrite puhul tähendaks institutsioonide (“Estonia”, Draamateater jne.) toetamise asendamine abstraktse “teatrikunsti” toetamisega just “kodude” purustamist ja üleminekut repertuaariteatrilt projektteatrile.” (Allik 2000), millega tuleb tingimusteta nõustuda. Paraku ei ole poliitikute jaoks teema endiselt lõpuni vaieldud ja mõne uue aspekti kaudu on selle taastõstatamine endiselt tõenäoline. ETJL-s mõisteti probleemi olemust vajadusena tagada riigitoetuse arvel palgakulude kõrval ka kätteallikad ekspluatatsioonikuludele, kuna ministriumi ja teatrijuhtide katsed leida kasvõi osale nendest kuludest kate omavalitsuste eelarvevahendite arvel ei kandnud vilja. 1997.a. võeti suund ekspluatatsioonikulude ühtse arvestusmetoodika väljatöötamisele, mida 2002.a. aktsepteeris ka Kultuuriministrium.

Lisaks osutus ühe külastaja toetamise põhine teatrite finantseerimissüsteem vastuvõetamatuks riigi finantspoliitikale, mistõttu jääd seni kehtinud raha eraldamise mudeli juurde – Rahandusministrium poolt anti riigieelarve võimalustest tulenevalt Kultuuriministriumile kontrollarv, mis aeglaselt, aga siiski kasvavat teatrikülastatavust ei arvestanud.

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
Külastajaid (tuh.)	755,3	767,5	786,0	822,7	807,4	868,5	888,5
Riigitoetus (milj.kr.)	87,2	107,3	83,2	98,3	97,4	105,9	112,6

(alates 1977.a. riigitoetus ilma Rahvusooperi staatuse saanud „Estoniata”).

Seetõttu jäi võimalus arvata, et seaduseandja kas ei arvesta kokkulepitud “mängureeglitega” või ei ole teatrikülastuste arvu kasvust huvitatud. Viimane seisukoht jäigi vähemalt teatrijuhtide arvates peale, sest mitmetel edukamalt tegutsenud teatritel vähendati külastajate arvu tellimust.

Siinkohal on võimalus ära märkida, et 1985.a. 72-ni langenud uuslavastuste arv, tõuseb 1990-ndate keskel taas 100-ni ja püsib 102 ja 118 (2001) vahel. Arvestades ka etenduste arvu kasvu (2002.a.-3763), tuleb 100 ümber kõikuvat uuslavastuste arvu üsnagi optimaalseks pidada.

Teatrite vaba finantstegevuse oluliseks piduriks on juba eespool mainitud riigiasutuse staatusest tulenevad takistused, sh. peamisena mittevajaliku vara müügist laekuvate summade kohustuslik üleandmine riigieelarvesse, mis kahtlusteta soodustab ebamajanduslikkust ja loob eeldused illegaalsete teede otsimiseks.

Kokkuvõtteks tuleb olulisemate tähelepanekutena märkida, et võrreldes nõukogude ajaga on Eesti Vabariigi 10-aastase eksistentsi jooksul tekkinud teatrimaastikul olulist rolli mängiv mitteriiklike teatrite võrk, mille tegevust järjest suuremal määral toetab ka riik oma vahenditega. Samuti ei ole suletud ühtki varem eksisteerinud riiklikku etendusasutust ega vähendatud riigi initsiatiivil nende tegevusaktiivsust. Riigitoetuste maht teatritele on kasvanud (moodustades 2003.a. 73% teatrite kuludest) valdavalt töötasukulude katteks, kuid siiski ebaküllaldaselt tagamaks teatrite tegevuse stabiilsust. "Estonia" üleminek rahvusooperi seaduse vastuvõtmise kaudu iseseisvaks avalik-õiguslikuks juriidiliseks isikuks 1997.a. andis teatrile võimaluse iseseisvaks suhtlemiseks omanikku esindava nõukogu kaudu rahastamist määrava seadusandjaga. Viimatinimetatud seadusega aset leidnud teatrimaastiku korrastamine tõi juurde ühe täiendava etendusasutuse juriidilise staatuse vormi. Riikliku asutusena toimivate etendusasutuste juriidilise staatuse probleem vajaks täiendavat läbivaatamist, nagu ka riigitoetuse pikemaajalise stabiliseerimise teed, kus võiks ühe variandina kaaluda Soome kogemust, kus riigitoetuse jagajana toimib parlamendi kultuurikomisjoni juures tegutsev erialaspetsialistidest nõukogu, mille roteeruva koosseisu kinnitab kultuurikomisjon.

Meie arvates vääraks jõupingutusi teatrite kunstiväärtusliku tegevuse hindamise kriteeriumide ja mudelite otsing, mille konsensuslikul heakskiitmisel võiks olla positiivne mõju ka finantseerimisalastele otsustustele suurema heakskiidu saamisel.

Alljärgnevas, eesti teatrit hästi tundva külalise hinnangus, võib aga näha ka ohule osundamist: "Ma rõõmustasin väga, kui nägin teie teatrit, sest maailmas on praegu väga vähe teatreid, ehk kümmekond, mitte rohkem. Väga vähe. On firmad. On firmad, on projektid, isegi väga huvitavad, kohati suurepärased etendused. Aga teatreid on väga vähe." (Šapiro 1998) Ka meie näeme ohtu eesti teatri tulevikule merkantiliseerumises, raha pidamises kõigi väärtuste mõõdupuuks, mida meie arvates ka A.Šapiro "firmastumise" all silmas peab.

6.2. Tööjõu ja palgapoliitika probleeme tänases eesti teatris

Ühelt poolt avaldab avalikkus survet aeg-ajalt suurema või väiksema intensiivsusega käibiva väite kaudu, et Eestis tegutseb liiga palju teatreid, mille tegelikuks sõnumiks on, et teatritele eraldatavat maksumaksja rahakotist liiga suur osa. Eriti hea võimaluse annab selleks kultuurile eraldavate summade vastandamine, näiteks, sotsiaalhoolekande, tervishoiu, hariduse jt. krooniliselt alafinantseeritud eluvaldkondade vajadustega. Taolise seisukoha arenduseks on arutlused prioriteetsuse teemal: kas igapäevane leib ja eluase ei peaks olema eelistatult tagatud ja alles seejärel leiaksid rahuldamist kultuurivajadused, eriti ühiskonnale suhteliselt kuluka kõrgkunsti kaudu.

Teiselt poolt haakub sellise lähenemisviisiga samuti üsnagi levinud ja ammu rahulolematuse, et vaatamata kultuurile eraldavate vahendite suurusele, ei vasta tänapäevane kultuuritoode, sealhulgas teatrikunst oma põhiosas ühiskondlikele ootustele. Ette heidetakse, et nad kas pole piisavalt innovatiivsed või ei leia oma sihtgruppi, igatahes ei müü piisavalt, millest tehakse majandusseadustest tulenev järeldus, et kõrgkunsti sündmustel puudub neile tehtud kulutustele vastav tarbimisväärtus. Nõustumata küll kummagi avalikkust demagoogiliselt desorienteeriva väitega, ei saa neid seisukohti kuidagi ignoreerida.

Repertuaariteatrid on juriidiliselt staatusest valdavalt Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi haldusalas tegutsevad riiklikud asutused, seega valdavalt riiklikule toetusele baseeruvad institutsioonid. Selle osatähtsus moodustab olenevalt teatri asukohast, etendamistingimustest, ka ajaloolistest traditsioonidest tulenevast struktuurist 50-80 % teatrite aastaeelarvetest. Kuna viimasest moodustavad tööjõukulud koos riiklike maksudega omakorda 45-75 %, saab teha otsese järelduse teatrite tööjõu ja palgapoliitika küsimuste aktuaalsusest eelpool markeeritud ühiskondliku arvamuse foonil.

Eesti Vabariigis toimiva teatrite riikliku finantseerimise lähtealuseks on väljakujunenud, aga seadustamata praktika, mille kohaselt riiklikud toetused katavad peamiselt koosseisulise personali tööjõukulud. Seega jäävad omatulu, peaaesjalikult piletitulu kanda uuslavastuste väljatoomiseks tehtavad kulutused, reklaami-, mängukavas olevate etenduste etendamisega seotud ning otseselt etendamistegevuseks vajalike soetuste kulud jm.

Kuna ühe laialt käibiva argumendina repertuaariteatri kahjuks esitatakse selle oluliselt suuremat toetusvajadust projektipõhisena tegutseva teatrivormiga võrreldes, on järgnevalt oluline vaadelda nende kahe põhimõtteliselt erineva struktuuri eeliseid, puudusi ja võimalusi nii kultuurikandvuse kui ka majandusliku seisundi aspektidest. Eestile on kutselise teatri eksisteerimise aastasaja jooksul iseloomulikud olnud just repertuaariteatrid. Viimase kümnendi jooksul senisele teatrivõrgule lisandunud uutele, valdavalt eraõiguslikul alusel tekkinud teatritele on olemuslikud muudes arenenud kultuurriikides institutsionaalsetest teatritest (peamiselt riigi- ja munitsipaalteatrid) eristumiseks nimetusena kasutusele võetud rühma- ja grupiteatri tunnused, millest peamiseks näitajaks on projektipõhine repertuaari ülesehitus. Sellest tulenevad ka muud erinevused, mis avaldavad lõppkokkuvõttes olulist mõju ka nende majandustegevuse teistsugusele olemusele repertuaariteatrina tegutseva institutsionaalse teatrisüsteemiga võrreldes.

6.3 Repertuaari- ja projektiteatri mudelite võrdlus

Vaatleme kõigepealt repertuaariteatrite eeliseid.

1. Vaataja aspekt:

- suur valik erinevate etenduste, ka žanriliselt erinevate etenduste vahel, mida tagab 8-12 uuslavastuse väljatoomine hooajal, samuti varasemate õnnestunud lavastuste jätkuv repertuaaris hoidmine;
- stabiilne etendustegevus, reeglina olenevalt statsionaarsete lavade arvust 7-10 etendust nädalas, millede vahel vaatajal on võimalus valida.

2. Näitleja aspekt:

- näitleja loominguline areng tagatud vähemalt 2-3 uue rolli esitamisega hooajal;
- kultuuripoliitiliste ja sotsiaalsete tegurite kõrval on näitlejate areng repertuaari valiku oluliseks kriteeriumiks;

- ansambliteatrina tagatakse näitlejarollide eripalgelisus nii žanri, ulatuse kui ka karakteri mõttes;
- näitlejale esitav nõue hoida aktiivses esitamiskorras 6-10 erinevat lavastust kuus on koormav, aga loominguliselt ergutav ja väljakutsuv;
- tähtajalise lepingu kehtimisaja jooksul on näitleja staatus kindel ega sõltu koosseisudest vabade näitlejate olemasolust.

3. Majanduslik aspekt

- stabiilne ja reeglina arvukas (20 ja rohkem) näitlejakoosseis;
- oma lava(de) olemasolu, mis tingib küll stabiilse, aga samas arvuka ja seega kuluka teenindava personali olemasolu.

Eelnimetatud positiivsete tunnuste kõrval, mis nagu alljärgnevadki pole küll absoluutsed, aga on siiski domineerivad, on repertuaariteatri mudelil ka hoomatavad negatiivsed omadused.

1. Vaataja seisukohalt

- võimalus valitud lavastuse külastamist mõne muu ahvatluse motiivil edasi lükata;
- vajadus eduka müügi tingimusena repertuaari pikalt ette planeerida toob kaasa kiirete muutuste realiseerimiseks vajaliku paindlikkuse puudumise;
- vähene ja harv staaride teke.

2. Näitleja seisukohalt

- näitleja ei saa rolle valida;
- ülekoormatuse oht, sestkoosseisuline näitleja ei saa ise koormust reguleerida;
- töö nõuab ka kodust ettevalmistust;
- favoriidi tekke võimalus e. subjektiivne rollide jaotus.

3. Majanduslikust vaatevinklist

- suur koosseis toob kaasa kõrge kulude nivoo;
- teatri vastutusse ja haldusesse antud riigi kinnisvara kulutusi riik ei kata, samas sisalduvad selles suured ja ka majanduslikult kaalukad riskid;
- kuuluvuse tõttu riikliku sektori või kohaliku omavalitsuse haldusalasse langeb toetuse põhiraskus maksumaksjale;
- sponsorluse ja metseenluse marginaalne osatähtsus erakapitali konservatiivse suhtumise tõttu riiklike ettevõtmiste toetamisse.

Projektiteatri mudeli eelised.

1. Vaatajate võimalused

- väikesearvulise näitlejakoosseisu täiendamiseks kasutatakse aktiivselt atraktiivseid staare ja vabakutselisi külalisesinejaid;
- metropolide arenenud repertuaariteatrite võrgule valdavalt alternatiive lisav ja kultuuri areaale avardav vorm;
- agressiivselt pealetungiv ja valiku kahtlusi välistav "kas nüüd ja praegu või üldse mitte" põhimõttega.

2. Näitleja poolt vaadatuna

- võimalus rolli valida või ka vabakutselisena ära öelda, kui materjal, lavastaja, esitamissagedus ja/või -tingimused ei sobi;
- keskendumine ainult ühele tegelaskujule;
- võimalus soovitud tekst või roll oma projektina realiseerida.

3. Majanduslik aspekt

- kulusid kokkuhoidva (sh. konkursi korraldamise läbi) ja kõrvalt tulusid kaasava produtsendisüsteemi edukas rakendatavus;
- atraktiivsus erakapitalile;
- ei allu üldse või ainult piiratud määral ametiühingulisele regulatsioonile;

- väikeste koosseisude tõttu (stabiilne ja koosseisuline näitlejaskond 3-8 inimest) võimalik optimeerida palgakulusid prognoositud projektituludest madalamale;
- võimalus pretendeerida nii riiklikule, omavalitsuse kui ka riiklike fondide projektitoetustele;
- paremad piletihinna kujundamise ning etendusega seotud kultuuritööstuse toodangu müügi võimalused;
- ühe etenduse esitamine päevast päeva võimaldab oluliselt kokku hoida etendust teenindava personali ja selle tööaega;
- etenduspaiga rent ei sisalda olulisi kinnisvara haldamise ja arenguga seotud materiaalseid kulusi.

Projektipõhise mudeli probleemid:

1. Vaataja aspekt

- valiku puudumine etenduste, žanrite ja teatrite vahel; määratud ajal mängitakse päevast päeva sama nimetust ("Hiirelõks" Londonis rohkem kui 20 000 korda); seejärel uue lavastuse lavaproovid ja uued etendused, kusjuures eksliku prognoosi korral võib eelmise kunstiline- ja kassamenu jäädagi realiseerimata;
- oma teatritruu vaatajaskonna puudumine ja ka suured raskused selle kujundamisel..

2. Näitleja aspekt

- stampide tekke oht, ka edaspidine kasutus ühe menuka rolli baasil;
- repertuaarivalik tuleneb reeglina teatrijuhist, kusjuures puhtkommertslike projektide puhul muutub kaalukaks valiku kriteeriumiks seni "hästitöötanud" autor või žanr;
- näitleja ammendab ennast kiiremini loominguliselt piiratud ebahuvitavates lavastustes, siirdudes sageli vabakutseliseks;
- ebastabiilne positsioon, mis sõltub eelmiste kaasatehtud projektide edust või ebaedust.

3. Majanduslik aspekt

- loomingulistest, müügi-alastest, ka *force majeure* setest põhjustest tingitud ebaõnnestumine kätkeb nii majanduslikke kui arengulisi riske.

Kuigi eri maades on eri aegadel tehtud katseid ühendada mõlema mudeli mittealternatiivseid jooni (nt. püütud stabiilse trupiga töötada projektiteatrina), ei ole ükski neist pikemaajalist edu saavutanud ning mõne aja möödudes on võimalustest sõltuvalt valitud üks või teine mudel.

Täiesti põhjendatult on eluõiguse ja laia leviku pälvinud mõlemad käsitletud teatritegutsemise mudelid, kusjuures Eestis lavastanud Rootsi teatrilavastajad (F.Poulsen jt.), valdavalt projektiteatrites töötanutena, on repertuaariteatrit kui näitleja arengut tagavat hinnanud eelistatumaks. Viimast tuleks aga teatri kunstilise taseme hindamisel lugeda üheks kaalukaks asjaoluks. Samas on nii mõnedki eesti näitlejatest keskendumise väärtustest tulenevalt näidanud üles huvi projektiteatri vormi vastu.

Igal juhul on mõlemal mudelil oma head ja vead, kusjuures suuremates keskustes väljakujunenud ja monopoolselt teatavat funktsiooni kandvad struktuurid peavad toimima vaatajahuvidest lähtuvalt, võimalikult kõrget kunstilist kvaliteeti pakkuva mitmekülgse ja stabiilse repertuaariteatrina. Uutele, kujunevatele ja otsingulistele teatrirühmadele ja -gruppidele võiks näitlejakesksusest tulenevalt enam sobida projektipõhine mudel nii kohtades, kus nende osaks on teatrilase teenindamise teedrajav roll, kui ka seal, kus institutsionaalse repertuaariteatri kõrval on kasvanud nõudlus otsingulisema ja innovatiivsema teatri järele.

KOKKUVÕTE

Käesolev magistritöö käsitleb XX sajandi II poole teatripoliitikat Eestis. Uurimisobjektiks valitud ajajärk ja valdkond pole tänini uurijate põhjalikumalt ja laiemat huvi leidnud. Töö tegemise käigus osutus spetsiifiliselt riigi ja teatri kui institutsiooni suhete iseloomustamisel oluliseks vaadeldava ajajärgu jagamine lühemateks ajalõikudeks.

Teatripoliitiliselt repertuaari juhtimisel ülioluline parteiorganite roll täheldub teatrite majandus- ja juhtimistegevuses nõukogude perioodil perifeerse ja varjatuna, samas oleks naiivne seda eitada, mistõttu see vääraks eraldi uuringut eeskätt sellise mõjutamise vahendite ja eesmärkide aspektist. Majandusorganite (valitsusasutused) prioriteetse tähelepanu pälvisid eelkõige teatrite tegevuse majandusnäitajad, kuigi nende analüüsides leidsid silmakirjalikult mahukat ja eelistusele viitavat tähelepanu ka ideoloogilised (eeskätt repertuaari valiku suundi andvad) küsimused. Teatrite kategooriatesse paigutamise, erineval moel hinnangu andmise ja järjestamise peamiseks aluseks oli siiski tegevuse põhiliste arvnäitajate täitmine või mittetäitmine.

Valdava allikmaterjalina on töös kasutatud arhiivides säilitatud, teatrite tegevust korraldavaid ja normeervaid dokumente, samuti vaadeldud teatrite normist kõrvalekalduvaid tegevusi nii arhiivimaterjalidele kui ka töö autori isiklikule kogemusele tuginevalt. Paraku on aga teatrite finants-majandusliku tegevuse avatust oluliselt varjutamas Nõukogude Liidus eksisteerinud statistiliste arvandmete salastatus, millelt andis autorile võimaluse “loori kergitada” toonaste Kultuuriministeeriumi töötajate poolt hoolsalt peetud kultuurisüsteemi tegevuse põhinäitajate käsikirjaline üleskirjutus, mille koopia õnnestus saada ka meie kasutusse. Viimane võimaldas märgata riikliku toetuse analüütilise vaatlemise tulemusena teatri rolli ja teatri kui institutsiooni ühiskondliku väärtustamise muutumist erinevatel ajaperioodidel, samuti vahetu ja otsese seose puudumist teatrite kunstilise tulemuslikkuse ning eraldatava riikliku toetuse nagu ka teenindatud külastajate arvu ja dotatsiooni vahel. Pigem võib riigieelarvelise toetuse ministeeriumipoolsel näiliselt süsteemil laialijagamisel teatritele täheldada teatavat subjektiivset sümpaatiat ja mõningat teatriinstitutsiooni eelistamist teistele ministeeriumi haldusalasse jäävatele kultuurivaldkondadele. Töös sisalduvast analüüsist ilmneb riikliku toetuse arvnäitajate dünaamika sõltumatus teenindatavate külastajate hulgast, pigem võib märgata teatrite kulude mahuga arvestamist ning teatrite kunstiliste püüdluste toetamist.

Nõukogude sotsialistliku süsteemi doktriin “Kunst kuulub rahvale” hoidis teatripileti hinna kunstlikult elanikkonna laiadele kihtidele kättesaadavana, mida kasutasid ära eeskätt kultuursele vaba aja veetmisele orienteeritud, keskmisest kõrgema haridustasemega ja mitte kõrgelt tasustatud teenistujad, samas aga ühiskonnas suhteliselt kõrgemalt väärtustatud tööliskonna loodetud laiemat seotust teatrikunstiga, vaatamata rohkearvulistele kampaaniatele, ei täheldunud.

Teatritegevuse õiguslikul reguleerimisel nõukogude perioodil täheldub spetsiifilise, teatrist lähtuva reguleerimise puudumine. Teatritele rakendati reeglina tootmissfääri tegevust reguleerivate normdokumentide toimet, mida alles 1980.aastate II poolest püüti mõningal määral kohandada teatrispetsiifikale. Valdavalt suruti teater, olenevalt riikliku lähenemise suvast, kas tootmisettevõtete või riiklike asutuste tegevust reguleerivate normdokumentide raamidesse. Ka otseselt teatritegevust korraldavate õigusaktide puhul võib nende muutmise korral näha ametnike bürokraatlikku umbusku nende toimesse ja katseid muutuste tagasipööramiseks.

NLKP otsuseid läbiv kõrge hinnang teatrikunsti ühiskondlikule väärtusele leidis küll materiaalse väljundi teatritele eraldatava riikliku toetuse aeglasel ja suhteliselt väärarvamusel kasvul (mõningate erandlike lühiajaliste perioodidega), samas olid üleliiduliselt reguleeritud kultuuri(sh.teatri)töötajate töötasumäärad selgelt allpool ühiskonna keskmisi näitajaid, mida näitas muuhulgas eriti etendust teenindava ja ettevalmistava personali kõrge rotatsioonitase. Näitlejate ja muu kunstilise personali koosseisud olid rangelt regelementeeritud ning nende piirkoormusi käsitleti tavapraktikas kohustuslike normidena.

Magistritöö võimaldab järeldada, et teatriorganisatsiooni seisund ning vaatajat huvitav ja kõrge kunstiväärtusega teatrielu pole üksüheses sõltuvuses. Ka stagneerunud teatrisüsteemis võib toimida arengujõuline ja sündmuslik teater ning hästi korrastatud ja majanduslikult tagatud teatriinstitutsioon võib loodud etendustes näida vaatajatele halli, igava ja vähehuvitavana. Samas võib hästi funktsioneerivas teatrisüsteemis näha paremaid eeldusi kunstiime sünniks. Majanduslikult kitsastes oludes tegutsev teater hakkab rohkem lahendusi otsima massikultuuri vahenditega meelelahutusliku funktsiooni täitmise eelistamises, millesse riik kui omanik reeglina suhtub soosivamalt kui teatriavalikkus ja –kriitika. Samuti täheldub teatrisüsteemi tendents kasvatada finants-majanduslikult keerukates oludes tegevuse ekstensiivsust uuslavastuste ja etenduste arvu suurendamise teel, mis aga iseenesest kõrgemaid külastatavuse ja etendustulu näitajaid kaasa ei too.

Nõukogude ajale iseloomulikus teatrite koosseisu- ja palgapoliitika paindumatus ja detailses regulatsioonis, mis tulenes teatrite kategoriseerimisest, palgaskeemide ettekirjutatusest ja loometöö normeerimisest, võis täheldada ka majanduslikku ebaotstarbekust. Näitlejate (ka solistide, balletiartistide jt.) arvu määratlemine tüüpkoosseisust tulenevalt võimaldas mõnel teatril tüüpkoosseisu mittetäielikul rakendamisel tunda ennast võrreldes teise teatriga, mille kunstiline programm eeldas tüüpkoosseisus määratud artistide täielikku hõivet, majanduslikult märgatavalt turvalisemalt. Samas võib positiivseks pidada kaitsenormide rakendamist, mis võimaldas suuremat etendus- ja proovitöö koormust kandvaid artiste kõrgemalt tasustada ja sellega ka paremini motiveerida “oma” teatri heaks rohkem töötama. Paraku pööras nõukogude süsteem iseenesest positiivse idee selle enese vastu, hakates loometöötajatelt nõudma normidele vastavat töökoormust. Idee publiku poolt oodatud ja seetõttu suurt etenduskoormust kandvate artistide paremast stimuleerimisest rohkem koduteatri heaks töötama on Eestis aktuaalne ka tänapäeval.

Kuigi Eesti Vabariigis on teatrite juriidilise staatuse arengus toimunud mitmeid murranguid omavalitsuslike, eraõiguslike ja avalik-õiguslikena tegutsevate institutsioonide tekke näol, oleks meie arvates kultuuripoliitiliselt otstarbekas võimalikult kiiresti üheselt mõistetavalt määratleda seni riiklike teatritena tegutsevate

institutsioonide juriidiline staatus. Kui riik peab vajalikuks riiklike teatrite võrgu säilitamist, on praeguse piiratud õigusruumi tingimustes paratamatuks kaasnähteks ka nende senisest suurema tsentraliseeritud haldamise vajadus, milleks kultuuriministeeriumil puudub piisav kvalifitseeritud aparaat. Kui kultuuripoliitiliselt nähakse arenemist sihtasutuste või muude eraõiguslike struktuuride suunas, tuleks vastavale seisukohale saavutada ühiskondlik-poliitiline konsensus ning asuda seda energiliselt ellu viima, lahendades seejuures ka sihtasutustena tegutsevatele teatritele riikliku toetamise garanteerimise küsimuse, samuti sihtasutusena tegutsevat teatrit haldava nõukogu ja ministeeriumi kui riikliku kultuuripoliitika järelvalvet teostava organi omavahelise suhtlemise vormid.

Samuti tuleks Kultuuriministeeriumi arengukavas (vt. Kultuuriministeeriumi... 2003) võtta seisukoht repertuaari- või projektipõhise teatrivormi prioriteetsuse suhtes, mida peaks väljendama ka majandusliku toetuse läbi, arvestades arengukava teatriaala arenguvisionis sõnastatud eesmärki, “et keskmine piletihind Eestis ei ületaks 1% keskmisest palgast”.

Meie arvates tuleks energiliselt lahendada arengukavas püstitatud ülesanne “regulaarse teatrite tegevuse tulemusanalüüsi ja kunstilise ekspertiisi läbiviimiseks” eesmärgiga saavutada objektiivne “alus finantseerimisotsustuste langetamiseks”, (samas), alustades selleks vajaliku metoodika väljatöötamisest. Viimane võiks olla võimaluseks ainult rahalistele mõõdupuudele leida vastukaal.

Kuivõrd kultuuriministeeriumi arengukavas perioodiks 2003-2006 püstitatud eesmärk - 1 miljon teatrikülastajat aastas – on täidetud juba 2003.a. (Visnap 2004), on seegi põhjuseks arengukava ringi vaadata.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

ALLIKAD

Arhiivi allikad

Eesti Rahvusarhiivi Riigiarhiivi osakonnas kasutatud fondid

R-3 - ENSV Riiklik Plaanikomitee.

R-1797 – ENSV Kultuuriministeerium.

R-2219 – V.Kingissepa nimeline Tallinna Riiklik Draamateater.

R-2261 – ENSV Riiklik Akadeemiline Ooperi- ja Balletiteater “Estonia”.

R-2277 – ENSV Riiklik Nukuteater.

R-3747 – RAT “Estonia” parteialgorganisatsioon.

Eesti Rahvusarhiivi Põhjaregiooni Tõnismäe hoidlas (endine Parteiarhiiv) kasutatud fondid

1-Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee büroo otsused.

Eesti Kultuuriministeeriumi arhiivis kasutatud fondid

n.3 - NSVL Kultuuriministeeriumi ja ENSV kultuuriministri käskkirjad, 1991.a. alates Eesti Vabariigi Kultuuriministri käskkirjad.

Eesti Haridus- ja Kultuuriministeeriumi arhiivis kasutatud fondid

Fond: põhitegevuse käskkirjad.

KIRJANDUS

Allik 1986 = J.Allik, “Teater ja tänapäev”. Rahva Hää 26.03.1986.

Allik 1994 = J.Allik, “Aitäh kontseptsiooni eest”. Kultuurileht 6.05.1994.

Allik 1997 = J.Allik, “Kultuuri areng ei talu murranguid”. Kultuurimaa 8.01.1997.

Allik 2000 = J.Allik, “Ümberjaotamise pettekujutelmad”. Postimees- Arter 18.11.2000.

Aule 1988 = “Teater ja raha.Intervjuu Ilme Aulega”. Teater. Muusika. Kino. 1988, nr.2, lk.64-68.

Bourdieu 2003 = P.Bourdieu, “Praktilised põhjused”. Tln, 2003.

Eesti kultuuri... 1994 = Eesti Kultuuripoliitika kontseptsiooni projekt. Kultuurileht 22.04.1994.

Figes 2003 = O.Figes, “Nataša tants.Venemaa kultuurilugu”. Tln, 2003.

Gräzin 2004 = I.Gräzin, “Kriisi tekitab riik, pankrotistub aga kapital”. Äripäev 20.02.2004.

Hansen 1987 = A.Hansen, “Tühi ruum – täidetud ruum ehk veel üks teatrimanifest”. Vikerkaar 1987, nr.5, lk. 45-49.

Hermaküla 2003 = ”Hermaküla”. Trt, 2003.

Ird 1956 = K.Ird, "Suurendatud õigused ja suurenev vastutus". Sirp ja Vasar 14.09.1956.

Ird 1970 = K.Ird, "Semper idem ehk Mötterände ja rännumõtteid". Tln, 1970.

Ird 1976 = K.Ird, "Teatri homsele päevale mõeldes. Kõne teatrikülastajate konverentsil 26.03.1974". Rmt: "Teatrimärkmik 1973/74". Tln, 1976.

Ird 1979 = K.Ird, "Eesti NSV Teatriühingu ülesannetest, lähtudes NLKP XXV kongressi otsustest. Aruanne ETÜ V kongressile. Rmt: "Teatrimärkmik 1976/77". Tln, 1979.

Ird 1982 = Kaarel Irdi kostmisi ja järeldusi 1979.a. töö- ja peorohket sügistalve meenutades". Rmt: "Teatrimärkmik 1978/79". Tln, 1982.

Jalakas 2000 = P.Jalakas, "Kõik on rahul, kes tahaks mingeid muutusi?". Postimees-Arter 18.11.2000.

Jürgens 1987 = A.Jürgens, "Teatrieksperimentist". Aja Puls 1987, nr.6, lk.11-12.

Kaalep 1967 = A.Kaalep, "Kolmekrossimeditatsioon". Rmt: "Teatrimärkmik 1964/65". Tln, 1967.

Kaplinski 1993 = J.Kaplinski, "Kultuur ja raha". Õhtuleht 18.01.1993.

Karja 2001 = S.Karja, "Sellest, mis teiste eest varjatud". Rmt: "Teatrielu 2000". Tln, 2001.

Karro 1988 = T.Karro, "Millele loota?". Õhtuleht 2.04.1988.

Karusoo 1985 = M.Karusoo, "Enesehinnang, visiitkaart, nägu. Sõnalavastusteater Anno Domini 1982". Rmt: Teatrielu 1982. Tln, 1985.

Kask 1980 = K.Kask, "Elanikkonna teatrisuhetest". Sirp ja Vasar 29.02.1980.

Kask 1983 = K.Kask, "Tagasivaade põlvkondade vahetuse piirimaile näitlejaloomingus". Rmt: "Teatrimärkmik 1980". Tln, 1983.

Kask 1987 = K.Kask, "Eesti nõukogude teater 1940-1965.Sõnalavastus". Tln, 1987.

Kask 1989 = K.Kask, "Teatriaeg liigub kiirelt". Tln, 1989.

Kogumik 1985 = "Kogumik etendusettevõtete juhendmaterjale". (vene k.) Moskva, 1985.

Kolberg 1999 = I.Kolberg, "Tuuletuba, pimedad ja unistus pühast teatrist. Teatristuudio ja stuudiotheater Tartus 1970-ndatel". Rmt: "Teatrielu '98". Tln, 1999.

Kross 2003 = J.Kross, "Kallid kaasteelised". Tln, 2003.

Kubo 1987 = M.Kubo, "Uue teatripoliitika lävel". Teater. Muusika. Kino.1987, nr. 8, lk. 22-33.

Kubo 1993 = M.Kubo, "Teater riigi alt ära". Teater. Muusika. Kino. 1993, nr. 7, lk.22-26.

Kubo 1995 = M.Kubo, "Elu ja kultuur. Majadest nii ja teisiti". Teater. Muusika. Kino.1995, nr.6, lk.23-24.

Laasik 1995 = A.Laasik, "Milleks on vaja maju...". Teater. Muusika. Kino.1995, nr.6, lk.22-23.

Lauristin 1992 = M.Lauristin, "Kultuurimeediumide muutumine". Sirp 13.03.1992.

Lauter 1979 = A.Lauter, "Käidud teedelt I". Tln, 1979.

Lauter 1982 = A.Lauter, "Käidud teedelt II". Tln, 1982.

Levin 1978 = S.Levin, "Valik teatriartikleid". Tln, 1978.

Maiste 2000 = V-S.Maiste, "Teater kui poliitika puudumine". Postimees 15.04.2000.

Markus 1972 = V.Markus, "RAT "Vanemuise" 100. juubeli eel". Rmt: "Teatrimärkmik 1969/70". Tln, 1972.

Mikiver 1966 = M.Mikiver, "Kilde". Rmt: "Teatrimärkmik 1963/64". Tln, 1966.

Neimar 1985 = R.Neimar, "Vastab Hendrik Allik". Teater. Muusika. Kino.1985, nr.5, lk.5-12..

Niemi 1991 = J.Niemi, "Kirjallisuus instituutiona". Helsinki SMS, 1991.

Normet 2002 = I.Normet, "Teatrist". Trt, 2002.

Normet 2004 = I.Normet, "Kaks teatrit on kadunud". Sirp 20.02.2004.

Oja 1989 = T.Oja, "Teatriprobleem 1989?". Teater. Muusika. Kino. 1989, nr. 3, lk. 51-54.

Paalma 1997 = V.Paalma, "'Estonia" muusikateatriks kujunemine". Rmt: "Teatrielu '96". Tln, 1997.

Pöldroos 1960 = P.Pöldroos, "Nõukogude Eesti teater 1940-1960". Rmt: "Minevik ja kaasaeg". Tln, 1960.

Rajala 1954 = L.Rajala, "Eesti nõukogude teatrikunsti uutele saavutustele". Rmt: Eesti Nõukogude Teater. I". Tln, 1954.

Reiljan 1984 = R.Reiljan, "Medali kaks külge". Rmt: "Teatrimärkmik 1981". Tln, 1984.

Sang 1982 = J.Sang, "Teater ja teater". Rmt: "Teatrimärkmik 1978/79". Tln, 1982.

Sang 1986 = J.Sang, "Pealtnägija tunnistus". Teater. Muusika. Kino.1986, nr.12, lk.64-74.

Sarv 1985 = T.Sarv, "Teatris on kriis". Teater. Muusika. Kino.1985, nr.12, lk. 44-45.

Scholtes 2001 = P.R.Scholtes, "Juhi käsiraamat". Tln, 2001.

Stabiliseeruva... = "Stabiliseeruva teatri ohud. Hooaja vestlusring: L.Tormis, M.Visnap, J.Allik, Ü.Tonts". Teater. Muusika. Kino. 1986, nr. 9, lk. 41-53.

Šapiro 1998 = "Šapiro ruumist ja ajast". Intervjuu A.Šapiroga. Rmt: "Teatrielu '97". Tln, 1998.

Tammer 1993 = T.Tammer, "Teatrit ei saa kohvriga üle anda". Hommikuleht 26.11.1993.

Tohv 1988 = R.Tohv,M.Milder, H.H.Luik, "Üheksa peatust eduka teatri otsinguil". Teater. Muusika. Kino. 1988, nr.2, lk.69-73.

Tonts 1985 = Ü.Tonts, "Stabiilsus või seisak?". Rmt. "Teatrielu 1982" Tln, 1985.

Tonts 2001 = Ü.Tonts, "Viis aastat."Vanemuise"draamapool 1962-1966, eeskätt repertuaari kujunemise vaatekohast". Rmt: "Teatrielu '99". Tln, 2001.

Tormis 1982 = L.Tormis, "Muutumistest mõtiskledes". Rmt: "Teatrimärkmik 1978/79". Tln, 1982.

Tormis 1989 = L.Tormis, "Igatsuse tähe all". Teater. Muusika. Kino. 1989, nr. 3, lk. 13-21.

Tormis 1998 = L.Tormis, "Täienduseks Ants Eskola mälestusteraamatule". Rmt: "Teatrielu '97". Tln, 1998.

Tuumalu 1995 = T.Tuumalu, "Teatrite palgakriis sai leevendust, kuid ei lahenenud". Postimees-Arter 13.11.1995.

Vahing 2004 = V.Vahing, "Noor Unt". Tln, 2004.

Valgemäe 1990 = M.Valgemäe, "Ikka teatrist mõeldes". Stockholm, Välis-Eesti & EMP, 1990.

"Vanemuine" 1970 = "'Vanemuine" täna ja eile". Trt, 1970

Vellerand 1985 = L.Vellerand, "Marginaale teatriaastast". Rmt: "Teatrielu 1982". Tln, 1985.

Vellerand 1987 = L.Vellerand, "Teatriaasta 1983". Rmt: "Teatrielu 1983". Tln, 1987.

Vellerand 1991 = L.Vellerand, "Meenutades 80ndaid eesti teatris". Vikerkaar 1991, nr.6, lk. 68-72.

Viller 1986 = J.Viller, "Eesmärk on huvitav teater". Rahva Hää! 21.12.1986.

Visnap 1999 = M.Visnap, "Lavatagused segadused ja lavapealne ilu". Rmt: "Teatrielu '98". Tln, 1999.

Visnap 2004 = M.Visnap, "Vastuvooluteater, *mainstream* ja arengus toppama jäänud teater ...või mis?". Sirp 2.04.2004.

Захаров 2000 = М.Захаров "Контакты на разных уровнях". Москва, 2000.

Шевчук 1981 = И.Шевчук, "Партийное руководство театрами Эстонии". Rotaprintdiväljaanne. Tln, 1991.

Столович 2003 = Л.Столович, "Стихи и жизнь". Tln, 2003.

Käsikirjalised materjalid

ENSV Kultuuriministeerimi haldusala põhinäitajate arvandmed 1945-1983.

(Käsikiri Kultuuriministeeriumi töötaja J:Viljuse, koopiad töö autori valduses).

Hion 2002=L.Hion, "Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944-1953".

Magistritöö. Trt, 2002. (Käsikiri TÜ teatriteaduse õppetoolis).

Kalju 1999=P.Kalju, "Teater ja muutus: Teatri koht eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni". Bakalaureusetöö. Tln, 1999. (Käsikiri

www.ehi.ee/oppetool/lopetajad/piretkalju/)

Kultuuriministeeriumi... 2003=Kultuuriministeeriumi tegevuskava aastateks 2003-2006. (Käsikiri www.kul.ee/failid/tegevuskava_2003-2006-2609.rtf)

Lepik 2002=M.Lepik, "Teater kultuuripoliitikas: Eesti teatripoliitika analüüs läbi erinevate Euroopa kultuurihaldusmodelite võrdluse". Bakalaureusetöö. Trt/Tln, 2002. (Käsikiri TÜ avaliku halduse õppetoolis).

Tonts 2003=Ü.Tonts, ""Vanemuine" 1966-1985". Materjal kogumikku "Eesti teater 1966-1985". Trt, 2003. (Käsikiri autori valduses).

SUMMARY

The Development of Theatre Organization in Estonia in the Second Half of the 20th Century

The study of economic-organizational side of the theatre is necessary for understanding the changes in the past and for making choices for the future. It is also important to differentiate these activities and to determine which economic means are outdated and hindering the progress.

The present paper examines the dominance of state policy in this field in the second half of the 20th century – so far it has escaped the analyzers' attention. The main idea is to characterize the role of state cultural policy in the society, the essence of state regulation and its different forms, focusing on theatre policy by studying its economic-juridical mechanism. Changes in the theatre system and possible ways of development after regaining our country's independence have also been analyzed here.

The overwhelming role of the Communist party in planning the repertoire manifested itself in a hidden form during the Soviet period. The state institutions mostly paid attention to economic indicators, although ideological questions were also (but often hypocritically) in the foreground.

By analyzing the extent of state support we notice the different evaluation of theatre as an institution at different periods of history. At the same time, the artistic level of the theatres and the figures of attendance didn't determine the amount of state subsidy.

The doctrine of the socialist system "Art belongs to the people" kept the price of theatre tickets artificially low for the masses. However, in spite of numerous campaigns the ties between the working class and theatrical arts didn't become any closer.

Juridical regulation in the Soviet period was not a natural outspring of the theatre system itself. The normative documents of industrial enterprises were applied to theatres too, and only at the end of the 1980's attempts were made to adjust these norms to the theatre.

The level of theatre organization and high artistic standard are not always tied to each other. Stagnated theatre system may create wonderful productions, but on the other hand, economically balanced theatre institutions may create dull and dreary shows. However, a well-functioning system has more potential for the birth of genuine theatre art.

Theatres that experience financial hardships are often forced to seek solutions through the means of popular and mass culture, and the state as an owner approves of such actions more than the theatre public and critics. Theatres also try to improve the situation by increasing the number of premieres and regular performances which doesn't always guarantee higher attendance and box office success.

In Estonia the theatres' official status has undergone several breakthroughs in the form of regional, private and public institutions. Choices regarding the state, municipal, and private theatres must be made now – in order to find the best solutions regarding repertory and project theatres, and taking into consideration the 100-year-old traditions of Estonian professional theatre.

State theatre policy should also contain the analysis of efficiency and artistic expertise opinion, with the aim of forming an objective basis for subsidies.