

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Anni Olm
NOORE VAATAJA TEATRIKOGEMUS POSTDRAMAATILISTE LAVASTUSTE
NÄITEL
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Helen Kannus, MA
Kaasjuhendaja: Hedi-Liis Toome, PhD

Tartu 2026

Autorideklaratsioon

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Anni Olm

26.05.2026

Annotatsioon

Noorte vähene teatrikülastus on viimastel aastatel kujunenud Eesti teatriväljal oluliseks arutelukohaks. Bakalaureusetöö „Noore vaataja teatrikogemus postdramaatiliste lavastuste näitel“ uurib, kuidas 14–19-aastased noored kogevad postdramaatilist teatrit ning kuidas teatriklubi-formaat toetab nende suhestumist lavastustega. Töö põhineb kuueliikmelise teatriklubi kogemusel, mille käigus vaadati Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõpra“, Kanuti Gildi SAALI „Fun Facti“ ja Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“ etendusi. Uurimuses viin läbi kvalitatiivse retseptsiooni-uuringu ja analüüsin etendusjärgseid vestlusringe. Tähelepanu keskmes on publiku kaasamine, kehalisus, ruum, ambivalentsus, aruteluvajadus ning teatriklubi mõju noorte teatrikülastuse harjumustele.

Märksõnad: postdramaatiline teater; noor vaataja; vastuvõtukogemus; retseptsiooni-uuring

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	5
1. TEOORIA	7
1.1 Postdramaatiline teater	7
1.2 Publik ja retseptsioon	10
1.3 Publiku kaasamine.....	12
2. EESTI NOOR VAATAJA	14
3. MEETOD	18
4. NOORTE KOGEMUSE ANALÜÜS.....	20
4.1 Teatriklubis osalejate taust	20
4.2 Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõpra“	21
4.3 Kanuti Gildi SAALi „Fun Fact“	24
4.4 Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“	29
5. JÄRELDUSED	33
KOKKUVÕTE	38
KASUTATUD ALLIKAD	41
THE THEATRE EXPERIENCE OF YOUNG AUDIENCES IN THE CONTEXT OF POSTDRAMATIC PERFORMANCES. SUMMARY	44
LISA 1. TEATRIKLUBI VESTLUSRINGIDE INTERVJU KAVA.....	46

SISSEJUHATUS

Noorte teatris käimine ja mittekäimine on 2025. ja 2026. aastal erinevate tegurite tagajärjel kerkinud Eestis mitmete teatrite, haridusasutuste ning ka ministeeriumiteüleseks probleemkohaks. Käesolev uurimistöo sai tõuke 2025. aasta veebruaris ilmunud Sirbi artiklist „Eesti teater 20 aasta pärast. Publiku roll teatris“. See artikkel ning teatristatistikast nähtud noorte vähenenud külastatavus mõjutas ka teisi noori, kes sellel teemal laiemalt arutleda soovisid. Nii avaldus aasta aega hiljem, 2026. aasta jaanuaris, Sirbis artikkel „Põhjustest, miks noored teatris ei käi, puudust ei ole“. Viimasest sündis omakorda Noore vaataja teatripäev, artiklisari „Noorelt teatrisse“ ERRi kultuuriportaalis ning suurema tõuke ja kõlapinna sai ka Eesti Draamateatri algatus „Noorelt teatrisse!“. Noorte teatris käimise küsimus sai veelgi laiemat kõlapinda 2026. aasta jaanuaris uuendatud Haridus- ja Teadusministeeriumi üldhariduskoolidele loodud rahastamispraktikate juhendi pärast. Ebaselge kommunikatsioon Haridusministeeriumilt Kultuuriministeeriumile ning kultuuriasutustele ja koolidele tekitas olukorra, kus paljud õppekäigud tühistati. Eesti Kunstimuuseum algatas selle tulemusena 2026. aasta aprillis kampaania „Õpilased tagasi muuseumisse“, et julgustada koole taas kultuuriasutustesse õppekäike tegema.

Selles töös oli oluliseks noorte vaatajakogemuse uurimine postdramaatiliste lavastuste näitel. Lähtusin nii autori enda kui ka teiste noorte kogemusest, et kooliga käiakse eelkõige traditsioonilist dramaatilist teatrit vaatamas. Soov oli pakkuda noortele vanuses 14–19 uusi kogemusi ning analüüsida, kas ja kuidas valitud postdramaatilised lavastused noorte suhtumist teatrisse muudavad. Sellest lähtuvalt pandi paika kaks uurimisküsimust. Esiteks, millised tegurid mõjutavad noorte vaatajakogemust ja vastuvõttu postdramaatiliste lavastuste puhul. Teiseks, kuidas mõjutab teatriklubi formaat noorte suhestumist postdramaatiliste lavastustega ja nende teatrikülastuse harjumusi, mille jaoks loodi seitsmeliikmeline teatriklubi.

Noorte vaatajakogemuse analüüsimiseks postdramaatilises teatris valisin kolm lavastust: Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõpra“, Kanuti Gildi SAALi „Fun Fact“ ja Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“. Postdramaatilisele teatrile kohaselt kaasatakse kõigis kolmes lavastuses publikut ja murtakse sellega niinimetatud neljas sein. Valitud lavastustes ei ole tekst enam

peamine element, sama oluliseks muutub ka näiteks kohalolu, kehalisus, heli- ja lavakujundus. Põhjalikumalt käsitletakse postdramaatilise teatri tunnusoone teoreetilises peatükis, mida näitlikustavad valitud kolm lavastust.

Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbra“ tõukub samanimelisest Silvi Väljalali kirjutatud lastejutust, kuid tegu ei ole lastelavastusega. Huumorikas ja performatiivne lavastus on sündinud Von Krahli Teatri trupi ühisloominguna ja oli uue trupi esimeseks tööks uuenduse läbinud Von Krahli. Trupis ja lavastuses on Kristina Preimann, Kristel Zimmer, Edgar Vunš, Markus Auling, Herman Pihlak ja Karl Birnbaum. Lisaks on trupis Liisa Saaremäel ja Juhan Ulfsak, kes olid „Jussikese 7 sõbra“ lavastuslik ning dramaturgiline abi.

Kanuti Gildi SAALI „Fun Fact“ on mäluvärgu formaadis lavastus, mis läbi mängulisuse käsitleb õnnetusi ning katastroofe. Lavastuse autorid ja etendajad on Sloveenia teatritegijad Katarina Stegnar ja Primož Bežjak ning Eestist Mart Kangro, Juhan Ulfsak ja Eero Epner. Siin töös on „Fun Fact“ oluline näide lavastusest, kus postdramaatiline teatrikogemus kujuneb eelkõige formaadi, osalemise ja publiku positsiooni kaudu.

Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“ algmaterjaliks on küll samanimeline Alfred Jarry näidend, kuid dramaturg-kujundajad-lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo on seda suure mahus kohandanud vastavalt tänapäevasele poliitilisele ning ühiskondlikule olukorrale. Peidetud tõlgenduses kajastatakse Ameerika poliitikute ideid ning üldist inimkonna suhtumist uudistesse. Tegu on diplomilavastusega ehk etendajateks on EMTA lavakunstkooli 32. lennu üliõpilased. Nooruslik energia, füüsilisus, kohalolu ja julgus on siinses töös postdramaatilise teatri kogemuse analüüsi lähtekohaks.

Töö on jaotatud viide peatükki. Esimeses peatükis käsitlem uurimistöö seisukohalt olulist teoreetilist raamistikku. Defineerin postdramaatilist teatrit ja selle tunnuseid, publikut ja retseptsiooni ning publiku kaasamist. Teises peatükis tutvustan laiemat tausta ning viimaste aastate noorte vaatajate seisust Eestis. Kolmas peatükk tutvustab meetodit ning teatriklubi valimit ja toimimist. Neljandas peatükis analüüsin intervjuude põhjal noore vaataja kogemust kolme postdramaatilise lavastuse näitel. Viiendas peatükis toon välja uurimistöö seisukohalt olulisemad järeldused ning vastan püstitatud uurimisküsimustele.

1. TEOORIA

1.1. Postdramaatiline teater

Postdramaatilise teatri mõiste pärineb saksa teatriuurijalt Hans-Thies Lehmannilt, kelle teos „Postdramaatiline teater“ on kujunenud üheks keskseks teoreetiliseks käsitluseks nüüdisteatri analüüsimisel. Nagu märgivad Luule Epner ja Madli Pesti eesti keelde tõlgitud teose sissejuhatuses, kuulub postdramaatilise teatri mõiste laiemasse „post-“ mõistete perekonda, millega kirjeldatakse kaasaegses kultuuris toimunud muutusi (Epner; Pesti 2024: 11).

Postdramaatiline teater ei tähista siiski lihtsalt uut teatrivormi või -stiili, vaid viitab sügavamale muutusele teatri struktuuris ja toimimisloogikas. Lehmanni järgi algab postdramaatiline teater hetkest, mil draama lakkab olemast teatri regulatiivne printsiip ning muutub vaid üheks võimalikuks kunstiliseks vahendiks. Dramaatilises teatris on etenduse keskmes kirjanduslik tekst, millest lähtuvad nii tegelased, tegevus kui ka lavastuslik struktuur. Postdramaatilises teatris ei ole tekst enam domineeriv element, vaid üks komponent teiste seas. Teksti võib kasutada materjalina, mida kombineeritakse teiste väljendusvahenditega, või see võib olla lavastuses kõrvalise tähtsusega. (Epner 2007: 2–7)

Sellest tulenevalt loobutakse sageli sõnateatri traditsioonilistest dramaturgilistest struktuuridest nagu sidus narratiiv, psühholoogiliselt motiveeritud tegelased või loogiliselt arenev dialoog. Selle asemel võib lavastus koosneda fragmentidest, visuaalsetest kujunditest, kehalistest tegevustest või korduvatest situatsioonidest. Vaatajale ei pakuta enam ühtset lugu, vaid kogemust, mille tähenduse kujundamine jääb suuresti tema enda ülesandeks. (Epner; Pesti 2024: 16) Lehmann on võrrelnud sellist struktuuri unenäoga, kus kujundid ja mõtted moodustavad pigem kollaažilaadse tekstuuri kui loogiliselt üles ehitatud sündmuste jada (Lehmann 2024: 149).

Sellega seostub ka Lehmanni tõdemus: „Postdramaatilise teatri üks läbivaid jooni on teatrivahendite hierarhiate kaotamine“ (samal: 153). Kui dramaatilises teatris alluvad lavastuse visuaalsed, helilised ja kehalised elemendid tavaliselt tekstile, siis

postdramaatilises teatris võivad kõik väljendusvahendid toimida autonoomselt. Tekst, keha, heli, valgus ja ruum moodustavad mitmekihilise struktuuri, kus tähendus ei teki enam ühe keskse telje kaudu, vaid hajub erinevate meediumite vahel (samas: 153–155). Psühholoogiliselt motiveeritud tegelasi võib töö analüüsimiseks valitud lavastuste seast leida vaid Alfred Jarry näidendil põhineval Eesti Draamateatri „Kuningas Ubus“, vähemalt esimeses vaatuses. Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbras“ ja Kanuti Gildi SAALI „Fun Factis“ selgeid psühholoogilisele teatrile omaseid tegelasi välja ei joonistu. Kõigis kolmes lavastuses on tekst vaid üks võimalik vahend sõnumi edastamiseks. „Kuningas Ubus“ kujuneb teksti kõrval olulisteks teatrivahenditeks ka näiteks näitlejate kehalisus, kostüümid ja lavapaigutus ning -kujundus. „Jussikese 7 sõbra“, aga saab tõlgendust otsida mitte tekstist endast vaid sama situatsiooni ning dialoogide kordamisest. „Fun Fact“ kasutab samuti teksti vaid kogemuse intensiivistamiseks.

Postdramaatilist teatrit võib mõista ka kui kohalolu teatrit. Lehmanni järgi muutub etendus rohkem kohalolu kui taasesituse vormiks. Teater ei vahenda enam üksnes narratiive või tähendusi, vaid loob sündmuse, mis leiab aset etendajate ja vaatajate ühises ajas ja ruumis. Sellises olukorras muutub keskseks jagatud kogemus, mille fookuses ei ole mitte informatsiooni edastamine, vaid energia, kohalolu ja protsess. (Lehmann 2024: 152) Üheks oluliseks tunnuseks on kehalisuse keskne roll. Näitleja keha ei toimi enam üksnes tegelaskuju kujutamise vahendina, vaid muutub iseseisvaks tähendusloome allikaks. Keha ei ole enam ainult märk, vaid esineb oma füüsilise kohalolu ja intensiivsusega. Lehmanni järgi on näitleja kehal teatris eriline aura, mis ei ole täielikult seletatav keele kaudu. Selline kehalisuse rõhutamine tähendab sageli, et laval ei kujutata niivõrd fiktsionaalseid tegelasi, vaid esinevad etendajad ise oma kohalolus. Seetõttu keskendutakse keha liikumisele, rütmile ja füüsilisele intensiivsusele. (Lehmann 2024: 169–176) Etendajate kehalisus ja kohalolu on mõistagi oluline iga lavastuse puhul, kuid tõlgenduste loomisel tuleb see võrreldes dramaatilise teatriga rohkem esile. Näitlejate füüsiline keel muutub eraldi koodiks, mis aitab lavastuse sõnumit edasi kanda.

Võrreldes dramaatilise teatriga muutub postdramaatilistes lavastustes oluliselt ka lava ja publiku suhe. Kui traditsioonilises sõnateatris on lava ja saal selgelt eraldatud, siis postdramaatilises teatris see piir hägustub. Vaataja ei ole enam pelgalt jälgija, vaid osaleb etenduse sündmuses kui kohalviibija. Etendajad võivad pöörduda otse publiku poole, liikuda publikuruumi või kaasata vaatajaid situatsioonidesse. (Lehmann 2024: 176–183) Füüsilise

distanti vähenemine võib viia olukorrani, kus vaataja tajub etendajate hingamist, higi või füüsilist pingutust, mis muudab kogemuse intensiivsemaks ja kohati ebamugavaks (samas: 171–172). Näitlejate higi ja mõningal juhul isegi sülg ning keelt said vaatajad kogeda näiteks Eesti Draamateatri „Kuningas Ubus“, kus etendajad istusid publiku kõrvale või sülle, kallutasid end nende peale, trügisid publiku vahel ja suunasid ühe enda seast keel välja torgatuna publikusse. Selline ruumiline lähenemine avaldub ka lavakujunduses. „Kuningas Ubus“ ulatus lava poodiumina publikusse ning etendajad liikusid aktiivselt vaatajate seas, tekitades otsese füüsilise läheduse ja jagatud ruumi. Sarnast ruumilist põimumist esines Kanuti Gildi SAALI „Fun Factis“, kus publik istus laudkondades etendusruumi sees ning etendajad liikusid nende vahel. Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbras“ esines publikuruumi kasutus küll episoodilisemalt paaril korral, kuid siiski olulise võttena. Seega on lava ja publiku suhte muutumine üks läbivamaid jooni kõigis kolmes analüüsitavas lavastuses.

Postdramaatilises teatris hägustuvad ka reaalsuse ja fiktsiooni piirid. Vaataja ei pruugi olla kindel, kas laval toimuv on mäng või tegelikkus, mis loob tõlgendusliku ambivalenttsuse (Lehmann 2024: 181–183). Sellega seostub ka väärtustetika, kus laval esinev füüsiline pingutus või valu võib olla realselt kogetud, mitte ainult kujutatud (samas: 294). Selliseid jooni võib näha „Kuningas Ubus“, kus esinevad füüsiliselt intensiivsed ja kohati jõhkrad stseenid, näiteks kehaline vägivald või etendajate tõstmine trossidega. Samuti võib ambivalenttsus tekkida Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbras“, kus näitleja korduvad kukkumised või elektrikaablite asetamine vette loovad hetkeks ebakindluse reaalse ja fiktiivse vahel.

Postdramaatilise teatri oluline aspekt on ka aja käsitlemine, eriti korduse ja kestvuse esteetika. Kordus suunab vaataja tähelepanu detailidele ja muutustele ning muudab oluliseks mitte tegevuse tähenduse, vaid selle tajumise protsessi. See võib tuua esile vaataja enda vaatamisakti, tema kannatamatuse, keskendumise või tähelepanu hajumise. (Lehmann 2024: 276–277) Ajaliselt ja kehaliselt rõhutamine seostub ka spetsiifiliste võtetega, näiteks aegluubis liikumisega, mis muudab keha liikumise detailid tajutavamaks ning suunab tähelepanu liikumise protsessile (samas: 290). Sellist võtet võib täheldada Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbras“, kus etendajad venitasid nätsu aegluubis liikudes, mida toetas Morrissey pala „Everyday is Like Sunday“ aeglustatud esitus. Kuigi Lehmanni järgi ei pea sellisele liikumisele otsima kindlat tähendust, võib see koos muusikaga viidata pühapäevasele rahulikumale ajatajule. Korduse kasutus ilmneb kõigis kolmes analüüsitud

lavastuses. Kõige selgemalt esineb see „Jussikese 7 sõbras“, kus sama stseeni kordamine väikeste variatsioonidega muudab korduse ise tähenduslikuks. Silvi Väljalali kirjutatud lastejutt Jussikesest ja seitsmest sõbrast ehk nädalapäevadest lavastatakse ühe ja sama stseeni kordusena. Kuigi lõpuks sekkub etendajate tegevusse ka Jussike ise ning tuleb selgemalt välja toetumine algmaterjalile, siis enne seda saab korduste kaudu lugeda kokku kuus päeva, mis annab publikule mõista, et viibitakse pühapäevamaal. „Kuningas Ubus“ avaldub kordus näiteks massihukkamise stseenis, kus samad näitlejad kordavad tegevust, mil nende ülakeha paljaks kisutakse. Sellised võtted suunavad tähelepanu kordamise protsessile, mitte üksikule sündmusele.

Kokkuvõttes võib postdramaatilist teatrit mõista teatrivormina, kus dramaturgiline tekst ei ole enam keskne organiseeriv printsiip. Etendus kujuneb keha, ruumi, heli, valguse ja tegevuste koosmõjus. Selline teater rõhutab kohalolu, kehalisust ja sündmuslikkust ning loob olukorra, kus tähendus ei ole ette määratud, vaid tekib etenduse ja publiku kohtumise käigus. Postdramaatilise teatri tunnusteks on teatrivahendite hierarhia kadumine, kehalise kohalolu rõhutamine, lava ja publiku suhte muutumine, reaalsuse ja fiktsiooni piiride hägustumine ning aja ja korduse eriline kasutamine. Kõik need elemendid muudavad teatri kogemuse protsessiks, milles vaataja ei ole enam pelgalt jälgija, vaid aktiivne osaleja. Kirjeldatud postdramaatilise teatri tunnused esinevad kõigis kolmes lavastuses, mida näidatena võrdluseks selles alapeatükis esitati.

1.2. Publik ja retseptsioon

Teatrivaataja reaktsioonide uurimine ehk retseptsioon on teatriuuringutes oluline valdkond, mis käsitleb seda, kuidas publik mõtestab ja kogeb etendust. Christopher B. Balme käsitleb teoses „The Cambridge Introduction to Theatre Studies“ vaataja reaktsioone, retseptsiooniteooriat ning publiku-uuringuid kui erinevaid, kuid omavahel seotud lähenemisviise, mille kaudu on võimalik analüüsida teatrikogemust. Balme rõhutab, et vaataja reaktsioonid võib analüütiliselt jagada kaheks põhivaldkonnaks – kognitiivseks ja afektiivseks. Kognitiivne reaktsioon hõlmab vaataja vaimset tegevust, mis on vajalik etenduse jälgimiseks ja mõtestamiseks. See puudutab tõlgendamist, tähenduste loomist ning laval toimuvate märkide seostamist varasema teadmise ja kogemusega. Afektiivne

reaktsioon seevastu viitab emotsionaalsetele mõjudele, mida teater võib esile kutsuda, näiteks naer, liigutatus, vastikus või igavus. Kuigi analüüsi eesmärgil eristatakse neid kahte tasandit, rõhutab Balme, et tegelikus teatrikogemuses on kognitiivsed ja emotsionaalsed reaktsioonid lahutamatult seotud. (Balme 2008: 36–38) Just see põimumine on oluline ka siinse uurimuse kontekstis, kus publiku reaktsioone ei käsitleta üksnes esteetilise hinnangu või ratsionaalse tõlgendusena, vaid ka emotsionaalse kogemusena, mis võib mõjutada noore vaataja suhtumist teatrisse laiemalt.

Etenduskunstide uurimismeetodite kõrgkooliõpikus käsitleb Anneli Saro (2022) retseptiooni-uuringut konkreetse teose või teoste rühma vastuvõtu uurimisena kindlate vastuvõtjate seas. Siin töös tähendab see kolme lavastuse vastuvõtu analüüsimist noorte vaatajate kogemuse kaudu. Selline lähenemine ei keskendu üksnes sellele, kas lavastus vaatajale meeldis või mitte, vaid sellele, kuidas vaataja lavastust tajus, milliseid tähendusi ta sellele omistas ning milliste varasemate kogemuste ja ootustega ta nähtut seostas. Saro toob retseptiooniteooria puhul esile ootushorisoni mõiste, mille kaudu saab kirjeldada vaataja eelnevaid teadmisi, žanriootusi ja harjumuspäraseid viise teatrit mõista (Saro 2022). Noorte vaatajate puhul on see eriti oluline, sest nende kokkupuude eri teatrivormidega võib olla veel kujunemisjärgus. Seetõttu võib näiteks postdramaatilise teatri tunnustega lavastus tekitada korraka nii segadust, põnevust kui ka aktiivset tõlgendamisvajadust.

Noorte retseptiooni uurimiseks analüüsiti kolme etendusjärgset vestlusringi. Teatriteadlase ja teose „Teatripublikud“ („Theatre Audiences“) autor Susan Bennetti (1997: 164) kirjeldatud etendusjärgne refleksioon on eriti oluline teatrivormide puhul, mis ei tugine traditsioonilisele narratiivsele dramaturgiale. Postdramaatilise teatri puhul on lavastuse tähendus sageli fragmentaarne, mitmekihiline ning ei pruugi pakkuda üheselt mõistetavat narratiivset tervikut. Sellises olukorras muutub vaataja aktiivne tõlgendusprotsess eriti oluliseks, kuna tähendus ei ole lavastuses täielikult fikseeritud, vaid kujuneb publiku vastuvõtuprotsessis. Seetõttu võib etendusjärgne arutelu toimida vahendina, mis aitab vaatajatel oma esmaseid reaktsioone sõnastada ja seostada neid teiste kogemustega. Just selline kollektiivne refleksiooniprotsess võimaldab publikul võrrelda erinevaid tõlgendusviise ja märgata lavastuse detaile, mis võisid individuaalse kogemuse käigus esialgu tähelepanuta jääda. Bennetti (1997: 164–165) käsitluse järgi pikendavad etendusjärgsed vestlused teatritretseptiooni ning aitavad kinnistada kogemust vaataja mälus.

Postdramaatilised lavastused kutsuvad sageli esile pigem küsimusi ja assotsiatsioone kui üheselt mõistetavaid tähendusi, mis teeb etendusjärgsed vestlused veelgi olulisemaks.

1.3. Publiku kaasamine

Eesti Teatri Agentuuri teatriteoreetilise oskussõnastiku kohaselt tähendab publiku kaasamine või publiku kujundamine (*audience development*) kultuurikorralduslikku tegevust publiku arendamiseks ja uue publiku kaasamiseks (Terminoloogia). Publiku kaasamist ja varasemaid uuringuid selles vallas on analüüsinud Ben Walmsley. Tema teoses „Audience Engagement in the Performing Arts“ kirjeldatakse mitmeid publiku-uuringuid ning nende tulemusi. Mitmetest 2000-aastatel tehtud uurimustest kajastub, et publiku ootust ja rahulolu saab suurendada etenduse-eelsete tegevustega. Näiteks sissejuhatavad vestlused, mis aitavad luua konteksti ja tekitavad etendajate ning vaatajate vahel empaatiat. (Walmsley 2019: 50–51)

Hedi-Liis Toome, Anneli Saro ja Oliver Issak viisid 2023. ja 2024. aasta teatrihooajal läbi publiku-uuringut Rahvusteatri Vanemuine. Kultuuriministeeriumi poolt rahastatud projekt „Publiku kaasamise ja arendamise võimalused ja väljakutsed etenduskunstides Vanemuise teatri näitel“ aitas koondada mitmeid tegureid, mis noore teatris käimise harjumusi võivad mõjutada. Projekti käigus valmis 2025. aastal elektrooniline publiku kaasamise käsiraamat, kus antakse kultuuriorganisatsioonidele praktilisi soovitusi vaatajaskonna arendamiseks. Erinevaid formaate pakutakse nii etenduse eel- kui järeltegevusteks. (Toome jt 2025) Neist levinuim on ilmselt etendusjärgne vestlusring koos trupiga, mida Eesti teatrid üha enam lisaprogrammina kasutusele võtavad.

Etendusjärgne arutelu küsimuste-vastuste või eksperdikeskses formaadis on levinud läänelikus teatrimaailmas. Teatriteadlane Caroline Heim rõhutab, et mõlemad variandid taastoodavad eksperdi agendat, mis mõjub didaktilisena ning võib publikut alavääristada. Sellistes vestlusringides ei julge publik tihti arutelus osaleda või isegi küsimusi esitada. (Heim 2012: 189–190) Heim viis ka ise etendusjärgseid vestlusi läbi ning täheldas, et hoolikalt juhitud, kuid mitte suunatud ja selgelt struktureerimata arutelu andis publikule autoriteetsema hääle ning andis tagasisidet, mis kajastas arvamust, tõlgendust ja osutas ka

puudustele (samas: 194). Siin uuringus otsustati samuti teha enamik etendusjärgsed vestlusringid nii-öelda ekspertideta. Trupp liitus vaid „Jussikese 7 sõbra“ lavastuse järel aruteluringiga ning „Kuningas Ubu“ järel oli võimalik noortel võtta osa avalikust vestlusringist trupiga. Teatriklubiga omavahel toimuvad vestlusringid võimaldasid tänu väikesele grupile natuke rohkem struktureerimata arutelu, kus noored said vabalt enda arvamust avaldada.

Publiku kaasamise käsiraamatus on ühe võimaliku kaasamise vormina toodud välja veel varasemalt mainitud teatriklubi formaat. Publiku-uuringute tulemustest tuleb ühe teatrikülastatavuse takistava tegurina välja teatrihuvilisest kaaslase puudumine, kellega koos teatrisse minna. Lisaks sobiva kaaslase leidmisele võib suure valiku seast osutada keeruliseks leida meelejärgsed lavastused. Teatriklubi formaat lahendab mõlemad probleemid, sest koos käiakse teatris kindlate liikmetega ning otsustatakse ühiselt, mida vaatama minna. Positiivselt mõjub veel see, et klubi võimaldab liikmetel etenduse üle arutleda, mis aitab kogemust pikendada ning arendab vaatajat. (Toome jt 2025) Lähenesin siinsele uurimusele hüpoteesiga, et noortel ei ole kooliväliselt piisavalt võimalusi teatriteemadel etendusjärgselt arutleda. Soovisin katsetada, kas teatriklubi formaat võiks selle probleemi lahendada. Lisaks etendusjärgsetele vestlusringidele ja teatriklubile katsetati publiku kaasamise käsiraamatust veel etenduse sissejuhatuse formaati.

Publiku kaasamise mõistet kasutatakse selles uurimuses kahes eristatud, kuid omavahel seotud tähenduses. Ühelt poolt käsitletakse publiku kaasamist etenduse eel ja järel toimuvate tegevuste kaudu, lähtudes eelnevalt defineeritud mõistest. Teisalt analüüsitakse publiku kaasamist etenduse sees, kus see avaldub eelkõige füüsilise ja vahetu interaktsioonina etendajate ja publiku vahel.

2. EESTI NOOR VAATAJA

Eesti Teatri Agentuuri ja Statistikaameti koostatud teatrikülastuste statistika põhjal on noored Eesti teatripubliku hulgas vanuseliselt kõige väiksem sihtrühm. Statistika analüüsimisel käsitletakse noortena 12–20-aastaseid vaatajaid. Eesti Teatri Agentuuri detailsemas jaotuses eristatakse küll 12–16-aastaseid teismelisi ja 17–20-aastaseid noori, kuid Statistikaameti koondjaotuses on need rühmad esitatud koos noorte vanuserühmana. Seetõttu lähtun töös jaotusest, mille järgi on lapsed kuni 11-aastaselt, noored 12–20-aastased ja täiskasvanud alates 21. eluaastast. Aastatel 2011–2024 registreeriti noorte teatrikülastusi kokku ligikaudu 1,47 miljonit, samal ajal kui laste teatrikülastusi oli umbes 3,67 miljonit ja täiskasvanute külastusi 10,21 miljonit. Aasta keskmisena tähendab see ligikaudu 105 000 noorte, 262 000 laste ja 729 000 täiskasvanute külastust. (ETA statistika 2024; Statistikaamet 2024) Nende andmete põhjal käivad noored teatris umbes 2,5 korda vähem kui lapsed ning seitse korda vähem kui täiskasvanud. Oluline on seejuures rõhutada, et statistika ei näita teatrikülastajate, vaid teatrikülastuste arvu. Seega võib tegelik teatris käivate noorte inimeste osakaal olla külastuste arvust märgatavalt väiksem. Kuna noorte osakaal moodustab kõigest kolme sihtrühma teatrikülastusest vaid ligikaudu 9,6%, tõstatab statistika küsimuse noorest vaatajast kui Eesti teatrivälja jaoks olulisest, kuid nõrgalt esindatud publikurühmast. Noorte vanuserühmas, 12–20-aastased, toimub üleminek kooli ja pere vahendatud teatrikogemusele iseseisvamale kultuuritarbimisele. Seega aitab teatrikülastuste statistika põhjendada, miks on noore vaataja uurimine praeguses Eesti teatrikontekstis oluline.

Statistika kohaselt on noori Eesti teatripubliku hulgas kõige vähem, seega järgmine küsimus on, mis noori teatrisse jõudmisel takistab. Varasemad uuringud ning arutelud osutavad, et noorte vähene teatrikülastus ei tulene ühest põhjusest, vaid mitme praktilise, sotsiaalse ja kommunikatiivse teguri koosmõjust. Rahvusteater Vanemuise põhjal tehtud uuringu järgi (vt ka ptk 1.3) mõjutavad 19–25-aastaseid noori eelkõige kallis pilet, lavastuste rohkuse tõttu keeruline valiku tegemine ning sellega kaasnev risk, teatri teavitustöö vähene kõnetavus ning noorte spontaansem kultuurikäitumine, mis ei sobitu mitu kuud ette planeeritava teatrikülastusega. Uuringut analüüsisivas artiklis rõhutatakse ka, et paljude noorte viimane teatrikogemus jääb kooli või pere vahendatud aega, kuid iseseisva

kultuuritarbimise eas ei pruugi teatriskäimise harjumus jätkuda. (Toome jt 2025) Sama probleemistikku avab ka 2026. aasta jaanuaris avaldatud vestlusring Oliver Issaku, Oliver Reimanni, Eleriin Miilmani, Getter Marii Kalviku ja Anni Olmi vahel. Artiklis tõusid noorte teatriskäimise takistustena esile piletihind, piletite kättesaadavus, valiku tegemise keerukus, ajapuudus, teatriinfo vähene nähtavus noortele omastes kanalites ning kaaslaste või aruteluruumi puudumine. Vestluses tuuakse välja, et noored ei pruugi minna teatri kodulehele lavastust otsima, vaid eelistaksid lühikesi, selgeid ja visuaalselt kõnetavaid tutvustusi ühismeedia kanalitel nagu Instagram ja TikTok. Samuti osutatakse, et küsimus ei ole ainult selles, kuidas juba olemasolevaid lavastusi noortele „maha müüa“, vaid ka selles, kas teatrid kaasavad noori repertuaari, kommunikatsiooni ning teatrikogemuse kujundamisel. (Issak 2026)

Kõige hiljutisem noorte teatrikülastusi puudutav uuring avaldati 2026. aastal „Kultuuriasutuste mittekülastajate uuringus“, kus üheks fookusgrupiks olid 15–24-aastased noored. Uuringus on teatrikülastuse barjäärid jaotatud viieks etapiks: otsustamine, info hankimine, piletioost, minek ja tulek ning kohalolek. Võrreldes teise vanuselise fookusgrupiga, milleks olid 65–79-aastased, tõuseb noorte seas selgelt esile aja- ja infopuudus, piletite mittesaadavus ja kallidus, kaaslaste puudumine, suured lisakulud ning üleüldine ebamugavus. Kõige suuremaks takistuseks peetakse piletite kallidust, millega nõustub 69 protsenti noortest. Samuti nõustub 56 protsenti noortest väitega, et nende vaba aeg kulub muudele hobidele. 46 protsenti noortest leiab, et teatriinfo ei jõua nendeni, 42 protsenti toob esile kaaslaste puudumise ning 39 protsenti märgib probleemina piletite saadavuse. Lisaks nõustub veidi väiksema osakaaluga osa noortest väitega, et lavastused ei paku neile huvi, ning nad tunnevad end teatris ebamugavalt. (Kultuuriasutuste mittekülastajate uuring 2026: 36–40) Minu töö raames teatriklubi liikmete leidmiseks tehtud küsimustik kinnitas neid probleeme väiksema valimi puhul. Küsimustikule vastas 22 noort, kelle seast otsiti eelkõige vähese teatrihuviga või harva teatris käivaid osalejaid. Vastustes tõusid enim esile piletite hind ja saadavus. Lisaks mainiti teatrihuviga kaaslaste puudumist, raskust valida, mida vaatama minna, ning teatriinfo vähest nähtavust. Üksikute vastustena lisati takistavaks teguriks tihe ajagraafik, lavastuste raskesti mõistetavus ning kooliga külastatavate lavastuste üksluisus. (Olm 2026a) Kuigi selle küsimustiku põhjal ei saa teha üldistavaid järeldusi kõigi Eesti noorte kohta, on see siinse töö seisukohalt oluline, sest vastused kordavad mitmeid varasemates uuringutes ning artiklites esile tõusnud takistusi.

Noore vaataja seisukohalt lisandus 2025. aasta lõpus veel üks suur takistus ja segadus. Haridus- ja Teadusministeerium uuendas 2026. aasta jaanuaris juhendmaterjali „Annetamine ja rahastamispraktikad üldhariduskoolides“, mille kohaselt peab munitsipaal- ja riigikoolis õppimine olema õpilase jaoks tasuta ning kooli õppekava elluviimiseks vajalikud tegevused tuleb katta koolipidaja antud eelarvest. Juhendis täpsustati, et õppekava alusel toimuvate tegevuste, sealhulgas õppekäikude eest ei tohi õpilastelt ega lapsevanematelt nõuda kaasrahastamist. Õppekäiguna käsitletakse seejuures ka õppekavaga seotud õppimist väljaspool kooli, näiteks muuseumis, teatris või kinos. (Haridusministeeriumi juhendmaterjal: 2026) Juhendi eesmärk oli tagada õpilaste võrdne ligipääs tasuta haridusele, kuid selle rakendamine tekitas koolides ja kultuuriasutustes ebakindlust, sest senine õppekäikude korraldus oli sageli toetunud osaliselt lapsevanemate panusele. Eesti Noorsooteatri juht Leino Rei tunnistas, et juhend põhjustas broneeringute äraütlemissi nii Noorsooteatris kui ka teistes teatrites põhjendustega, et ministeeriumi juhend seda keelab. (Reporteritund 2026)

Kultuuriasutuste reaktsioonina juhendile algatas Eesti Kunstimuseum 2026. aasta aprillis kampaania „Õpilased tagasi muuseumisse!“, millega kutsuti üles leidma õppekäikude rahastamisele süsteemne lahendus. Ühe lahendusena pakuti Kultuurirahastuse toetuse suurendamiselt seniselt keskmiselt 11 eurolt 52 euroni õpilase kohta aastas. Kampaania sõnum laienes muuseumitest ka teatritesse, kontsertidele ja kinno. (Eesti Kunstimuseum 2026) Eesti Teatri Agentuuri korraldatud teemapäeval „Uus põlvkond“ arutles neljas koolis õpetav õpetaja Anu Kell, et miks peab haridus üldse olema 100 protsenti tasuta, miks ei võiks vanem võimalusel panustada natuke oma lapse haridusse (Olm 2026b). Noore vaataja seisukohalt lisas see vaidlus juba olemasolevatele takistustele veel ühe institutsionaalse lävendi. Õppekäikude rahastamisega seotud kommunikatsiooni segadus puudutab just seda osa teatrikogemusest, mis on noorele sageli esimene või peamine kokkupuude teatriga. Seetõttu ei ole noore vaataja teema 2026. aastal oluline ainult teatripubliku järelkasvu, vaid ka kultuurilise ligipääsu ja haridusliku võrdsuse küsimusena.

Noore vaataja teatrisse jõudmiseks on aga Eestis juba loodud mitmeid algatusi. Üks varasemaid sellelaadseid ettevõtmisi on Eesti Etendusasutuste Liidu ellu kutsutud Koolinoorte teatripäev, mis toimus esimest korda 2015. aastal Endla Teatris. Projekti eesmärk on tuua üheks päevaks kokku teatrid üle Eesti ning pakkuda ühe piirkonna õpilastele võimalust tutvuda teatritegemise eri külgedega, töövaldkondade ja erialadega. 2026.

aasta Koolinoorte Teatripäev toimus Rahvusteater Vanemuise eestvedamisel Võru Kandles. Teatripäeval osales kokku 777 koolinoort. (Koolinoorte Teatripäev 2026) 2026. aastal tõusis noore vaataja teema veel nähtavamalt esile Noore vaataja teatrikuu ja 20.–21. märtsil toimunud „Noore vaataja teatri päeva“ kaudu. Selle projekti eesmärk oli kutsuda noori teatrisse, kuulata noorte mõtteid ning otsida üheskoos viise, kuidas teater saaks rohkemate noorteni jõuda. Programmis osales 25 teatrit üle Eesti, kes pakkusid noortele suuremas osas tasuta töötubasid, arutelusid, ringkäike, avatud proove ja sooduspileteid. Kokku osales „Noore vaataja teatri päeval“ umbkaudu 500 noort. (Olm 2026c) Selle töö kontekstis on oluline, et algatus kasvas välja just noorte teatriskäimise põhjuste ja takistuste aruteluks, kus rõhutati vajadust mitte üksnes noortele teatrit reklaamida, vaid neid ka kuulata ja teatrikogemuse kujundamisse kaasata. Samasse suunda liigub ka Eesti Draamateatri 2026. aasta algatus „Noorelt teatrisse!“, mille raames pakutakse kuni 26-aastasele noortele 20-euroseid noortepileteid ja eraldi noortele suunatud teatriõhtuid (Noorteõhtu Draamateatris 2026). Märkimisväärne on, et 26. märtsil toimunud esimesel „Noorelt teatrisse!“ õhtul oli Eesti Draamateatris 632 noort (Eesti Draamateater 2026). Kõigi kolme algatuse puhul on tegemist tänuväärse üritusega, et kasvatada noortes teatrihuvi ning tõstatada ühiskonnas probleemi noorte vähese teatrikülastuste põhjustest. Osalenud noorte numbrid näitavad, et noortes on teatri vastu huvi olemas, kui teatrikülastus on neile hinnalt, infolt, vormilt ja keskkonnalt kättesaadavamaks tehtud.

Noore vaataja teema on saanud 2026. aastal keskmisest rohkem kõlapinda, kuid samas ei saa vähese teatrikülastatavuse probleemi lahendada vaid üksikute kampaaniate või sooduspiletitega. Varasemates uuringutes korduvad noorte teatrikülastamise takistustena piletihind, piletite saadavus, info vähene jõudmine noorteni, kaaslaste puudumine ja ebakindlus teatrikogemuse mõtestamisel. Seepärast võiksid järgmised sammud olla süsteemsemad, näiteks püsivamad ning teatriteülesed noortepiletid, noortele arusaadavam ja visuaalsem lavastuste tutvustamine, lühivideod ning ühismeedia sisuloome, kohtumised noortega, etendusjärgsed arutelud, teatriklubid ning noorte kaasamine teatrite kommunikatsiooni, repertuaari kujundamisse ja proovidesse. Ühelt poolt on näha, et teatrit huvituvaid noori on palju ja probleemi justkui polekski, kuid teisalt tuleb mõista, et teatritel tuleb ajaga kaasas käia ning noorte huvidega rohkem arvestada. Siin töös on kaasatud noored, kes vähemalt uurimuse alguses ei pidanud end tihedaks teatrikülastajaks või olid teatrit negatiivsel arvamusel.

3. MEETOD

Uurimus on kvalitatiivne empiiriline retseptiooni-uuring teatriklubi näitel. Publiku-uuringutes kasutatakse nii kvantitatiivseid kui ka kvalitatiivseid meetodeid. Kvantitatiivsed uuringud keskenduvad sageli publiku demograafilistele näitajatele, samas kui kvalitatiivsed meetodid võimaldavad analüüsida publiku kogemust ja tõlgendusprotsesse süvitsi (Balme 2008: 44–45). Uurimuses kasutatud teatriklubi formaat lähtub just kvalitatiivse publiku-uuringu loogikast, kus oluline ei ole üksnes statistiline ülevaade publiku reaktsioonidest, vaid nende kogemuste ja tähenduste detailne analüüs. Ühised arutelud, refleksioonid ja kogemuste jagamine võimaldavad jälgida, kuidas noored vaatajad loovad tähendusi ning kuidas nende suhe teatriga võib aja jooksul muutuda.

Teatriklubi liikmete leidmiseks koostasın küsimustiku, mille põhjal oli soov leida vähese teatrikogemusega, kuid teemast huvitatud 14–19-aastased noored. Jagasin küsimustikku sotsiaalmeediakanalites ning erinevate koolide kontaktisikutele. Kokku vastas küsimustikule 22 noort, kellest valisin vastuste põhjal välja seitse. Valimi koostamisel sai otsustavaks mitmekesisus olenevalt koolist, vanusest ja soost. Kõigist vastanutest neli olid noormehed, seega valisin teatriklubisse kaks noormeest ning viis tüdrukut. Oluline on siinkohal ära mainida, et seitsmest noorest üks noormees kadus peale esimest kohtumist, seega analüüsi tulemused põhinevad peamiselt kuue noore kogemusel. Vanuseliselt olid nii küsimustikus kui ka lõplikus valimis keskmine vanus 17. Teatriklubis oli üks 14-, 16-, 17-, ja 19-aastane ning kolm 18-aastast. Analüüsi mitmekesistamiseks valisin noored erinevatest koolidest. Kaks käisid uurimuse tegemise ajal eliitkoolis Gustav Adolf Gümnaasium, kaks erakoolides Estonian Business School Gümnaasium ja Kohila Mõisakool, üks riigigümnaasiumis Tõnismäe Riigigümnaasium, üks Kristiine Gümnaasiumis ja viimane Harju maakonnas paiknevas Vaida Põhikoolis. Lai valim koolidest võimaldas ka noortel tutvuda uute inimestega ning vaid kaks neist olid varasemalt tuttavad. Peamiseks motivatsiooniks uuringus osalemisel oli võimalus näha kolme lavastuse etendust tasuta. Vaid üks noortest oli varasemalt kahte väljavalitud lavastust näinud, teistele olid kõik kolm lavastuste etendused esmakordne kogemus.

Uuringu tarbeks moodustatud noortest koosneva teatriklubiga külastati kokku kolme teatrit ja nähti järgnevate lavastuste etendusi: „Jussikese 7 sõbra“, „Fun Fact“ ja „Kuningas Ubu“. Kõiki kolme lavastust saab nimetada postdramaatiliseks teatriks, mis oli uurimuse lähtekohaks. Lisaks valisin lavastused hüpoteesiga, et need võiks noori oma värskema lavakeele ning käsitletud teemaga kõnetada. Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbra“ ja Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“ järelkajas on kõlanud, et noortele läksid mõlemad lavastused korda ning mõlemat on peetud seepärast ka noortelavastuseks. Lisaks on mõlemal juhul laval noored näitlejad, kes olemuselt võiks noori rohkem kõnetada. Kanuti Gildi SAALI „Fun Fact’i“ valisin hüpoteesiga, et teistsugune lavapaigutus ning ingliskeelne tekst mõjub noortele värskendavalt.

Teatriklubi kohtumised leidsid aset 2026. aasta jaanuarist märtsini olenevalt valitud lavastuste mängukavast. Toimus kolm etendusjärgset rühmavestlust suuremas osas kuue ja „Jussikese 7 sõbra“ puhul seitsme teatriklubi liikmega Von Krahli Teatri trupiruumis. Esimese kahe etenduse puhul oli võimalik teha vestlusring kohe peale etendust, „Kuningas Ubu“ teatriklubi vestlusring toimus nädal aega peale etendust. Noortel said kohtuda ja vestelda trupiga individuaalselt „Jussikese 7 sõbra“ järel ning avalikul Eesti Draamateatri poolt korraldatud etendusjärgsel vestlusringil peale „Kuningas Ubu“ etendust. Viimane neist oli vabatahtlik ja seega jäi vestlusele kaks teatriklubi noort. Kanuti Gildi SAALI lisategevuseks oli sissejuhatus teatri kui institutsiooni toimimisest ning tegemistest. Vestlust viis läbi Kanuti Gildi SAALI dramaturg Heneliis Notton.

Kolmest etendusjärgsest rühmavestlusest tegin helisalvestised telefoniga, mis hiljem litereerisin ümber tekstiks. Kuigi uurimistöös jäävad kõik liikmed anonüümseks, siis transkribeerimisel eristasin noorte sõnavõtte nimepidi, et saaks analüüsida, kas varasem teatrikogemus, sugu, kool või vanus mõjutab etenduse vastuvõttu. Kõigilt liikmetelt küsiti luba heli salvestamiseks ning uurimistöös kasutamiseks. Alaealistelt küsiti lisaks vanema luba uurimuses osalemiseks. Transkribeeritud tekstid kodeerisin lähtuvalt alateemast ja postdramaatilise teatri tunnustest. Vestlusringe ega nende tulemusi avalikult ei kajastatud. Selle töö lisana (vt lisa 1) on võimalik lugeda intervjuu kava, millest lähtuvalt vestlusringid toimusid. Olenevalt lavastusest ja vestlusringi kulgemisest lisandus täpsustavaid küsimusi, mida eraldi välja ei tooda.

4. NOORTE KOGEMUSE ANALÜÜS

Noorte kogemuse analüüsi peatükk on peamiselt koostatud kolme etendusjärgse vestlusringi tulemustest, lisaks analüüsitakse üht etenduseelset vestlusringi. Intervjuu kava kohandati vastavalt etendusele vestluse käigus, kuid struktureeritud versioon küsimustest on lisatud lisana (vt lisa 1). Analüüsi struktuur on jaotatud lähtuvalt teooria osas käsitletud postdramaatilise teatri tunnustele. Postdramaatilise teatri mõiste on peamiselt kasutusel teatriteoorias ja pole seega laiemale avalikkusele tuttav termin. Noorte jaoks oli tegu samuti uue mõistega, mille peamisi tunnuseid jagasin alles pärast viimast etendusjärgset vestlusringi. Vestlusringide käigus varasemaid kogemusi jagades ja võrreldes oli aru saada, et vähemalt kahele noorele ei olnud postdramaatilise teatri kogemus esmakordne. Teised noored ei olnud varasemalt liigselt kokku puutunud publiku kaasamisega teatrisaalis ning kaks neist tunnistasid enne esimest teatrikülastust, et nad kardavad kaasamist. Kokkuvõtvalt tulid kolmes etendusjärgses vestlusringis noortega üldisemate postdramaatiliste tunnustena enim välja järgmised: lava ja publiku suhe; teatrietendus kui kogemus; lavastuse sõnumi mõistmine; esteetika ja performatiivsus; noorte retseptsioon ja etenduse järelmõju.

4.1. Teatriklubis osalejate taust

Uuringus osalevate noorte teatris käimise sagedus oli erinev. Kaks noort olid tihedad teatrikülastajad, käies teatris viis või rohkem kordi aastas. Neli olid keskmise harjumusega ehk kaks vastasid, et käivad teatris kaks kuni neli korda aastas ning kaks, et kord aastas. Üks teatriklubilistest vastas küsimustikus, et ei mäleta, millal ta viimati teatris käis. Pooled vastasid, et käivad enamasti koos kooliga teatris ning teine pool, et käivad iseseisvalt või koos vanematega teatris. Küsimusele, mis teatreid kooliga koos külastatakse, vastati ülekaalukalt Eesti Draamateater, Eesti Noorsooteater, Must Kast ja VAT Teater. Seejuures väljaspool kooli olid vastused palju mitmekesisemad. Lisaks Eesti Draamateatrile olid osad noored iseseisvalt käinud Rahvusooperis Estonia, Theatrumis, Piip ja Tuut Teatris ja veel mitmetes nii suuremates kui ka väiksemates teatrimajades üle Eesti. Kõigi küsimustikule vastanute vahel oli populaarne veel Von Krahli Teater, Kinoteater ja Endla Teater, kuid valimisse kuuluvate noorte puhul nende etenduspaikade külastamise sagedus välja ei tulnud.

Von Krahli Teatris olid varasemalt käinud kaks noort seitsmest ning Kanuti Gildi SAALis üks. Viimases oldi teatrimajas küll käidud, kuid Musta Kasti etendusi vaatamas. Eesti Draamateatrit olid kõik osalejad varasemalt enda elus külastanud. Sellest statistikast paistab, et osa valitud noortest käib siiski palju teatris, kuid tunnistati, et teater pole nende jaoks esimene valik meelelahutuseks ning viiel noorel seitsmest ei olnud varasemalt teatris käimise harjumust. Teatris käigud olid olnud noortele juhuslikud või kooliga kohustuslikus korras.

4.2. Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbra“

Von Krahli Teatri ruumiline ja institutsionaalne ülesehitus mõjus noortele vaatajatele esmalt desorienteerivalt, kuna see ei järginud traditsioonilise teatrikülastuse rituaalset loogikat. Tellingutest koosnev interjäär, avatud baar ning selgelt struktureerimata liikumisteed tekitasid küsimusi teatriruumi toimimisest. Esimesel külastusel jäi osadele noortest esialgu ebaselgeks, kus on sissepääs, garderoob ja piletikontroll. Selline ruumikorraldus lõhub klassikalise teatri institutsionaalset raamistikku, vähendades hierarhilisust ning suurendades publiku autonoomiat. Oluliseks aspektiks kujunes vabade istekohtade süsteem saalis, mis võimaldas vaatajatel ise otsustada oma positsiooni ruumis. See tekitas noortes esmalt ebakindlust, kuid transformeerus kiiresti positiivseks kogemuseks, mida nad hiljem seostasid võimalusega ise otsustada ja end saalis vabamalt tunda. Sarnast vabadust tajuti ka garderoobi kasutuses ning üldises atmosfääris. Üks noortest ütles viimases teatriklubi tagasisideringis järgmist.

Mulle meeldib iga pisidetail Von Krahli juures: saad istuda kuhu tahad, inimesed on nii vabad ja mõnusad. Krahlis ma tunnen, et ma olen nagu oma, üks omadest. Kui ma lähen Draamateatrisse või Linnateatrisse, siis on natuke võõras tunne. Seal on intelligentsed ja haritud inimesed, lugupeetud ja tähtsad, ja mina olen mingi tavaline mutter kuskil kellas. Tekib tähtsusetu oleku tunne. Väiksemates teatrites tekib rohkem see omaks võetud tunne. (Intervjuu 1)

Erinevalt teisest kahest lavastusest on „Jussikese 7 sõbra“ lava ja saali suhe kõige klassikalisem. Publik istub tribüünil ja vaatab laval toimuvat. Etenduse käigus toimus publiku kaasamist vaid üksikutel kordadel. Seejuures ühtegi noort ei kaasatud. Etendajad liikusid korra tribüüni treppidele ning suheldi publikuga. Etendaja Karl Birnbaumi liikumine publiku seas ja publiku kõrval istumine ei tekitanud ebamugavust, vaid pigem positiivset vastukaja. Noor, kes enne etendust ütles, et talle ei meeldi, kui näitlejad tulevad publikuga

rääkima, ütles: „Seekord oli väga naljakas, kui ta sinna inimese kõrvale istus. Ma jäin mõtlema, et kas ta istus selle inimese süles või ta kõrvale. See oleks väga lahe olnud, kui ta oleks istunud selle inimese süles.” (Intervjuu 1) Seega noor, kes varasemalt pelgas publiku kaasamist, oleks soovinud, et etendaja oleks veelgi julgemalt seda teinud. See viitab sellele, et lavastus suutis dekonstrueerida niinimetatud neljanda seina publikut hirmutamata, säilitades turvalise ja mängulise suhtluse.

Etendust iseloomustas tugev ootamatuse dimensioon, mis kujunes noorte vastuvõtu keskseks kategooriaks. Esmased reaktsioonid jagunesid kaheks. Ühed kogesid elevust ja rõõmu, teised aga ehmatust ja segadust. Kõige noorem osaleja ütles esimese asjana: „Ma olen alaealine, ma olen 14.“ (Intervjuu 1) Teised kaks noort ütlesid esimeste muljetena, et kõik oli väga ootamatu. Enne etendust jagatud märkmepaberitele kirjutas üks noortest: „Peaks võib-olla psühholoogi või terapeudi juurde minema.“ (Intervjuu 1) See oli küll pooleldi naljaga öeldud, aga ta tunnistas, et kogemus oli veidi „traumatiseeriv“. Üks noortest, kellele oli „Jussikese 7 sõpra“ esimene kokkupuude postdramaatilise teatriga, kirjeldas kogemust põneva ja üllatavana. Ta tõi esile, et iga pimenduse järel tekkis temas ootusärevus, mis võiks järgmisena juhtuda. Erinevad vastused viitavad postdramaatilisele esteetikale, kus afektiivne kogemus ei ole ühtne, vaid fragmentaarne ja individuaalne. Kogemust intensiivistasid kehalised ja visuaalsed elemendid, sealhulgas alustus, mis mõjus osale noortest šokeerivalt. Samas ei viinud see täieliku võõristuseni, vaid pigem ambivalentse reaktsioonini, mida kirjeldati korruga nii häiriva kui ka põnevana. „Väga julge, et end paljaks võttis, aga ma keerasin vähemalt esialgu pilgu kõrvale sel hetkel,“ ütles üks noortest (intervjuu 1).

Lavastuse struktuuris mängis olulist rolli kordus. Sama stseeni mitmekordne esitamine tekitas esialgu frustratsiooni ja igavust. Üks noortest ütles: „Vahepeal tekkis tüdimus, et kaua nad seda ühte ja sama plaati ketravad.“ (Intervjuu 1) Samas suunasid kordused vaatajate tähelepanu detailidele ja variatsioonidele. See muutis vastuvõtustrateegiat, sest narratiivse arengu ootamise asemel hakati jälgima mikrotasandi muutusi. Osad noortest ütlesid, et lugesid korduste korrad kokku ja otsisid sealt tähendust. Üks noortest hakkas jälgima näitlejatööde erinevusi iga stseeni korduse ajal. Selline tajunihe on iseloomulik postdramaatilisele teatrile, kus lineaarne ajalisus asendub tsüklilise ja variatiivse struktuuriga.

Kuigi lavastus ei allunud klassikalisele narratiivi loogikale, suutsid noored vaatajad tuvastada teatud temaatilise telje. Keskseks tõlgenduseks kujunes idee nädalatsüklist, eriti pühapäeva ambivalentsest positsioonist puhke- ja üleminekuajana. Tõstatati küsimus „Kuidas saab pühapäev üldse alata, kui enne seda pole olnud tööpäevi. Kui puhkus pole ära teenitud ja see kestab igavesti, siis see pole tegelikult puhkus.“ (Intervjuu 1) Samas ilmnes selgelt, et tähendus ei olnud kõigi vaatajate jaoks primaarne. Mitu noort rõhutasid, et lavastuse väärtus seisnes eelkõige kogemuslikus mõõtmes, mitte selgelt sõnastatavas sõnumis. „Tavaliselt oskan natukenegi aimata, et kuhu lugu läheb, aga siin ei osanud midagi ette ära arvata, kõik oli väga ootamatu,“ ütles üks noortest (intervjuu 1). Teine noor tõi seejuures välja, et alati ei olegi lugu oluline, ei peagi millestki aru saama, aga kogemus on see, mis etenduse eriliseks teeb. Lavastuses kasutatud näsumotiiv jäi noortele ebaselgeks: „Ma mõtlen, mis see näts mulle ütleb ja kui ei ütlegi midagi, siis on lahe lihtsalt.“ (Intervjuu 1) Selgelt sõnastamatut teatrikogemust võeti kui ideaalset kultuurinäidet, mida saab eesti keele kirjandites igat pidi väänata. Noored ütlesid, et peale selliseid etendusi on raske kohe mõtet otsida ja kõike hoomata. „Mul on tunne, et kui ma vaatan etendust, millest ma aru ei saa, siis ma mõtlen sellele pikemalt,“ ütles üks noortest (intervjuu 1). See vastab postdramaatilise teatri põhimõttele, kus tähendus ei ole fikseeritud, vaid tekib vastuvõtuprotsessis. Intertekstuaalse tasandina toodi esile seoseid Aldous Huxley „Hea uus ilm“ teosega, mis viitab publiku aktiivsele rollile tähenduste loomisel ja kultuuriliste viidete mobiliseerimisel.

Lavastuse esteetiline tervik põhines erinevate meediumite sünergial. Eriti olulise rolli omandas muusika, mida kirjeldati intensiivse ja emotsionaalselt kaasahaaravana. Muusikat kirjeldati sõnadega „vägev“, „lahe“ ja „huvitav“. Etenduse lõpuosas väljatoodud elektrikitarrid ja trummid mõjusid noortele meeldivalt ootamatult. Muusikaline kujund, sealhulgas Morrissey pala „Everyday is like Sunday“, toimis korduva motiivina ja jäi osasid noori peale etendust pikemalt saatma. Noor, kes oli varasemalt aasta aega tagasi „Jussikese 7 sõpra“ näinud, ütles, et on vahepeal seda lugu iseseisvalt väga palju kuulnud.

Näitlejate kehaline kohalolu ja energia tõsteti esile kui üks lavastuse kandvaid jõude. Täheledata, et etendajad näisid laval olemist nautivat, mis mõjutas otseselt publiku vastuvõttu. Üks noortest tõi välja: „Tore oli näha, kuidas näitlejad peidavad oma naermist. See näitab, et nad ise ka nautivad selle tegemist ja nii vaatan mina ka etendust rõõmsama emotsiooniga.“ (Intervjuu 1) Noored nõustusid, et näitlejad elasid rollidesse ja tegevustesse

väga sisse, mis aitas mõtet paremini edasi anda. Selline performatiivne intensiivsus on iseloomulik postdramaatilisele teatrile, kus esitus ise on keskne.

Lavastus nõudis vaatajatelt ajalis-ruumilist distantsi, et kogetut reflekteerida. Järgmisel päeval „Fun Facti“ etendusel kohtudes ning kuu aega hiljem toimunud „Kuningas Ubu“ vestlusringis ning tagasisides püsis etendus noorte mälus, mis viitab „Jussikese 7 sõbra“ tugevale afektiivsele mõjule. Kõigis vestlusringides hakati teisi lavastusi võrdlema „Jussikese 7 sõbraga“ ja tagasisides jõutigi järeldusele, et see etendus läks kõige enam korda. Oluliseks osutus ka sotsiaalne mõõde. Noored tundsid, et lavastus tekitas vajaduse arutelu järele ning soovi jagada kogemust teistega. Mitmetähenduslikkus ei tekitanud frustratsiooni, vaid vastupidiselt suurendas huvi ja kaasatust. Tunti, et pole olemas valesid ja õigeid tõlgendusi. Kohati oli noortel erinevad tõlgendused, seega kuulati põnevustega teiste arvamusi ning küsiti täpsustavaid küsimusi üksteiselt.

Etendusjärgses vestlusringis liitus poole pealt teatriklubiga trupp, mis võimaldas noortel kõik tekkinud küsimused otse loojatelt küsida. Esialgu pidi noori veidi julgustama rääkima, üks näitlejatest ütles ka kohe välja, et „Üliäge, kui ei meeldinud“ (intervjuu 1), kuid noored siiski liigselt kriitilised ei olnud. Toodi vaid välja kordustega kaasnenud igavus, aga üldiselt oldi positiivsel hinnangul ning kiideti näitlejaid. Trupp suutis luua vaba õhkkonna, kus ka noored tundsid end väljendamisel enesekindlalt ning ei kartnud jagada tekkinud tõlgendusi. Asuti vestlustesse ka lavastusevälistel teemadel ning pidin moderaatorina vahepeal küsimustega sekkuma, et tagasi „Jussikese 7 sõbra“ juurde tulla. Enamik noored olid väga positiivselt meelestatud, et oli võimalus Von Krahli Teatri trupiga nii individuaalselt vestelda. Teisalt tõi üks noor tagasisides välja, et kohe peale etendust trupiga nii väikses grupis rääkida ei andnud tema jaoks väga väärtust juurde.

4.3. Kanuti Gildi SAALI „Fun Fact“

Kanuti Gildi SAALI lisategevuseks oli enne etendust sissejuhatav vestlus teatrist kui tervikust, sest viiele noorele kuuest oli „Fun Fact“ esimene kogemus Kanuti Gildi SAALI repertuaariga. Vestlust viis läbi teatri dramaturg Heneliis Notton, kes tutvustas, kuidas Kanuti Gildi SAAL toimib ja kes seal töötavad. Vestlus kujunes rohkem loenguks, sest

noored esitasid vaid lõpus paar küsimust. Hilisemas teatriklubi tagasisideringis tunnistasid noored, et see sissejuhatav loeng ei andnud neile midagi juurde ning nende tähelepanu hajus.

Kanuti Gildi SAALI lavastuse „Fun Fact“ puhul kujunes keskseks teatriruumi ümbermõtestamine, mis mõjutas otseselt publiku positsiooni ja vastuvõttu. Erinevalt traditsioonilisest saalipaigutusest oli kogu ruum struktureeritud laudkondadeks, mille ümber publik istus. Selline paigutus hajutas selge piiri lava ja saali vahel ning asendas selle detsentraliseeritud jaotusega, kus etendus toimus samaaegselt mitmes ruumipunktis. Vabade istekohtade süsteem võimaldas vaatajatel ise valida oma positsiooni ruumis, mis rõhutas individuaalse kogemuse tähtsust. Etendusjärgses vestlusingis hakkasid noored omavahel erinevate laudkondade kogemusi jagama ning saadud informatsiooni edastama. Samas tõi see kaasa ka kogemuse ebavõrdsuse. Üks noor tõi välja: „Isiklikult mulle ei meeldi, kui miski juhtub minust väga kaugel, nii et ma ei näe. Kui see pole niimoodi optimiseeritud, et kõik saaksid aru, mis toimub, siis ma ei viitsi ka ise seoseid luua ja pingutada.“ (Intervjuu 2) Sõltuvalt istekohast oli ligipääs erinevatele tegevustele ja informatsioonile piiratud. Mõned noored tajusid seda ebaõigluseks, leides, et osa etendusest jäi nende jaoks kättesaamatuks, samas kui teised pidasid sellist mitmeperspektiivsus huvitavaks ja rikastavaks. Negatiivse joonena tõi üks noor välja: „Kui kõik ei saa seda kogeda, siis jääb selline tunne, et mille eest ma maksin, kui keegi teine sai parema kogemuse.“ (Intervjuu 2) Seejuures olgu öeldud, et teatriklubi noortele olid kõigi kolme lavastuse etendused tasuta. Samas tõi teine noor välja, et erinevate istekohtade erinevus andis individuaalsele kogemusele just juurde.

Lahe, et iga istekoht on erineva vaatepunkti ja kogemusega. Lisaks sellele, et iga etendus on erinev, siis ei saa keegi teine saalis saada sama kogemust, mida mina. Keegi ei saa istuda sama tooli peal. Näiteks kui Ulfsak vahepeal minu kõrval istus, siis oli eriline tunne, et ta sai olla sellel hetkel ainult minu kõrval, mitte kuskil mujal. (Intervjuu 2)

Publiku kaasamine oli selles lavastuses intensiivsem ja otsesem kui eelnevalt vaadeldud „Jussikese 7 sõbra“ puhul. Mälumängu formaadis toimuv etendus eeldas publikult aktiivset osalust, mis muutis vaataja rolli osaliselt kaastegijaks. See tekitas vastakaid reaktsioone. Ühelt poolt tajuti seda uudse ja kaasavana, teisalt aga ebamugavana, eriti olukordades, kus tuli suhelda võõraste inimestega või võtta vastutust ühise tegevuse eest.

„Fun Fact“ näiteks ei meeldinud mulle, sest see oli minu jaoks natuke liiga aktiivne. Pidin kogu aeg kohal olema ja midagi tegema, ei saanud lihtsalt istuda ja rahulikult vaadata. Kogu aeg pidi ringi pöörama ja otsima, vaatama, otsustama, millele keskendud ning millele mitte, see kõik võttis liiga palju energiat ja ma väga ei viitsinud. (Intervjuu 2)

Teatriklubi käis vaatamas pühapäevast etendust, seega tõid noored välja, et võib-olla reede või laupäeva õhtul jaksaksid nad rohkem nii aktiivselt etendust kogeda. Teine noor tõi välja, et tal muidu pole publiku kaasamise vastu midagi, aga „Ma vihkan koostöö tegemist, üldse ei viitsi. Eriti kui pean mingite vanemate võõraste inimestega võtma end sellesse rolli, et me oleme koos selles.“ (Intervjuu 2) Võõraste inimestega suhtlemist tõid ka teised noored välja ja kohati ka positiivse kogemusena.

Samas ma tunnen, et kuna me eestlastena väga ei räägi võõraste inimestega, siis see samas on lahe, et sind pannakse laudkonda ja sa ei tea veel, kes need inimesed on, aga sa pead julgema nendega suhelda. Ma tunnen, et osadele võib see raske olla, aga samas minu arust lahe kogemus. Meie laudkonnas hakkasid kõik kohe omavahel suhtlema, aga tavaelus sa ei näe sellist olukorda. (Intervjuu 2)

Seega võib mõnel juhul noortele võõraste inimestega suhtlemine kindlalt struktureeritud, aga mängulises olukorras, olla just positiivne kogemus, kus saadakse enda hirmudest üle. Samas ei olnud nii suurel määral publiku kaasamine paljudele noortele siiski mugav kogemus ning nad oleks eelistanud rohkem vaataja kui tegutseja rollis olla. Võõraste inimestega ühise laua taga istumine ning koostöö tegemine tekitas olukordi, mida noored igapäevaelus harva kogevad.

Lavastuse vastuvõttu iseloomustas jätkuvalt ootamatuse kategooria, kuid võrreldes eelneva kogemusega väljendus see teistsugusel viisil. Kui „Jussikese 7 sõbra“ puhul oli ootamatus seotud esteetiliste ja performatiivsete nihestustega, siis „Fun Factis“ tulenes see eelkõige formaadist ja publiku kaasamise ulatusest. Üks noortest ütles esimese tagasisidena etendusjärgses vestlusringis: „Ma ei oodanud, et seal tuleb hakata trivia küsimustele vastama, see oli ootamatu. Oli huvitav, aga lõpus läks veidike veidraks.“ (Intervjuu 2) Mälumängu struktuur tekitas noortes ambivalentseid seoseid. Ühelt poolt pakkus see äratundmist ja mängulisust, teisalt aga seostus tugevalt koolikontekstiga, mis mõjus piiravana ja vähendas esteetilise distantsi tekkimise võimalust. Kui küsisin, kas mingi koht jäi ka arusaamatuks või mida kritiseeriksite, siis nõustusid kõik noored, et see meenutas rohkem ajalootundi kui teatrit. Üks noortest tõi välja, et kui etendajad ütlesid, et panevad veidi mõtlemismuusikat, siis seostus see tema jaoks kohe Kahooti viktoriini rakenduse ning heliga, mida koolitundides tihti kasutatakse. Sellest tulenevalt jäi osa vaatajatest passiivsemaks, eelistades jääda vaatleja rolli, samas kui teised ületasid teadlikult oma mugavuspiire ning osalesid aktiivsemalt. „See kõik oli liiga mugavustsoonis, muidugi kui sul on head tiimikaaslased, kes su eest kirjutavad ja sa ei pea midagi tegema,“ ütles üks

noortest, kes otsustas jääda pigem vaatleja rolli (intervjuu 2). Kogemuslikult oli oluline ka sotsiaalne dimensioon, mida kirjeldati lähemalt eelmises lõigus.

Lavastuse narratiivne struktuur osutus noorte jaoks raskesti haaratavaks. Kuigi üksikud episoodid ja esitatud faktid olid iseenesest huvitavad, ei moodustunud neist esialgu sidusat tervikut. See tekitas ebakindlust tõlgendamisel ning suurendas vajadust kollektiivse arutelu järele. Tähtsuse otsingus keskenduti peamiselt verbaalsele tasandile, eelkõige mälumängu küsimustele, mille kaudu püüti tuvastada lavastuse võimalikku sõnumit. Füüsilisemad ja visuaalsemad kihistused jäid seejuures tagaplaanile, mis viitab publiku harjumusele otsida tähendust eelkõige tekstilisest materjalist. Arutelu käigus sõnastati võimalikuks tõlgenduseks inimlik võiduiha, mida mälumängu formaat võimendab. Üks noortest küsis ka vestlusringis üle, et „Kes siis ikkagi võitis?“ (intervjuu 2), sest ta oli üritanud jätta meelde kõik, mis tahvlile kirjutati ja lootis, et hiljem tuleb küsimus selle kohta. Samal ajal tekitasid küsimuste katastroofide ja õnnetuste temaatika teatud dissonantsi, kus mänguline vorm ja sünye sisu sattusid vastuollu. Selline pinge jäi aga paljudele noortele lõpuni lahti mõtestamata, mis on kooskõlas postdramaatilise teatri tendentsiga jätta tähenduslikud seosed avatuks ja lõpetamata.

Lavastuse esteetiline ülesehitus oli mitmekihiline, kuid selle erinevad komponendid ei moodustanud noorte vastuvõtu ühtset tervikut. Tähelepanu koondus eelkõige verbaalsele ja interaktiivsele tasandile, samas kui visuaalsed ja füüsilised elemendid jäid vähem märgatavaks või nende tähendus ei avanenud. Näiteks lavakujunduse detailid, nagu päästevestid või väljapääsu tähised, ei loonud noortele selgeid seoseid ega tähenduslikke tõlgendusi. Samuti jäi osaliselt tähelepanuta lavastuse füüsiline dimensioon, sealhulgas liikumine ja objektide kasutus. See viitab võimalikule vastuvõtulisel nihkele, kus intensiivne osalusvorm suunab tähelepanu tegevusele endale, mitte selle esteetilisele raamistikule. Mitme tegevuse samaaegne toimumine erinevates ruumpunktides lõi killustunud tajukogemuse, mis raskendas tervikliku pildi kujunemist, kuid samas rõhutas individuaalse perspektiivi paratamatust. Tähtsust hakati lisaks tekstile otsima aga kostüümidest. Etendajad olid riietatud pealtnäha igapäevastesse riietustesse, aga üks noortest tõi välja, et „Üks vend [Eero Epner] (minu täiendus – A.O.) nägi välja nagu mingi zooloog. Miks ta selline välja nägi või kas ta käibki nii riides?“ (Intervjuu 2) Seejärel tekkis pikem arutelu noorte vahel, et äkki olid kõik riietused kuidagi etendajate endi isiksusega seotud. „Kangro kannabki mugavamaid asju ja Ulfsak musti, sünyeid, kurbasid riideid,“

ütles üks noortest, kellel oli varasem teatrikogemus mõlema etendajaga olemas (Intervjuu 2). Kostüümide küsimus jäi aga lahenduseta ja noored oleks soovinud seda võimalusel truppi käest küsida, kui oleks olnud vestlusring koos trupiga.

Üks noortest, kes oli varasemalt suurema teatrikogemusega, tõi välja, et Juhan Ulfsak ja Mart Kangro mõjuvad alati kuidagi õõvastavalt. „Minu arust nad mõlemad näevad veidi hirmutavad välja. Mul on alati selline tunne, et Ulfsak ei taha olla siin ja ta peab kohe ära minema,“ ütles noor (intervjuu 2). Küsides ka teistelt noortelt, kas nad on varem Juhan Ulfsaki, Mart Kangrot või Eero Epnerit laval näinud, kirjeldas see sama noor Ulfsaki kui „See ülimalt kuri“. Võrreldes „Fun Facti“ truppi „Jussikese 7 sõbra“ trupiga toodi välja viimase truppi noorus, vabam olemus ja veel välja kujunemata identiteet. Von Krahli truppi ei suhestatud eelarvamustega nagu Juhan Ulfsaki ja Mart Kangrosse, kes on osadele noortele oma tugeva identiteediga jätnud pigem negatiivse ning eemaletõukava emotsiooni.

Kuigi lavastuse tähendus jäi paljudele esialgu ebaselgeks, hinnati kogemust tervikuna siiski positiivselt. Huvi ja uudishimu säilisid, kuid võrreldes „Jussikese 7 sõpradega“ ei tekkinud sama tugevat emotsionaalset sidet. Oluliseks osutus vajadus järelrefleksiooni järele. Noored tundsid puudust etendusjärgsest arutelust trupiga, mis oleks aidanud kogemust struktureerida ja tõlgendusi kinnitada. Enne etendust toimunud sissejuhatav vestlus Kanuti Gildi SAALile kui teatrile dramaturg Heneliis Nottoni poolt ei andnud noortele seejuures midagi juurde. Paljud tunnistasid, et mõte kadus ära ja ei jaksatud kuulata. „Võib-olla kui see oleks rohkem lavastuse endaga seotud olnud või veidi interaktiivsem, siis oleks põnevam olnud, aga selle puhul läks jutt ühest kõrvast sisse ja teisest välja.“ (Intervjuu 2) Teine noor kinnitas, et talle ei meeldi ka muuseumites giidituuridel käia, sest need on igavad ja väljaspool kooli ei jaksa sarnase loengu struktuuriga vestlustel käia. Teatriklubi etendusjärgsel vestlusringis ilmnis ka kollektiivse tähendusloome protsess, kus erinevate laudkondade kogemusi jagades püüti rekonstrueerida terviklikumat pilti lavastusest. Kokkuvõttes ilmnis, et „Fun Fact“ toimis eelkõige kui situatsiooniline ja protsessuaalne teos, mille väärtus ei seisnenud selges narratiivis, vaid kogemuslikus ja sotsiaalses dünaamikas.

4.4. Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“

Eesti Draamateatrit olid kõik noored varasemalt külastanud, seega teatrimaja oli kõigile tuttav ja uut kogemust sealt maja atmosfääri osas ei saadud. Toodi välja, et kuigi tavaliselt mõjub Draamateater elitaarsena ja seda tuntakse ka riietumisstiilis, siis „Kuningas Ubu“ etendusele tuldi vabama riietuse ja meeleoluga. Eriline oli ka „Kuningas Ubu“ lavakujundus, kus suure saali parteri keskele oli ehitatud pikk pealavani ulatuv lava. Noored ei olnud varasemalt Eesti Draamateatri suures saalis sellist lavapaigutust näinud. Üks noor kuuest oli varasemalt „Kuningas Ubu“ näinud. Enne etendust mainis ta, et eelmisest korrast on endiselt saalis olev lehk ninas, mis kasvatas teistes noortes uudishimu, et mis teatrisaalis täpsemalt siiski toimub. Kaks noort tõid välja, et õpetaja on soovinud klassiga „Kuningas Ubu“ vaatama minna, aga noored ise on sellest keeldunud. Oli tunda, et need, kes sellest varasemalt miskit kuulnud olid, elasid veidi kartuses etenduse eel.

Lavastuses „Kuningas Ubu“ kujunes keskseks publiku ja etendajate vahelise piiri radikaalne hägustumine, mis mõjutas otseselt vaatajakogemuse intensiivsust ja iseloomu. Kui varasemates käsitletud lavastustes säilis publikul teatud määral autonoomia oma kaasatuse osas, siis „Kuningas Ubu“ puhul kogeti kaasamist sageli pealesurutuna. Etendajad liikusid aktiivselt publiku seas, astudes vaatajate isiklikku ruumi ning kaasates neid situatsioonidesse, millest eemaldumine ei olnud alati lihtne ega sotsiaalselt neutraalne. Selline lähedus tõi noortes esile küsimuse vaataja nõusolekust ja agenttiivsusest teatrikontekstis. Üks noortest püstitas laiemat arutelu teemal: „Kui ma ostan pileti ja tulen kohale, siis kas ma müün oma mugavuse, oma hinge, oma inimõigused ära.“ (Intervjuu 3) Näiteks, et kas etendusele pileti ostmine eeldab vaikimisi valmisolekut igasuguseks kaasamiseks. Olgu öeldud, et enne etendust ei edastatud noortele Eesti Draamateatri poolset infokirja publiku kaasamisest, seega polnud kõik noored eesootavaks etenduseks ette hoiatatud. See oli uurijapoolne otsus, et näha ehtsamat reaktsiooni, kuid vestlusingis tuli välja selle hoiatuskirja vajalikkus. Noored tajusid, et neil puudub võimalus jääda neutraalseks vaatlejaks, mis tekitas ebamugavust ja vastupanu. Osad noored võrdlesid etendust Von Krahli Teatri „Võit Päikese üle“ lavastusega, kus samuti etendajad publiku vahele ronisid ja veel paljalt. Kahte lavastust võrreldes leiti, et „Kuningas Ubus“ ei olnud võimalik vaatajana olla mitte kaasatud või kuskile põgeneda. „Kas kannatada näitleja ähkimine ja puhkimine enda peal kunsti nimel ära või pöörata end kõrvale või hoopis

lahkuda ja sellega kogu olukord ära lõhkuda,“ arutles üks noortest (intervjuu 3). Samas ilmnes etendusjärgses arutelus, et selline reaktsioon oligi lavastuse üks taotletud mõjusid. Kaks noort, kes jäid ka Draamateatri poolt korraldatud etendusjärgsele vestlusele trupiga, said näitlejatelt ning lavastajatelt informatsiooni, mis aitas kogu kogemust paremini mõtestada. Antud kaks noort vaatasid kogemusele ka märksa positiivsemana tagasi kui teised neli noort. Seega kokkuvõttes näitas noorte vastuvõtt, et publiku kaasamise intensiivsus võib ületada vastuvõtupiiri, kus esteetiline kogemus asendub eetilise ja isikliku ebamugavusega.

„Kuningas Ubu“ mõjus vaatajatele eelkõige äärmusliku kehalise ja afektiivse kogemusena. Lavastuse esteetika rajas end intensiivsetele füüsilistele kujunditele, helidele ja tegevustele, mis kutsusid esile tugevaid reaktsioone, sealhulgas vastikust, iiveldust ja hirmu. Näiteks söömisstseen, kus võimendatud helid ja tegevused löid äärmusliku sensoorse keskkonna, mis pani mitmeid vaatajaid end füüsiliselt halvasti tundma. Noored tunnistasid, et õõvastav oli kogeda etendust nii kehaliselt ja vaimselt. Kogemus ületas mitmete noorte jaoks nende varasemad teatrikogemuse piirid, tekitades tunde, et „kõike on liiga palju“. Laval olevast tegevusest pöörati pilk kõrvale ka mõnes teises stseenis. Näiteks nii-öelda *Jackass*’ilikus stseenis, kus näitlejad üksteise higi kehadelt lakuvad, sülitavad ämbrisse, kuhu keegi lõpuks peadpidi sisse lükatakse, näpistatakse üksteise rindu ning antakse tugevalt üksteise kehadele kätega tugevaid lööke. Samas ilmnes osade noorte kogemuses ka ambivalentne reaktsioon, kus liialdatud grotesksus muutus teatud punktis taas humoorikaks. Kõige naljakama olukorrana toodi välja hetk, kus etendaja lavalt kallutas enda erinevatest kehavedelikest nõretava keha ühe vaataja poole, kes enda kaitseks lavalt päästevesti haaras ning end sellega kattis. Oluline oligi ka vaataja kehaline kaasatus, mis ei piirdunud pelgalt visuaalse tajuga, vaid hõlmas kogu meelelist spektrit. See muutis teatrikogemuse intensiivseks ja raskesti distanseeritavaks, mis eristas seda selgelt dramaatilisest teatrist.

Võrreldes eelnevalt käsitletud lavastustega oli „Kuningas Ubu“ narratiivne ja temaatiline telg noorte jaoks selgemini haaratav. Tuvastati poliitiline allegooria, mis käsitles võimu, manipulatsiooni ja rumalust. Keskse kujundina mõtestati valitsejat kui kergesti mõjutatavat ja piiratud perspektiiviga figuuri, mis võimaldas luua paralleele tänapäevase poliitilise reaalsusega. Seoseid loodi näiteks Donald Trumpi ja Vladimir Putiniga, kuigi laiem poliitiline kontekst jäi osadele noortele kaugeks. Samas ei tähendanud selgem narratiiv seda, et kõik lavastuse kihistused oleksid olnud üheselt mõistetavad. Eriti sõnadeta ja

abstraktsemad stseenid tekitasid jätkuvalt tõlgenduslikku ebakindlust. „Esimese vaatuse algus, kui nad kõik sealt keskmiselt lavalt loomadena tulid, siis ma mõtlesin, et head liikumised. Aga siis järsku algas see päris „Kuningas Ubu“ lugu ja tekkis segadus, mis see sissejuhatus oli,“ ütles üks noortest (intervjuu 3). Osad pidasid lavastuse lõpuosa ilusaks, samas kui teised said aru, et päästevestidega oli kujutatud surnuid ning tekkisid õõvastavad kujutuspildid silme ette. „Ma mõtlesin, et päris lahe on vaadata, et noored inimesed teevad laval täiesti absurdset asja,“ võttis üks noortest kogemuse kokku (intervjuu 3). Huvitava aspektina ilmnes korduse mõju tähendusele. Näiteks alastuse korduv kasutamine kaotas esialgse šokiefekti ning muutus neutraalsemaks, suunates tähelepanu vaataja enda tajuprotsessidele. Üks noortest tõi seejuures välja: „Kui laval oleks olnud vanem inimene paljalt, oleks olnud huvitavam. See 20–25-aastase keha on kõige neutraalsem versioon alastusest. See on meie endi keha, see on pornotööstuses nähtud keha. Ühesõnaga sellist paljast keha näeb ühiskonnas kõige rohkem.“ (Intervjuu 3) Selline nihe tekitas refleksiooni selle üle, kuidas visuaalsed impulsid ajas devalveeruvad ning millised mehhanismid kujundavad tähelepanu ja huvi.

Lavastuse esteetika rajas end tugevale füüsilisele performatiivsusele. Näitlejate kehaline väljendus, sealhulgas loomade liikumise imiteerimine, mõjus vaatajatele nii muljetavaldavalt kui ka häirivalt. Tähdeldati erakordset täpsust ja kontrolli, mis viitas kõrgele tehnilisele tasemele ning trupi sisemisele usaldusele. Kehaline intensiivsus oli läbivaks jooneks kogu lavastuses, ulatudes grotesksetest ja ekstreemsetest tegevustest kuni detailse füüsilise väljenduseni. Selline rõhuasetus kehale kui tähendust loovale vahendile on kooskõlas postdramaatilise teatri põhimõtetega, kus tekstiline tasand ei ole domineeriv. Samuti tõsteti esile trupi ühtsust ja kohalolu, mida peeti üheks lavastuse tugevuseks. Noored vaatajad tajusid etendajate vahelist usaldust ja pühendumust, mis võimaldas teostada füüsiliselt ja emotsionaalselt nõudlikke stseene.

Lavastuse vastuvõtt oli selgelt polariseeriv. Osa publikust lahkus etenduse vaheajal, mis viitab kogemuse intensiivsusele ja võimalikele vastuvõtupiiride ületamisele. Noorte seas domineeris arusaam, et kuigi kogemus oli ebameeldiv ja kohati talumatu, oli see samas ka mõjus ja meelde jääv. Erilist tähelepanu pöörati publiku mitmekesisusele. Tähdeldati kontrasti noorte ja vanema publiku vahel, mis tekitas teatud määral refleksiooni teatri ootuste ja normide üle. Samuti tõstati küsimus, millisele publikule selline lavastus on suunatud ning millised on selle vastuvõtutingimused. Kogemus tekitas ka eetilisi ja esteetilisi küsimusi

teatri piiride kohta. Millisel määral on õigustatud publiku ebamugavusse viimine ning kus jookseb piir kunstilise väljenduse ja vaataja isikliku ruumi rikkumise vahel. Samas näitas noorte refleksioon, et isegi negatiivne või traumaatiline kogemus võib olla tähenduslik, kui see käivitab mõtlemise ja eneserefleksiooni protsessi. Kokkuvõttes ilmnes, et „Kuningas Ubu“ toimis intensiivse performatiivse sündmusena, mille mõju ei seisnenud niivõrd narratiivses arusaadavuses, vaid kehalises ja afektiivses kogemuses. Selline vastuvõtt kinnitab postdramaatilise teatri võimet nihendada vaataja ootusi ning laiendada teatri kogemuslikke piire.

5. JÄRELDUSED

Selles peatükis esitatakse nii autoripoolseid järeldusi kui ka noorte endi tagasisidet teatriklubi toimimisele. Uurimuses osalenud teatriklubi noored olid valdavalt vähese varasema teatrikogemusega ning enamik neist ei olnud varem kokku puutunud postdramaatilise teatriga. Sellises olukorras osutusid etendusjärgsed vestlusringid oluliseks vahendiks, mis võimaldas noortel oma esialgseid muljeid ja emotsionaalseid reaktsioone ühiselt reflekteerida. Arutelud pakkusid võimaluse sõnastada küsimusi, jagada erinevaid tõlgendusi ning luua seoseid lavastuses nähtud elementide ja oma isiklike kogemuste vahel. Samuti võis märgata, et ühine arutelu aitas vähendada ebakindlust, mis võib tekkida, kui vaataja ei ole kindel, kuidas nähtud lavastust tõlgendada. Sellest perspektiivist võib etendusjärgseid vestlusringe käsitleda mitte üksnes uurimismeetodina, vaid ka osana teatrikogemusest endast. Arutelud toimusid ruumina, kus individuaalne vastuvõtt muutus kollektiivseks tähendusloome protsessiks. See haakub Bennetti (1997: 165) väitega, et teatritretseptsioon ei piirdu etenduse vaatamise hetkega, vaid jätkub sotsiaalses suhtluses, kus publik tõlgendab ja mõtestab ümber kogetut.

Teatriklubi noored tõid tagasisides välja, et tunnevad puudust võimalusest eakaaslastega etendusjärgselt lavastust analüüsida. Üks noortest tõi välja, et tema sõpruskonnas on moodustunud omamoodi teatriklubi, kellega koos käiakse teatris ja pärast etendust koos nähtut analüüsitakse. Teised noored tõid aga välja, et nende sõpruskondades sellist teatriharjumust pole ja kui minnakse kooliga või kooliväliselt mõne sõbraga, siis piirdub etendusjärgne analüüs vaid paari lausega garderoobi järjekorras. Teatriklubi andis kõigile noortele platvormi, kus sai jagada nii enda tõlgendusi ning mõtteid kui ka kuulata teiste eakaaslaste analüüsi. Kuigi teatriklubi etendusjärgsetes vestlusringides prooviti katsetada formaadiga, kus eksperdid ise tõlgendusi publikule ette ei andnud, siis „Fun Facti“ vestlusringis tõid noored välja järelrefleksiooni vajaduse. Noored tundsid puudust etendusjärgsest arutelust trupiga, mis oleks aidanud kogemust struktureerida ja tõlgendusi kinnitada.

Vestlusringide analüüsist tuli kõige enam noori mõjutanud postdramaatilise tunnuseks esile lava ja publiku suhte muutumine. Teoreetilises peatükis sõnastati, et postdramaatilises

teatris ei ole vaataja enam ainult distantsilt jälgiv subjekt, vaid etenduse sündmuse kohalviibija ning mõnel juhul ka osaleja. Kõigi kolme lavastuse puhul mõjutas selgelt noorte kogemust see, kui lähedale etendajad publikule tulid ning kas vaatajana oli võimalik säilitada vaateleja positsioon või eeldati vaatajalt aktiivselt reageerimist. „Jussikese 7 sõbras“ oli publiku kaasamine episoodiline ja väike osa etendusest, seega ei tekkinud üheski noores ebamugavust. Pigem uudishimu ning elevust toimuva suhtes. „Fun Factis“ muutus publik etenduse toimimise osaks, sest mälumängu formaat eeldas vaatajate aktiivset osalemist. Osad noored tundsid seejuures puudust võimalusest etendust lihtsalt kõrvalt jälgida. Lavastus nõudis noortelt nende endi sõnade kohaselt liiga palju osalust ning kohalolu. „Kuningas Ubus“ aga jõudis publiku ja lava suhte hägustumine kõige intensiivsema tasandini, kus osa noortest tajus kaasamist pealesurutuna ning tekkis arutelu vaataja nõusoleku ning isikliku ruumi piiride üle. Noored ei väida seejuures, et publiku kaasamine neile üldse ei meeldi. Üks noortest, kes esialgu seda pelgas, ütles viimases vestlusringis, et hakkas seda nautima. Seega ei mõjuta noorte vastuvõttu üksnes see, kas publikut kaasatakse, vaid eelkõige kaasamise viis, intensiivsus ja võimalus sellest keelduda.

Teiseks mõjutas noorte vastuvõttu lavastuse loo tähenduse mõistmine või selle puudumine. Postdramaatilises teatris ei ole tähendus sageli üheselt ette antud, vaid tekib vaataja enda tõlgendusprotsessis. Teoreetilises peatükis toodi välja, et vaatajale ei pakuta enam tingimata sidusat lugu, vaid kogemust, mille tähenduse kujundamine jääb suuresti tema enda ülesandeks (Lehmann 2024: 155). Analüüsis ilmnes, et kuigi noored ei vajanud alati selget narratiivi, tunti puudust pidepunktist, mille kaudu kogetut mõtestada. „Jussikese 7 sõbra“ puhul võimaldas nädalatsükli ja pühapäeva kujund luua tõlgendusliku telje, kuigi lavastus jäi mitmes aspektis avatuks. See avatus tekitas noortes soovi pikemalt järele mõelda ning oma kogemust teistega jagada. „Fun Facti“ puhul jäi kõigest kolmest lavastusest terviklik tähendus keerulisemalt haaratavaks, sest tähelepanu koondus eelkõige mälumängu küsimustele. Noored tundsid, et erinevad laudkonnad ning etendajate simultaanne tegevus lõi killustunud terviku, mida oli raske tõlgendada. „Kuningas Ubus“ oli poliitiline allegooria noortele arusaadavam, kuid abstraktsemad füüsilised stseenid jäid siiski tõlgenduslikult lahtiseks. Seda võeti kui kogemust, mis enamikele noortele mõjus negatiivselt. Seejuures on oluline tähelepanek, et kahele noorele, kes jäid etendusjärgsele vestlusringile trupiga, pöördus kogemus vestluse järel positiivseks. Nad tõid välja, et näitlejate endi tõlgenduste kuulmine ja maskideta nägude nägemine aitas paremini mõista varasemat käitumist. Seega võib kokkuvõttes järeldada, et postdramaatilise lavastuse mõistmine ei pea noorte jaoks

tähendama täielikku arusaamist, vaid pigem võimalust leida tõlgenduspunktid, mille kaudu kogemus enda jaoks tähenduslikuks muuta.

Kogemusena kujunes oluliseks ootamatuse tegur, mida eraldi postdramaatilise teatri tunnuseks ei käsitletud. Kõigis kolmes lavastuses kasutati võtteid, mis nihestasid noorte tavapärasest ettekujutust teatrist. „Jussikese 7 sõbras“ seisnes ootamatus lavastuse fragmentaarsuses, kordustes, alastuses, muusikalistes ning visuaalsetes kujundites. „Fun Factis“ tulenes ootamatus rohkem formaadist endast ning lavapaigutusest, sest teatrikülastus muutus mälumängulaadseks sotsiaalseks olukorraks. „Kuningas Ubus“ oli ootamatus seotud äärmusliku füüsilisuse ja publiku ruumi tungimisega. Ootamatuse faktor tekitas ühtaegu segadust, hirmu või isegi vastupanu, kuid samas oli see ka üks peamisi põhjuseid, miks lavastused jäid noortele meelde. Varasemast teatrikogemusest tõid noored välja olukordi, kus on teatrisaalis magama jäädud, nende kolme lavastuse puhul noortel sellist võimalust ei olnud. Eriti „Jussikese 7 sõbra“ puhul muutus ootamatus positiivseks faktoriks, sest see säilitas tähelepanu ja tekitas huvi, mis edasi saab. Noore vaatajakogemust ei mõjuta vaid lavastuse mõistmine, aga ka see, kui suudetakse ootusi nihestada. Kogemusena mõjus see noortele haaravamalt ning meeldejäavamalt.

Lisaks vestlusringidele tõid noored teatriklubi positiivse tegurina välja ette otsustatud valimi lavastustest. Toodi välja, et põhjus, miks paljud noored teatrisse ei jõua, on raskus leida sobivat lavastust ning tihtipeale on veelgi keerulisem valitud lavastusele pileti soetamine. Tihtipeale tulevad piletid müüki kaks kuni kolm kuud või Rahvusooper Estonia ja Rahvusteater Vanemuise puhul isegi terve aasta varem. Noored tõid välja, et teatrid alustavad uue piletimüügiga alati esmaspäeva hommikuti, kui ollakse koolis. Lisaks sellele, et tunni ajal telefonis olla ei tohi, siis kõigi muude tegevuste kõrvalt kipuvad piletimüügi kuupäevad meelest minema. Seepärast tundus teatriklubi noortele ka tulevikuks hea algatus, sest vastutus lavastuse valimise ning piletite hankimise kohapealt langeks kellelegi, kes ilmselt orienteerub teatrite repertuaarides ning piletinfos paremini. Üks noortest tõi välja, et talle meeldib tulla teatrisse nii, et ta ei tea mitte midagi. Selliseid noori võib veel olla, kes sooviksid võimalikult vähe eelinfot. Repertuaaridest lavastust valides aga peab paratamatult tegema veidi eeltööd, seega võimaldaks ning selle uurimistöö näitel ka võimaldas teatriklubi teatud üllatusmomenti noorele, kus siseneti ilma eelarvamusteta teatrisaali.

Kohati üllatavalt tõid noored ise välja teatris käitumise aspekti. Kooliga teatris käies tuntakse, et isegi kui üksikindiviididena oskaksid kõik noored teatris käituda, siis klassiga on teistsugune energia ning ei tunta end kui noort inimest, vaid osana institutsioonist, mis noore käitumise eest vastutab. Samas kui vanematega teatris käies tuntakse, et ei pea nii palju mõtlema. Teatriklubi formaat pani noored olukorda, kus nad olid iseseisvad nii oma tegutsemises kui mõttemaailmas. See ärgitas neid teatris rohkem kaasa mõtlema ning enda kogemust selgemalt analüüsima.

Noored ütlesid teatriklubi tagasisides, et tundsid end vabana ja said enda tõlgendusi ning hinnanguid avatult väljendada. Osad tunnistasid, et etenduste järel ei saanud kohe kõigist asjadest aru, aga eakaaslastega kogemust jagades ning teiste tõlgendusi kuuldes tunti, et suudeti ka enda jaoks lavastuse sõnum leida. Mõni asi jäigi noortele segaseks, aga leiti, et kui etendusjärgses vestlusingis tuleb välja, et keegi teine ei saanud ka aru, siis on endal samuti parem tunne. Postdramaatilisest teatrist ei peagi alati ühtset sõnumit otsima, seda võib ka kui kogemust võtta. Üks noortest ütles, et kui vaadata lavastusi, kus saab kohe loost aru, siis teatrisaalist väljudes ta sellele edaspidi ei mõtle. Samas kui lavastused, millest ta pole aru saanud, käivad temaga palju pikemalt kaasas ja mõtleb neile etendusjärgsel perioodil pikemalt. „Võimalus oma tõlgendusi ja kogemust jagada kellegi teisega, kes nägi sama etendust, aga kellel võivad olla hoopis teised arusaamad, on rikastav ja lahe,“ ütles too noor (intervjuu 3). Lisaks etendusjärgsetele vestlusingidele toimus ka üks etenduseelne vestlus, mis juhatas enne „Fun Facti“ noored sisse Kanuti Gildi SAAL kui teatrisse. Tagasisides tunnistasid noored, et see loengu formaadis vestlus neid ei kõnetanud ja raske oli keskenduda. Noored eelistavad etendusjärgseid vestlusringe kui ollakse juba õiges meeleolus. Etenduseelne vestlus oleks seejuures noori rohkem kõnetanud kui oleks avatud lavastuse sisu või valmimisprotsessi.

Uurijana ning vestlusringide moderaatorina tundsin, et isegi kui proovisin eraldi suunata küsimusi noortele, kes olid vestluses vähemaktiivsed, siis paratamatult kerkisid esile kaks kuni kolm noort, kelle sõnavõttud olid pikemad ning tihedamad. Vanuseline, hariduslik ning varasema kogemuse erisus lahustas grupidünaamikat. Selgelt eristusid noored, kes eelistasid jääda kuulaja rolli ning noored, kes soovisid oma arvamust julgelt väljendada. Kuigi teatriklubi grupp oli väike ja kõik tundsid end isiklikes tõlgendustes vabanda, siis hakati enda arvamust lavastustest kujundama vastavalt teiste eakaaslaste tõlgendustele. Kogemustes oli küll polariseerumist stiilis, kas meeldis või ei meeldinud, aga tõlgenduste

kohapealt arendati üksteise mõtteid edasi ning jõuti kokkuvõttes sarnase tõlgendusteni. Seepärast ei saanud liigselt analüüsida võimalikke eri tõlgendusi, mis noortel vaatajatel valitud lavastusi vaadates tekkida võib. Tihti prooviti siiski ka minu kui moderaatori poole pöörduda tõlgenduste leidmiseks, kuid proovisin sellest siiski hoiduda, et vältida vastuste suunamist. Alati see ei õnnestunud ning kippusin liiga palju noori tõlgenduste loomisel abistama suunavate küsimuste või tausta seletamisega. Noored seda ise negatiivse aspektina välja ei toonud, pigem sooviti et oleks saanud rohkem sisu mõistmiseks abistavaid meetmeid. „Fun Facti“ puhul tunti puudust järelrefleksioonist trupiga ja „Kuningas Ubu“ vestlusring trupiga, aitas kahel noorel kogemust paremini mõista, mistõttu nende arvamus etendusest muutus.

Kokkuvõttes võib öelda, et noorte vaatajakogemust postdramaatiliste lavastuste puhul mõjutavad enim publiku kaasamise intensiivsus, tõlgendusviiside paljusus, ootamatus, teatriruumi atmosfäär ning võimalus kogemust hiljem teistega jagada. Kõige positiivsemalt mõjusid need postdramaatilised võtted siis, kui noored tajusid end turvaliselt ja piisavalt autonoomsena, isegi kui lavastus oli segadust tekitav või šokeeriv. Vastuvõtt muutus keeruliseks, kui noor tundis, et tema isiklik ruum või õigus jääda vaatlejaks on ohustatud. Teatriklubi formaat võimaldas neid kogemusi mõtestada ning andis noortele juurde julgust nii tõlgendamisel kui ka uudseteks teatrikogemusteks. Sellest tulenevalt võib teatriklubi pidada sobivaks formaadiks noorte postdramaatilise teatri kogemuse toetamisel. See ei lihtsusta üle lavastuste sisu ja tähendust, vaid aitab noortel õppida ning areneda keerukate, ebamugavate või mitmetähenduslike teatrikogemustega suhestuma.

KOKKUVÕTE

Bakalaureusetöös „Noore vaataja teatrikogemus postdramaatiliste lavastuste näitel“ uurisin kuueliikmelise teatriklubi näitel noorte kogemust Von Krahli Teatri „Jussikese 7 sõbra“, Kanuti Gildi SAALI „Fun Facti“ ja Eesti Draamateatri „Kuningas Ubu“ etenduste järel. Eesmärk oli uurida noorte vaatajakogemust ja vastuvõttu postdramaatilises teatris ning analüüsida, kuidas teatriklubi-formaat nende kogemust ja teatrikülastuse harjumusi kolme lavastuse etenduse põhjal mõjutab. Töö lähtekohaks oli viimastel aastatel Eestis teravnenud arutelu noorte vähese teatrikülastuse üle. Varasemates uuringutes ja avalikes aruteludes on korduvalt esile toodud mitmeid takistusi: piletihind, keeruline valiku tegemine, teatriinfo vähene jõudmine noorteni, kaaslaste puudumine ning ebakindlus teatrikogemuse mõtestamisel. Teatriklubi noortele olid aga piletid tasuta, lavastuste valim ette antud, kindlad kaaslasted igal etendusel olemas ning vestlusringid andsid platvormi teatrikogemuse mõtestamiseks ehk likvideerisin peamised barjäärid noorte teatrisse jõudmiseks. Seetõttu ei käsitlenud töö noort vaatajat üksnes publiku järelkasvu küsimusena, vaid ka kultuurilise ligipääsu, harjumuse kujunemise ja teatriga isikliku suhte loomise vaatenurgast.

Töös analüüsisin etendusjärgseid vestlusringe, et leida põhilised tegurid, mis võivad noort postdramaatilises teatris mõjutada. Kvalitatiivne ja empiiriline uurimus võimaldas kuue noore retseptiooni vaadelda nii kognitiivsel kui ka afektiivsel tasandil. Noored püüdsid lavastusi mõista, aga samal ajal mõjutasid nende kogemust tugevalt ootamatus, ebamugavus, naer, väsimus, põnevus ja segadus. Postdramaatilise teatri teooria raamistik aitas esile tuua kolme valitud lavastuse ühiseid tegureid, mis noorte kogemust mõjutasid.

Analüüsi tulemusena mõjutasid enim noorte vaatajakogemust seejuures järgmised tegurid: lavastuse ruumiline ja kehaline intensiivsus, publiku kaasamise viis, arusaadavuse ja ambivalentsuse vahekord, etendajate kohalolu, lavastuse esteetiline tervik ning võimalus kogetut hiljem sõnastada. Noored ei vajanud tingimata lihtsat ega traditsioonilist lugu, kuid nad vajasisid kogemuses mingit tugevat impulssi, mille kaudu lavastusega suhestuda. Segadus ei olnud iseenesest negatiivne, kui see ärgitas mõtlema ja arutlema. Samas muutus kogemus raskemaks siis, kui lavastus nõudis vaatajalt pidevat aktiivsust või asetaski ta ebamugavasse olukorda ilma piisava turvatundeta. Sellest järeldub, et postdramaatiline teater võib noori

kõnetada, kuid selle vastuvõtt sõltub suuresti sellest, kuidas lavastus tasakaalustab vabaduse, ebakindluse, osaluse ja tähendusloome võimalused.

Publiku kaasamise teooria võimaldas teatriklubi käsitleda mitte ainult praktilise korraldusvormina, vaid ka võimaliku publiku arendamise ja teatrikogemuse pikendamise vahendina. Analüüsi ja järelduste tulemusena selgus, et teatriklubi-formaadil oli noorte jaoks mitu funktsiooni. Esiteks vähendas teatriklubi teatrisse jõudmise praktilisi ja sotsiaalseid takistusi, sest noored ei pidanud ise lavastusi valima, pileteid ostma ega kaaslast otsima. Teiseks lõi teatriklubi turvalise keskkonna, kus võis koos ka ebamugavat või segaseks jäänud teatrikogemust jagada. Kolmandaks pikendasid etendusjärgsed vestlused teatrikogemust, sest noored said oma esmaseid reaktsioone teiste tõlgendustega võrrelda. Viimased kaks olid eriti olulised postdramaatiliste lavastuste puhul, kus tähendus ei olnud alati üheselt mõistetav. Teatriklubi sai osaks uuritavast kogemusest endast, kus grupis vaatamine ja arutamine kujundasid seda, kuidas lavastusi hiljem mäletati ja hinnati.

Töö tulemuste tõlgendamisel tuleb aga arvestada mitme piiranguga. Uurimus põhines väikesel valimil ning seetõttu ei saa selle põhjal teha üldistavaid järeldusi kõigi Eesti noorte kohta. Lisaks osalesid teatriklubis noored, kes olid küll valdavalt vähese teatriskäimise harjumusega, kuid siiski piisavalt motiveeritud, et uurimuses osaleda ja kolme lavastust vaatama tulla. See võis mõjutada nende avatust uutele teatrikogemustele. Samuti sõltusid järeldused kolmest konkreetsest lavastusest, mis esindavad vaid üht võimalikku läbilõiget postdramaatilisest teatrist. Objektiivsemaks noorte kogemuse analüüsiks tuleks samade noortega vaadata koos ka dramaatilist teatrit ning teha etendusjärgseid vestlusringe. See aitaks paremini välja tuua postdramaatilise teatri vaatajakogemuse erinevusi.

Edaspidi võiks noorte postdramaatilise teatri retseptsiooni uurida suurema ja mitmekesisema valimiga, kaasates eri piirkondade, koolitüüpide ja teatrikogemusega noori. Samuti vääriks eraldi uurimist teatriklubi pikaajaline mõju, et jälgida, kas mõnekuuline ühine teatriskäimine võib kujundada püsivama teatrikülastuse harjumuse või jääb see pigem ajutiseks projektipõhiseks kogemuseks. Võrdlevalt võiks uurida ka erinevaid publiku kaasamise formaate, näiteks etenduseelseid sissejuhatusi, etendusjärgseid vestlusringe, töötubasid, kohtumisi trupiga ja noortele suunatud teatriõhtuid. Kuna töö näitas, et noored vajavad teatrikogemuse mõtestamiseks aruteluruumi, võiks edasistes uuringutes põhjalikumalt analüüsida just seda, milline aruteluformaat noori kõige rohkem toetab.

Uurimus näitas, et noored ei vaja teatriga suhestumiseks tingimata lihtsustatud või ainult neile eraldi kohandatud teatrivorme. Pigem vajavad nad ligipääsu, kaaslast, usalduslikku keskkonda ja võimalust kogetut mõtestada. Postdramaatilised lavastused võivad noorte jaoks olla keerulised, ootamatud või ebamugavad, kuid just need omadused võivad muuta kogemuse meeldejäävaks ja tähenduslikuks. Teatriklubi-formaat osutus üheks võimalikuks viisiks, kuidas vähendada teatrisse jõudmise barjääre, toetada noorte iseseisvat kultuuritarbimist ning luua ruum, kus ka segadus, ebakindlus ja eriarvamused saavad osaks teatrikogemuse mõtestamisest. Seetõttu võiks teatriklubi-formaat olla üks praktiline ja sisuline võimalus noore vaataja kaasamiseks Eesti teatriväljal.

KASUTATUD ALLIKAD

Balme, Christopher B. 2008. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bennett, Susan 1997. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.

Eesti Draamateater 2026. „Noorelt teatrisse!“ teatriõhtu piletite statistika. Fail Draamateatri valdustes.

Eesti Kunstimuuseum 2026 = *Eesti Kunstimuuseum algatab kampaania „Õpilased tagasi muuseumisse!“*, <https://kadrimumuseum.ekm.ee/eesti-kunstimuuseum-algatab-kampaania-opilased-tagasi-muuseumisse/> (24.04.2026).

Epner, Luule 2007. Lisandusi *post-mõistestikule*: postdramaatiline tekst. *Keel ja Kirjandus*, 1, 1–14.

Epner, Luule; Madli Pesti 2024. Saateks. *Postdramaatiline teater*. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 9–24.

ETA statistika 2024 = *Külastused sihtgruppide järgi*, Eesti Teatri Agentuuri statistika koduleht, https://statistika.teater.ee/stat/stat_filter/show/visitorsTargetGroup (24.04.2026).

Haridusministeeriumi juhendmaterjal 2026 = *Juhendmaterjal: Annetamine ja rahastamispraktikad üldhariduskoolides*. Tartu: Haridus- ja Teadusministeerium.

Heim, Caroline L. 2012. Argue with us!: Audience co-creation through post-performance discussions. *New Theatre Quarterly*, 28(2): 189–197.

Koolinoorte Teatripäev 2026, Rahvusteater Vanemuise koduleht, <https://vanemuine.ee/noortetoo/koolinoorte-teatripaev-2026/> (19.05.2026).

Kultuuriasutuste mittekülastajate uuring 2026 = *Kultuuriasutuste mittekülastajate uuring. Lõpparuanne*. Kultuuriministeerium, Ernst & Young Baltic AS, <https://www.kul.ee/sites/default/files/documents/2026-04/Kultuuriasutuste%20mittek%C3%BClastajate%20uuring%20-%201%C3%B5pparuanne.pdf> (19.05.2026).

Intervjuu 1 = Fookusgrupi intervjuu nr 1 „Jussikese 7 sõbra“ vaatajatega Anni Olmile, 17.01.2026. Helisalvestis autori valduses.

Intervjuu 2 = Fookusgrupi intervjuu nr 2 „Fun Facti“ vaatajatega Anni Olmile, 18.01.2026. Helisalvestis autori valduses.

Intervjuu 3 = Fookusgrupi intervjuu nr 3 „Kuningas Ubu“ vaatajatega ja teatriklubi tagasiside Anni Olmile, 08.03.2026. Helisalvestis autori valduses.

Issak, Oliver 2026. Põhjustest, miks noored teatris ei käi, puudust ei ole. *Sirp*, 30.01.

Lehmann, Hans-Thies 2024 [1999]. *Postdramaatiline teater*. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

Noorteõhtu Draamateatris = *26. märtsil on Draamateatrisse oodatud ainult noored*, Eesti Draamateatri koduleht, <https://www.draamateater.ee/uudis/26-martsil-on-draamateatrisse-oodatud-ainult-noored/> (24.04.2026).

Olm, Anni 2026a. *Teatriklubi küsimustiku vastused*. Fail autori valdustes.

Olm, Anni 2026b. *Eesti Teatri Agentuuri teemapäeva „Uus põlvkond“ esitluste transkribeerimise*. Fail autori valdustes.

Olm, Anni 2026c. *Noore vaataja teatri päeva kokkuvõte ja tagasiside*. Fail autori valdustes.

Reporteritund 2026. Toim. Kaja Kärner. Vikerraadio, ERR, 15.04.,
<https://www.err.ee/1609996744/oppekaikude-segadus-opetajad-on-murdumas-ja-teatrid-otsivad-eraraha>

Saro, Anneli 2022. Retseptsooniteooria ja publiku-uurimise meetodid. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Toim Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikool,
<https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/6-retseptsooniteooria-ja-publiku-uuringud/> (19.05.2026).

Statistikaamet 2024 = *KU109: Teatrite etendused sihtgrupi järgi*, Statistika andmebaasi koduleht,
https://andmed.stat.ee/et/stat/sotsiaalelu_kultuur_teater/KU109/table/tableViewLayout2
(24.04.2026).

Terminoloogia, Eesti Teatri Agentuuri koduleht,
<https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/#char-P> (07.05.2026).

Toome, Hedi-Liis; Anneli Saro; Oliver Issak 2025. Eesti teater 20 aasta pärast. Publiku roll teatris. *Sirp*, 07.02.

Toome, Hedi-Liis; Anneli Saro; Oliver Issak 2025. *Publiku kaasamise käsiraamat*,
<https://publikukaasamine.ut.ee> (03.02.2026).

Walmsley, Ben 2019. *Audience Engagement in the Performing Arts. A Critical Analysis*. Cham: Palgrave Macmillan.

The Theatre Experience of Young Audiences in the Context of Postdramatic Performances. Summary

Young people's theatre attendance has become an increasingly discussed issue in Estonia. Theatre statistics show that young people are one of the least represented audience groups, while recent public debates have pointed out several obstacles that may prevent them from going to the theatre. These include ticket prices, lack of information, difficulty choosing performances, not having someone to go with, and uncertainty about how to interpret the theatre experience. At the same time, many young people mainly encounter theatre through school visits, which often introduce them to more traditional forms of theatre. This raised the question of how young spectators would respond to performances that do not follow a familiar dramatic structure. The aim of this bachelor's thesis was to study young spectators' experience of postdramatic theatre and to find out whether a theatre club format could support their relationship with contemporary theatre. The thesis sought to answer two questions: (1) which factors influence young spectators' reception of postdramatic performances and (2) how does the theatre club format affect their relationship with these performances and their theatre-going habits?

For the study, I formed a theatre club consisting of seven young people aged 14–19. The group attended three performances: "Jussikese 7 sõpra" (*Everyday is like Sunday*) by Von Krahl Theatre, "Fun Fact" by Kanuti Guild Hall and "Kuningas Ubu" (*King Ubu*) by the Estonian Drama Theatre. These performances were chosen because they all use features associated with postdramatic theatre, such as audience participation, bodily presence, spatial closeness, sound, repetition, performativity and a reduced emphasis on linear narrative. The research was conducted as a qualitative reception study. The main material consisted of post-performance group discussions, which were recorded, transcribed and analysed through the theoretical framework of postdramatic theatre, reception theory and audience engagement.

The analysis showed that the young spectators' experience was shaped above all by the intensity of the theatrical situation. They did not evaluate the performances only through the clarity of the story, but also through emotions, bodily reactions and the atmosphere of the event. Surprise, humour, confusion, discomfort, excitement and tiredness all became part of

the reception process. “Jussikese 7 sōpra” (*Everyday is like Sunday*) affected the participants through its unexpectedness, repetition, music and the free atmosphere of Von Krahl Theatre. “Fun Fact” made the audience’s position central through its quiz format and table seating, which some experienced as playful and personal, while others found it tiring. “Kuningas Ubu” (*King Ubu*) created the strongest reaction because of its physical intensity and direct contact with the audience, raising questions about the limits of participation and the spectator’s right to remain only an observer.

The results suggest that young people are not necessarily alienated by difficult or unfamiliar theatre. On the contrary, ambiguity can make a performance more memorable if it gives the spectator a strong impulse and enough space for interpretation. However, the study also showed that audience participation has to be balanced with a sense of safety. When the performance demanded too much activity or entered the spectator’s personal space too forcefully, the experience became more difficult to accept.

The theatre club format proved to be an important part of the experience. It reduced practical and social barriers, as the participants did not have to choose performances alone, buy tickets or find someone to go with. More importantly, the post-performance discussions helped them share uncertainty, compare interpretations and understand their own reactions better. In this sense, the theatre club did not simplify postdramatic theatre, but offered a supportive environment in which young spectators could learn to engage with complex, uncomfortable or ambiguous performances.

Since the research was based on a small group and three specific performances, the results cannot be generalized to all young spectators. However, the thesis shows that young people do not necessarily need theatre to be made easier for them. Rather, they need access, companions, context and opportunities for reflection. Therefore, the theatre club format can be seen as one possible way to support young people’s independent relationship with theatre and to make contemporary performance more approachable without reducing its complexity.

LISA 1. Teatriklubi vestlusringide intervjuu kava

Enne esimest etendust küsitud küsimused:

- 1) Räägitakse, et noored käivad vähe teatris, kas sulle noorena tundub see tõene väide? Miks sa nii arvad?
- 2) Mida sa sellest teatriklubi projektist ootad?
- 3) Kas oled varem mõnda valitud lavastustest näinud? Kui näinud ei ole, siis kas oled nendest kuulnud?
- 4) Mis sind teatri puhul huvitab? Kui ei huvita miski, siis too välja teatri negatiivsed jooned, miks see sind ei paelu.
- 5) Kui palju piletihind sinu kui noore teatriskäiku mõjutab?
- 6) Pole õigeid ega valesid vastuseid, aga mis sa arvad, mida võiks "postdramaatiline" teatri kontekstis tähendada?
- 7) Millised etendusi oled sa seni teatris vaadanud? Kirjelda mõnda hiljutist elamust.

Etendustejärgsed küsimused:

- 1) Milliseid mõtteid või emotsioone nähtud etendus tekitas?
- 2) Kas oli midagi, mis jäi kaugeks, arusaamatuks või ei kõnetanud üldse? Too näiteid.
- 3) Kas oled varem sarnases stiilis tehtud etendusi näinud? Kui jah, siis kus ja kellega?
- 4) Kui sa peaks lavastuse ühe lausega kokku võtma, siis mis see oleks?
- 5) Mis oli sinu meelest selles etenduses teistsugune või eriline võrreldes sellega, millisena teatrit ette kujutad või milline on olnud sinu varasem kogemus?
- 6) Kas etenduses räägiti mingit lugu? Kui jah, siis millist?
- 7) Millist rolli mängib trupp (näitlejad)? Kuidas näitlejad sinu vaatamiskogemust mõjutasid?
- 8) Kellele võiks selline lavastus huvi pakkuda?
- 9) Kas selline teater võiks kõnetada ka teie eakaaslasi? Kas soovitatakse seda oma sõbrale? Kas tahaksite, et ka koolidega käidaks selliseid lavastusi vaatamas?
- 10) Mis teie arvates noorte teatriharjumust mõjutab? Kas ja miks peaks vahelduseks näiteks kinno mineku asemel valima teatri?
- 11) Kas on midagi, mida ma ei küsinud, aga mida sooviksite ise lisada tänase etenduse või oma kogemuse kohta?

Tagasiside küsimused:

- 1) Kas teie ootused sellele projektile said täidetud? Kui ei, siis mis oleks võinud paremini olla?
- 2) Mis teile kõige rohkem meeldis: etendusi vaadata, pärast etendusi vestelda, kuulata näitlejaid või midagi muud?
- 3) Kas teatriklubi formaat võiks ka projekti väliselt toimiv lahendus noortele olla? Põhjenda.
- 4) Kui vastasite, et teatriklubi formaat võiks edasi toimuda, siis kas oluline on ka teatriklubi eestvedaja vanus? Kuidas see teid mõjutab?
- 5) Kui te varem ei olnud Von Krahli või Kanutisse sattunud, siis kas selle kogemuse põhjal julgeks või sooviks uuesti minna?
- 6) Mida võiks teatrid teha, et noori teatrisse meelitada? Mis te arvate, et võiks teie eakaaslaste puhul toimida?
- 7) Pole õigeid ega valesid vastuseid, aga mis sa arvad, mida võiks “postdramaatiline” teatri kontekstis tähendada?

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Anni Olm,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Noore vaataja teatrikogemus postdramaatiliste lavastuste näitel“, mille juhendajad on Helen Kannus ja Hedi-Liis Toome, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Anni Olm

26.05.2026