

Tartu Ülikool  
Sotsiaal- ja haridusteaduskond  
Ühiskonnateaduste instituut  
Sotsioloogia, sotsiaaltöö ja sotsiaalpoliitika

Liisa Pool

MILLEST MÕTLEB TEATRI PUBLIK?  
TARTU UUE TEATRI LAVASTUSE „1987“ RETSEPTSIOONIUURING

Bakalaureusetöö sotsioloogia erialal

Juhendajad: Andu Rämmer, MSc

Hedi-Liis Toome, MA

Tartu 2015

## **Autorideklaratsioon**

Olen koostanud töö iseseisvalt. Kõik töös kasutatud teiste autorite tööd, põhimõttelised seisukohad, kirjandusallikatest ja mujalt pärinevad andmed on viidatud.

Liisa Pool

01.06.2015

## **ABSTRACT**

Theatre has been very popular during the last decade in Estonia, receiving over one million theatre visits per year. Although the general statistics and socio-demographical data about the audiences are rather well known, there is a lack of knowledge about the personal impact that theatre has on the spectator.

The aim of this thesis called „What does the theatre audience think about? The reception research of production *1987* in Tartu New Theatre“ was to find out what topics in the performance do the spectators consider the most important for them personally and in the societal context. Secondly, how do they interpret the references about Soviet time and how do they represent it in the interviews? Finally, what kind of theatre experience did the respondents receive – comfortable or challenging (Van Maanen 2009)?

The theoretical part of the thesis provides a brief overview about theatre sociology and previous sociological theatre researches in Estonia, as well as an introduction to the theories of Hans van Maanen and social representations. This thesis is empirically based on six in-depth interviews with young people aged 22-28, in order to understand how they interpret the references about Soviet time which they have not personally experienced.

The most important topics that the respondents connected with the production *1987* were national security, the sense of oneness, surveillance, the different pace of life, uniformity and masks as social roles. Thus, the production had social relevance for the audience. The respondents expressed their considerable knowledge about the most recognizable symbols of Soviet time, but at the same time their tedium about the topic in general. Young people understand that Soviet time was an important part of Estonians' history, which should not be forgotten, but at the same time they are willing to look forward and not deal with the traumas of the previous generation. The interviewees got rather comfortable theatre experience, meaning that their already existing social representations were confirmed during the performance, yet there were challenging moments and it is impossible to give a conclusive opinion, because each theatrical experience is personal.

**Keywords:** audience, reception, social representation, theatre sociology

# SISUKORD

SISSEJUHATUS	5
1. TEOREETILINE RAAMISTIK	6
1.1 Mis on teatrisotsioloogia?	6
1.2 Publiku- ja retseptiooniuringud	7
1.3 Teatrikogemuse kaksikjaotus	9
1.4 Sotsiaalsed representatsioonid	10
1.5 Noorte nägemus nõukogude ajast	12
1.6 Erving Goffman ja oma mina presenteerimine	13
1.7 Töö olulisus ja uurimisküsimused	14
2. TARTU UUS TEATER JA LAVASTUS „1987“	15
2.1 Lavastuse „1987“ lühianalüüs	15
3. MEETOD	18
3.1 Valim	18
3.2 Intervjuude läbiviimine	19
3.3 Andmete töötlemine	20
4. ANALÜÜS	21
4.1 Julgeolek ja sõjahirm	21
4.2 Ühtsustunne	23
4.3 Jälgimis- ja kontrolliühiskond	25
4.4 Elurütmi tajumine	27
4.5 Maskid kui sotsiaalsed rollid	28
4.6 Ühetaolisus	30
4.7 Arusaam nõukogude ajast ja 1980. aastatest	31
5. ARUTELU JA JÄRELDUSED	34
5.1 Millised ühiskondlikud teemad tõusevad vaatajate jaoks lavastuses esile?	34
5.2 Millisena representeerivad intervjuueeritud nõukogude aega?	36
5.3 Millise vaatajakogemuse intervjuueeritud said?	37
KOKKUVÕTE	39
KASUTATUD KIRJANDUS	40
LISA 1. Intervjuu kava	43
LISA 2. Lavastuse info	45

## SISSEJUHATUS

Teatripublikust räägitakse Eesti meedias peamiselt kvantitatiivsetes terminites (nt Pedaru 2014), rõhutades suurt teatrikülastajate koguarvu, huvitumata seejuures millist mõju teater oma suurele vaatajaskonnale avaldab. Milles seisneb teatri väärtus, et üle miljoni külastaja aastas teatripileti ostab? Sellele vastamiseks tuleb esmalt uurida, milles seisneb teatri väärtus üksikvaatajale.

Hea teatri, kuid ka laiemalt kogu kunsti oluliseks tundemärgiks on võime panna vaataja mõtlema, küsima uusi küsimusi ja arutlema. Ometi ei uuri hiljem keegi, milline mõtteprotsess vaatajate peades aset leidis ning kas teatri eesmärk seeläbi täitus. Käesolev bakalaureusetöö võtab fookusesse teatri saalipoole ja uurib Tartu Uue Teatri lavastuse „1987“ (lavastaja Ivar Põllu) näitel, milline sõnum jõuab lavalt publikuni ja kuidas seostavad vaatajad lavastust iseenda elu ja ühiskonnaga.

Tartu Uue Teatri lavastuse „1987“ publiku hulgas läbi viidud retseptsiooniuring on katse ühendada bakalaureusetöö autori kaks õpitavat eriala – sotsioloogia ja teatriteadus. Nende erialade lõikepunktis asub teatrisotsioloogia, mille raamistikku paigutub ka alljärgnev retseptsiooniuring. Bakalaureusetöö eesmärgiks on kaardistada sotsiaalseid representatsioone, mida publik teatrist rääkides kasutab, et saada seeläbi teada, millest publik lavastust vaadates mõtleb. See on oluline, et mõista, milline on teatri roll ühiskonnas ja mõju ühiskondlike arusaamade kujundamisel. Retseptsiooniuringuid on Eestis tehtud väga vähe ja siinne bakalaureusetöö soovib anda oma panuse selle uurimisvaldkonna arendamisele.

Töö koosneb viiest peatükist. Esimeses antakse lühike ülevaade teatrisotsioloogiast ja varasematest sotsioloogilistest teatriuurimustest Eestis, töös kasutatavatest teoreetilistest käsitlustest ning varasematest teemakohastest uuringutest. Teises peatükis tutvustatakse uurimisalust lavastust „1987“ ja Tartu Uut Teatrit. Kolmandas osas kirjeldatakse töö metoodikat, andmekogumist ja analüüsi teostamist. Analüüsiosas tuuakse välja uuringu käigus tekkinud uued teadmised, mida laiendatakse töö aruteluosas.

Soovin tänada oma kahte juhendajat – Andu Rämmerit ja Hedi-Liis Toomet –, kelle nõuanded on olnud töö kirjutamisel suureks abiks ja toeks.

# 1. TEOREETILINE RAAMISTIK

## 1.1 Mis on teatrisotsioloogia?

Teatrisotsioloogia on valdkond, mille alguse saab dateerida tagasi 1950. aastatesse (Shevtsova 1989: 23), kuid mis pole sellele vaatamata kuue kümnendi jooksul suurt kõlapinda ega mõjukust saavutanud. Maria Shevtsova (1989) leiab oma artiklis teatrisotsioloogia probleemidest ja tulevikuperspektiividest, et tegemist on interdistsiplinaarse uurimisvaldkonnaga, mille suur ühisosa teiste distsipliinidega (nt teatriteadus ja antropoloogia) muudab teatrisotsioloogia täpsema piiritlemise keeruliseks.

Shevtsova (1989: 30–33) toob koos lühikeste selgitustega välja nimekirja 14 teemavaldkonnast, mis kuuluvad teatrisotsioloogia huviorbiiti: sotsiaalteaduslik teoreetiline baas, näitlejad, lavastajad, lavastuse tehniline kollektiiv, näitekirjanikud, teatri administratsioon ja rahastus, teatripoliitika, teatri sotsiaalsed tüübid, lavastuse tekkeprotsess, publik, levitamine ja meedia mõju, teatritekstid, erinevad žanrid, uued esiletõusvad žanrid. Loetelu illustreerib teatrisotsioloogia võimalusterohkust oma uurimisobjekti valikul. Rohkem kui 20 aastat hiljem leiab Joshua Edelman (2012: 23–24), et sotsiaalteaduslikud teooriad ja lähenemised on teatriuurimisel küll vajalikud ja järjest kasutatamad, kuid on endiselt ebaselge, mis täpsemalt eristab teatrisotsioloogiat lihtsalt teatri uurimisest sotsiaalses kontekstis.

Edelman eristab sotsioloogilist ja mittesotsioloogilist analüüsistrateegiat analüüsiks valitud objekti alusel. Ta leiab, et teatrisotsioloogia keskendub laiemalt teatrivälja uurimisele, mitte konkreetsete fenomenide tähendusele, olemusele ja mõjule. Teatrisotsioloogia tähelepanu on kogemuse või sündmuse asemel pööratud sotsiaalsetele mustritele, institutsionaalsetele struktuuridele ja kultuurilistele arusaamadele, mis loovad ja kannavad endas arusaamist teatrist (Edelman 2012: 24–25). Ometi pole Edelmani eristus üheselt järgitav, sest uurimaks teatripubliku kultuurilisi arusaamu teatrist, tulevad paratamatult mängu ka konkreetsete teatrisündmused ja kogemused, mis on neid seisukohti konstrueerinud. Ühtlasi tähendaks teatriteose tähenduse ja mõju uurimise välistamine, et läbi ei saa viia retseptiooniuringuid, mis just teose vastuvõtule ja mõjule keskenduvad ning Shevtsova (1989) järgi teatrisotsioloogia alla liigituvad.

Teatriuuriija Willmar Sauter (2011: 179) on öelnud: „Igal teatrisündmusel on sotsiaalpoliitiline aspekt – nii sisu kui selle esitamise viisi poolest. Sotsiaalsed ja poliitilised aspektid võivad olla ilmselged või peidetumad, ilmned kohe või kujuneda hiljem, olla olulised etendajale või vaatajale, eri ühiskonnakihid tõlgendavad nende sotsiaalset ja poliitilist mõju erinevalt.“ See tähendab, et kõik lavastused on vaadeldavad sotsioloogilise uurimisainesena, et selgitada välja nende „ilmselgeid või peidetumaid“ sotsiaalseid ja poliitilisi tähendusi, mis ühtib ka Shevtsova arusaamaga teatrisotsioloogilistest teemavaldkondadest. Jõudmaks Edelmani soovitud laiema teatrivälja ja sotsiaalsete mustrite uurimiseni, tulebki alustada väiksematest ühikutest, millest koostoimes vormub suurem üldpilt.

Teatrisotsioloogiast kui valdkonnast on Eestis räägitud küllaltki vähe ja uurijad, kes tegelevad teatrisotsioloogiliste teemadega, määratlevad ennast teatriuurijate, mitte teatrisotsioloogidena. Sotsioloogid, kes on uurinud teatrit (nt Kamdron ja Vihalemm 1982, Lauristin 1982), uurivad seda ühena paljude uurimisobjektide hulgast, mistõttu nad samuti oma uurimisvaldkonna nimetust ei kitsenda. Uuemate teatrisotsioloogiliste uurimustena võib välja tuua näiteks kaks bakalaureusetööd Tartu Ülikooli sotsioloogia osakonnas (Salme 2006, Toome 2007) ja Hedi-Liis Toome valmiva doktoritöö teatri funktsioneerimisest Tartus (Toome 2013).

Käesolevat bakalaureusetööd võib käsitleda teatrisotsioloogilise diskursuse raames. Töö fookuseks on Tartu Uue Teatri lavastuse „1987“ noor teatripublik ning nende arusaamad nähtud lavastusest ning seeläbi tekkinud seosed ühiskonnaga. Teatripubliku uurimine on üks kõige otsesemalt teatrisotsioloogia uurimisvaldkonda kuuluvaid teemasid, mida on leidnud ka Shevtsova. Uurides kahekümnendates eluaastates teatrivaatajate retseptiooni, selguvad ühe grupi mõtted ning tõlgendused lavastuses tajutud sotsiaalsetest ja poliitilistest tähendustest (Sauter 2011), mis peegeldavad laiemalt seda, kuidas vastav eagrupp tajub kaasaegset ühiskonda ja uuritavast lavastusest tingitult ka nõukogude aega. Seeläbi on teater tõukepunktiks, mille abil jõutaksegi ühe konkreetse fenomeni juurest suuremate sotsiaalsete mustrite uurimise juurde, mis vastab ka Edelmani arusaamale teatrisotsioloogiast.

## ***1.2 Publiku- ja retseptiooniuringud***

Teatripublik on üks teatrisotsioloogia uurimisobjekte, millest rääkides saab eristada kahte tüüpi uuringuid: kitsamas mõttes publiku-uuringuid ja retseptiooniuringuid (Sauter 2002: 4). **Publiku-uuringud** on enamasti kvantitatiivsed ning nende eesmärgiks on saada infot

publiku sotsiaal-demograafilise struktuuri ja maitse-eelistuste kohta (Saro 2004: 41). Keskne küsimus on, millised taustaspektid (vanus, haridus, sugu, sissetulek) mõjutavad vastajate teatrikäitumist ja kuidas (*ibid.*: 43). Üldiselt viivad publiku-uuringuid läbi teatrid ise, et luua paremaid turundusstrateegiaid. See tähendab, et tulemused avalikkuseni sageli ei jõua, kuid on ka erandeid (nt Kask ja Vellerand 1980, Lillepuu 1997, Toome 2015a).

**Retseptisiooniuuringute** huviorbiidiks on konkreetse lavastuse/autori loomingu vastuvõtt või mõni kitsam teatritretseptiooni puudutav küsimus, neis eristatakse kahte suunda: empiirilise ja teoreetilise (uurimisobjektiks mudelvaataja) (Saro 2004: 40). Teatritretseptioonist kirjutataksegi sageli ilma empiirikata (nt Pavis 2003), luues teoreetilisi kontseptsioone, kuidas mudelvaataja teatrit tajub. Patrice Pavis (2003: 258) kirjeldab mudelvaatajat kui kedagi, kes näeb, kuuleb, mõistab ja hindab kõike igal etenduse hetkel. Sellele vastandub empiiriline vaataja, kes reageerib alati kindlas kontekstis, mida empiiriline sotsioloogiline meetod aitabki välja tuua ja mõista (*ibid.*).

Empiirilisi retseptisiooniuuringuid saab teha nii kvantitatiivselt kui kvalitatiivselt, mõlemad on Eestis tehtud vähe. Kvantitatiivseid retseptisiooniuuringuid (ankeetküsitlused, kogemuse hindamine skaalal) on Eestis viinud läbi näiteks Marju Lauristin (1982), Peeter Vihalemm ja Tiiu Kamdron (1982), Anneli Saro (2004) ja ühe osana oma uuringust Hedi-Liis Toome (2013). Kvalitatiivsete retseptisiooniuuringute kohta Eestis pole palju teada. Tartu Ülikooli teatriteaduse magistrandid viivad oma õpingute käigus läbi fookusgrupe või süvaintervjuusid teatripublikuga, ent need tulemused ei levi tavaliselt kooliseinte vahelt kaugemale. Viimaseks suuremaks kvalitatiivseks retseptisiooniuuringuks võib lugeda teatriteaduse magistrantide poolt läbi viidud fookusgrupi- ja süvaintervjuusid Vanemuise publikuga 2014. aasta jaanuaris Hedi-Liis Toome juhendamisel (Wielders, Toome, Šorli, Szabo, Zijlstra 2015).

Käesolev bakalaureusetöö kuulub empiiriliste kvalitatiivsete retseptisiooniuuringute hulka, olles üks vähestest omataolistest Eestis ja ühtlasi esimene, mis on viidud läbi Tartu Uue Teatri publiku seas. Kui varasemates Eestis tehtud retseptisiooniuuringutes on keskendutud konkreetsemalt teatrit puudutavatele küsimustele, uurides publiku arvamust teose kunstilise kvaliteedi kohta ja vaatamisest tekkinud emotsioone, siis käesolev bakalaureusetöö võtab veidi laiemat fookust. Välja proovitakse selgitada küll see, millise vaatajakogemuse osalejad said, ent peamine tähelepanu on suunatud sellele, kuidas tõlgendavad noored vaatajad laval

nähtud lavastust ning milliseid paralleele nad kaasaja ja lavastuses loodud maailma vahele tõmbavad.

### 1.3 Teatrikogemuse kaksikjaotus

Kunstiteose vastuvõtt ehk retseptsioon on individuaalne, sõltudes paljudest teguritest nagu vastuvõtja, konkreetne kunstiteos ja vastuvõtukeskkond. Vastuvõtukeskkond tähendab nii otsest füüsilist keskkonda, kuid ka avaramas tähenduses sotsiaalset, poliitilist ja majanduslikku olukorda. Kaudse kontekstina mõistetakse veel vaataja „kogemust, teadmisi, ootusi ja teatriga seotud väärtusi, mis tal aja jooksul välja kujunevad ja mille ta endaga saali kaasa toob“ (Eversmann 2004: 165). Hinnanguid ühele teosele on sama palju kui sellel on vaatajaid. Teatritretseptsioon ja selle sotsiaalne funktsioon huvitab Hans van Maanenit (2009), kes on välja töötanud teatrikogemuse kaksikjaotuse.

Hans van Maanen (2009) eristab oma teoreetilises käsitluses „*How to Study Art Worlds*“ kahte kunstikogemust: mugavat (*comfortable*) ja väljakutsuvat (*challenging*). Kahe kunstikogemuse erinevused võtab kokku Tabel 1.

Tabel 1. Kahe kunstikogemuse tüübi võrdlus. (Van Maanen 2009: 193-195)

Mugav ( <i>comfortable</i> ) kunstikogemus	Väljakutsuv ( <i>challenging</i> ) kunstikogemus
Aktiveerib olemasolevaid tajuskeeme ( <i>perceptual schemata</i> )	Esitab olemasolevatele tajuskeemidele väljakutse, uute tajuskeemide areng
Pakub kergendust ja naudingut tuttavatest representatsioonidest	Nauding kujutlusvõime kasutamisest mängides vormi ja sisu suhtega
Kinnitab olemasolevaid representatsioone	Loob uusi representatsioone
Reguleerib emotsioone	Reguleerib ja arendab emotsioone
Tugevdab identiteeti	Arendab identiteeti

Van Maanen (2009: 191) möönab, et mugava ja väljakutsuva vaatamiskogemuse vahelist piiri on mõnikord raske tõmmata, sest mitmed kunstilised kogemused võivad olla sellised, kus mugav ja väljakutsuv esteetiline kommunikatsioon kattuvad või jagavad ühiseid tunnuseid.

Mugava ja väljakutsuva kunstikogemuse kõige olulisemaks erinevuseks on mõju vaataja kehtivatele sotsiaalsetele representatsioonidele, mis mugava vaatamiskogemuse korral kinnistuvad ja väljakutsuva korral kunstiteosest tekkinud impulsi ajal muutuvad. Van Maanen peab oluliseks, et kunstist saadav kogemus oleks väljakutsuv ja seeläbi vaatajat arendav, mitte üksnes ilus vaadata ning kehtivaid arusaamu kinnistav. Retseptiooniuringute abil on võimalik uurida sotsiaalseid representatioone, mis olid vaatajal enne etenduse nägemist ning seda, kas ja kuidas need teatri mõjul muutusid.

### **1.4 Sotsiaalsed representatsioonid**

Sotsiaalsete representatsioonide teooriale pani aluse Serge Moscovici, kirjeldades sellega vahendit, mille abil inimesed tulevad toime uute fenomenide ja juba tuntud fenomenide muutumisega (Flick 1998: 6). „Sotsiaalse representatsioonina mõistetakse väärtussüsteemi, ideid ja praktikaid, millel on kahekordne funktsioon: esmalt luua kord, mis võimaldab indiviididel ennast orienteerida materiaalses ja sotsiaalses maailmas; teiseks võimaldada kommunikatsiooni kogukonnaliikmete vahel, pakkudes neile koodi sotsiaalseks vahetuseks ja koodi, millega nimetada ja klassifitseerida üheselt erinevaid aspekte nende isiklikus ja grupi maailmas“ (Moscovici 1973: xiii, Flick 1998: 6 kaudu).

Kokkuvõtlikult ja lihtsustatult võib sotsiaalseid representatioone nimetada jagatud kollektiivseteks arusaamadeks, mis tekivad interaktsiooni käigus ja võimaldavad erinevatest (uutest) nähtustest kõneleda. Sotsiaalsed representatsioonid on inimestevahelises suhtluses pidevas kasutamises ja tekivad kommunikatsiooni tulemusel, olles seetõttu ka pidevas muutumises olenevalt kontekstist. „Representatsioonides väljenduvad teatud klassifikatsioonid, üldistused ja seletused – oma terviklikkuses on nad tavamõistuslikud „teooriad“ (Moscovici 1988: 243, Ventsel ja Raudsepp 2015: 655 kaudu). Wolfgang Wagner (2012: 1045) leiab, et ei ole oluline, et sotsiaalne representatsioon oleks kõigi vahel konsensuslikult jagatud, piisab kui kogukonnas on mõned liikmed, kelle vahel toimub vastava arusaamise väljakujunemine.

Sotsiaalse representatsiooni tekkimisel on kesksel kohal kaks sageli paralleelselt aset leidvat protsessi: ankurdamine (*anchoring*) ja objektivimine (*objectification*) (Flick 1998: 7).

**Ankurdamine** on protsess, mis paigutab võõrad ideed juba olemasolevasse kategooriatesüsteemi ja võrdleb neid juba tuttava paradigmaga. Ankurdamine võimaldab uusi

nähtusi nimetada ja klassifitseerida, tehes need seeläbi „omaks“ (Moscovici 2000: 42). „Klassifitseerimatu klassifitseerimisel, nimetamatu nimetamisel oleme suutelised seda ette kujutama, seda representeerima. Representatsioon on põhimõtteliselt klassifikatsioonide ja tähenduste süsteem“ (*ibid.*). Ankurdades uusi objekte olemasolevatesse kategooriatesse, toimub seniste kategooriate järk-järguline muutumine: laienemine, kihistumine, ühinemine (Flick 1998: 7). Selline protsess ei toimu mitte ainult individuaalselt vaid ka kollektiivsel tasandil, kui igapäevase kommunikatsiooni tulemusel on kategooriad ja konstruktsioonid pidevas kasutuses ja muutumises (*ibid.*).

**Objektiveerimine** on millegi abstraktse teisendamine peaaegu konkreetseks, ettekujutitava ülekandmine päris maailmas olevale objektile/sümbolile, mille abil fenomenile viidata (Moscovici 2000: 42). Tegemist võib olla nii ikooniliste kujundite kui metafooridega, mis esindavad lihtsustatud kujul keerulisemaid nähtusi või objekte.

Asetades sotsiaalsete representatsioonide teooria kunsti (täpsemalt teatri) konteksti, siis kehtivad teatrist ja lavastustest rääkides täpselt samasugused protsessid nagu mõne muu sotsiaalse fenomeni korral. „Üldisel tasandil võib öelda, et kunstiteosed, nagu sotsiaalsed objektidki, on samuti sotsiaalse representatsiooni objektid ja seetõttu viis, kuidas inividid ja grupid käituvad nende läheduses, on mõjutatud sotsiaalsetest representatsioonidest, mis inivididel ja gruppidel on kunsti suhtes üldiselt või mõne kindla kunsti aspekti suhtes“ (Ullan 1995: 1).

Kunstiteosed on oluline osa avalikust kommunikatsioonist, mille kaudu levib informatsioon sotsiaalsete gruppide vahel. Kunst on sotsiaalne ja sümboliline, selle analüüsiks ja mõistmiseks on vaja instrumente, mis võtaks neid mõlemaid baasomadusi arvesse – sotsiaalsete representatsioonide mudel seda võimaldabki (Ullan 1995: 7–8).

Sotsiaalse representatsiooni uurijad jälgivad juttu ja tegusid, mis on seotud mõne sotsiaalse fenomeni või objektiga, sest „jutus omistavad inimesed objektile omadusi ja tähendusi, mis muudavad selle osaks grupi sotsiaalsest maailmast“ (Wagner *et al.* 1999: 2). See on ka põhjus, miks uuritakse sotsiaalseid representatsioone kvalitatiivsete meetoditega. Siinses bakalaureusetöös uuritakse respondentide arusaamu lavastuses käsitletud teemadest ehk teisisõnu sotsiaalseid representatsioone, mida nad lavastuses ära tundsid või pärast etenduselt tulnud impulssi ise loovad.

## **1.5 Noorte nägemus nõukogude ajast**

Eeva Schneider (2012) on teinud süvaintervjuusid noortega, kelle sünniaastad jäid vahemikku 1987–1992, et uurida, kuidas peegeldub nõukogude aeg nende teadvuses. Schneider leiab, et „kuna tulevaste põlvkondade mälu kujundavad varasemate generatsioonide minevikukogemused, on praeguste noorte mälestusi ja väärtushinnanguid uurida äärmiselt oluline“ (*ibid.*: 130). Käesolev bakalaureusetöö on kitsamalt piiritletud lähtekohaga, ent siiski vaadeldav täiendusena Schneideri uurimusele, sest siinses uuringus intervjueritud kuuluvad samasse vanusekohorti ning representeerivad lavastusest rääkides aega, mida nad „mäletavad“ vaid vahendatult. Seejuures tasub meeles pidada, et inimeste mälestused muutuvad sõltuvalt hetkeolukorrast ja olevikus kehtivatest arusaamadest.

Schneider (2012: 132–133) leidis, et nõukogude ajast rääkides mainivad noored esimesena a) selle ajastuga seotud esemeid ja olmeteemasid nagu vorstisabad ja pikad järjekorrad, talongid, purgis hapukoor või pruun värv, b) nõukogulikke ilminguid nagu pioneerid ja komsomol, plaanimajandus ja defitsiit või c) ideoloogia ja raskustega seotud märksõnu nagu nõme ja nürimeelne süsteem, ajupesu, kannatused, hirm ja küüditamised. Uuringu tulemusel selgus, et nõukogude aeg on noorte teadvuses ühtne tervik, järele mõeldes ollakse küll teadlikud erinevatest etappidest, ent mõeldes „nõukogude ajale“ seostub selle kõigega ühtne kuvand (*ibid.*: 134–135). Noored on selle ajastu sündmustega päris hästi kursis ja arvavad end nõukogude aega hästi tundvat, osates tuua välja selle ajastuga seotud termineid. Schneider märkas, et sageli ei osata aga nende nõukogudeaegsete ilmingute (nt. pioneerid, komsomol, kolhoosid) täpsemat olemust selgitada.

Nõukogude aega tajuvad noored Schneideri uuringu järgi mõneti unenäolise ja sürrealistlikuna. Ajastut nähakse vastuoluliselt, olles ühelt poolt teadlikud repressioonidest ja kannatustest, teisalt aga tajutakse tollases ajas midagi positiivset ja kadestamisväärset nagu võrdsus ja konkurentsitus, kollektiivsed ettevõtmised, suured sõpruskonnad ja rõõm (Schneider 2012: 136).

Noored ei hakanud teemal „nõukogude aeg“ ise rääkima sõjast või repressioonidest, kuid täpsustavate küsimuste peale oskasid nad neist hästi ülevaate anda, mis näitab, et kooliharidus annab selle teema kohta laialdasi teadmisi, ent see temaatika ei ole tänapäeva noortele enam esimene, mis sõnapaariga „nõukogude aeg“ seostub (*ibid.*: 137).

Rääkides nõukogude igapäevaelust, domineerib noorte seas ettekujutus, et elu oli toona raske ja väljakutset pakkuv. Kogu perioodile laiendati arusaamist defitsiidist ja talongidest ning raskustest toidulaua katmisel, palju mainiti troopiliste puuviljade puudumist (*ibid.*: 140–141). „Riietusest rääkides tõid kõik vastanud välja asjaolu, et puudus valik, kaupluses oli saada rõivaid mõnest üksikust sordist ja seega käisid inimesed kas ühtemoodi riides või õmblesid neid ise“ (*ibid.*: 141).

Enamik noori peab ennast uue aja lasteks ja kuigi nõukogude aja järelkaja on nende lapsepõlves palju olnud, paigutatakse ennast Eesti Vabariigi ajajärku. Isiklike mälestuste omamine on noortele emotsionaalselt oluline ja kui sellest ajast on kasvõi mõni üksik mälupilt, siis seda rõhutatakse. Kui ollakse sündinud juba vabas Eestis, siis rõhutati selgemalt oma ajalist distantsi ja räägiti nõukogude ajast kui oma vanemate ajast, millega neil isiklik side puudub. Schneideri intervjuueeritud tõstsid esile 2007. aasta pronksiöö sündmusi, mis noorte väitel kasvatas nende huvi nõukogude aja vastu, sest vene teema muutus taas aktuaalseks. (*ibid.*: 144–145)

Kokkuvõtlikult leiab Schneider, et noored on võrdselt mõjutatud kooliharidusest ja oma vanematelt kuulnud kogemustest, seejuures nõukogude aja alguse kohta teatakse rohkem kooli vahendusel ja alates 1970. aastatest räägitakse peamiselt olmelisematest teemadest, mis on antud edasi vanemate silme läbi. 2007. aasta aprillirahutused muutsid teema noorte jaoks jälle aktuaalseks, kuid enne seda peeti okupatsiooni möödaniikuks, mis tänapäeva noori enam eriti ei mõjuta (*ibid.*: 147–148).

## **1.6 Erving Goffman ja oma mina presenteerimine**

Rääkides korruga teatrist ning ühiskonnast, ei pääse mööda sotsioloog Erving Goffmani 1956. aastal esmakordselt avaldatud monograafiast „*The Presentation of Self in Everyday Life*“, milles ta kasutab teatrit ja teatriterminoloogiat kui struktuuri, mille abil analüüsida ühiskonda ja sotsiaalset inimkäitumist. Goffman (1959: 4) leidis, et niipea kui indiviid ilmub teiste inimeste ette, on tal ka teatud põhjused kohandada oma käitumist selliselt, et see avaldaks muljet ja aitaks saavutada soovitud eesmärged. Inimesed on korruga etendajad (*performer*) ja tegelased (*character*), keda nad etendavad (*ibid.*: 252). Ta kasutab mõistet etendus (*performance*), tähistades sellega kõiki indiviidi tegevusi, mis leiavad aset „publiku“ silme all

ning millel on vaatajatele mingisugune mõju (*ibid.*: 22). Järelikult on oma mina etendamine seotud sooviga teisi inimesi soovitud viisil mõjutada.

Goffman käsitles oma dramaturgilises ühiskonnamuudelis teatralast sõnavara küllaltki paindlikult, kohandades mõisteid nagu näitlejad, publik, etendus, dramaturgia, dekoratsioonid ja lava väga erinevatele eluvaldkondadele majandusest armusuheteni. Tema teooria on olnud sotsiaalteadustes väga mõjukas, ent seda on hakatud kasutama ettevaatlikumalt, teadvustades teatriterminoloogia kasutamist üksnes metafooridena (Kaljundi 2008: 630–631).

### **1.7 Töö olulisus ja uurimisküsimused**

Eespool kirjutatust on näha, et teater ja eriti lavastuste retseptsioon on valdkond, mida on Eestis sotsioloogiliselt uuritud küllaltki vähe. Käesolev bakalaureusetöö soovib anda panuse, et Tartu Uue Teatri lavastuse „1987“ publiku näitel jõuda sammuke lähemale vastusele, millest teatrivaatajad etenduse ajal ja pärast etendust mõtlevad ning kas teater on seeläbi ühiskonnas aktiivne vestluspartner.

Lavastus „1987“ on klassikalisest dramaatilisest sõnalavastusest mõnevõrra erinev (täpsemalt peatükis 2), mistõttu on Hans van Maaneni poolt välja pakutud teatrikogemuse kaksikjaotus igati teemakohane teooria, mille alusel hinnata vaatajate teatrikogemust. Samuti väärub uurimist küsimus, kas nõukogude ajale viitav ja seda kujutav lavastus on vabas Eestis üles kasvanud noortele kuidagi oluline ja mille poolest.

Lähtudes eespool välja toodud teooriatest ja senini vähe uuritud teemadest, püstitatakse töös järgmised uurimisküsimused:

1. Millised ühiskondlikud teemad tõusevad vaatajate jaoks lavastuses esile?
2. Millisena representeerivad intervjueritud nõukogude aega?
3. Millise vaatajakogemuse (Van Maanen 2009) intervjueritud said?

## **2. TARTU UUS TEATER JA LAVASTUS „1987“**

Tartu Uus Teater (edaspidi TUT) on alates 2008. aastast Tartus tegutsev väike projektipõhine erateater. 2011. aastast tegutseb teater püsivalt botanikaaias vastas asuvas vanas võimlahoones aadressil Lai 37. Teatri looja ja juht on Ivar Põllu, kelle tegevus TUTis on „aktiivsesse käibesse toonud autoriteatri mõiste“ (Oruaas 2012: 74), millega peetakse silmas teatritegemise vormi, kus lavastuse tegija on ühtlasi idee autor, mitte ei interpreteeri üksnes kellegi teise loomingut. Sageli tähendab see seda, et lavastaja on korraka teksti autor, muusikaline kujundaja kui ka kunstnik (Põllu 2010). Ka lavastus „1987“ on Ivar Põllu autoriteatri näide. Varem on TUTi lavastused käsitlenud ühiskondlikke teemasid nagu väljaränne („Äralennuväli“), projektimajanduse pealetung („Projekt Elu“), edukultus („Edu“) ja prostitutsioon („Elud“).

„1987“ on Ivar Põllu lavastatud diplomitöö Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppe 10. lennu tudengitega, kes lõpetavad oma õpingud juunis 2015. Lavastus tuli välja Tartu Uue Teatri ja teater Musta Kasti koostöös, kuid seda reklaamiti Tartu Uue Teatri nime all. Must Kast on kolmeteistkümne 10. lennu tudengi loodud uus teater, mis alustab sügisel 2015 aktiivsemat tegevust Tartus asuvas Genialistide Klubis. Teater Must Kast manifesteeris oma sünnihetke juba 27. märtsil 2014, kuid on aktiivset tegutsemist alles alustamas, sest selle liikmed soovivad enne oma õpingud lõpetada. Lavastus „1987“ esietendus 13. veebruaril 2015 ning seda mängiti veebruari jooksul kokku kaheksa korda Tartu Ülikooli vanas kirikus (Jakobi 1). Täpsem informatsioon lavastuse truppi kohta ja lavastust tutvustav tekst on Lisas 2.

### **2.1 Lavastuse „1987“ lühianalüüs**

Lavastuses „1987“ oli loobutud kahest olulisest näitleja väljendusvahendist: sõnast ja miimikast. Noored näitlejad olid peaaegu kogu etenduse aja gaasimaskides, olles sellega vaatajate jaoks anonüümsed. Kõik kandsid pruunikas-hallides toonides nõukogude ajast pärit riideid (naised seelikuid, mehed pükse), erinevad tegelaskujud joonistusid välja riidetuse ja kehahoiakute abil. Lava oli peaaegu täiesti tühi, rekvisiitidena kasutati näiteks topispalle, portfelle, punaseid nelke ja ratastel edasi-tagasi lükatavaid aluseid. Mööblit (laudu, toole, lampi, kappi, peeglit, televiisorit ja raadiot) kehastasid näitlejad ise. Etendust saatis pea

katkematu instrumentaalmuusika, mis sisaldas tuntud laulude (nt Louis Armstrong'i „Hello Dolly“) töötlusi kui ka vähetuntud muusikapalu. Muusika ja valguslahendused (gaasmaskide valgustatud silmad ja helendavad käekellad) aitasid kaasa meditatiivse ja sürreaalse atmosfääri loomisel.

Lavastuses ei olnud selget narratiivset telge, kuid olid eristuvad tegelased ja stseenid nende igapäevaelust, millest mõned kordusid, nii nagu elugi ennast kordab. Ei kavaleht ega lavastus ise andnud üheseid selgitusi, kes need tegelased laval olid ja mis täpselt toimus, publikul oli võimalik olukordi lähtuvalt enda taustteadmistest mitmeti interpreteerida. Publik nägi näiteks kolmelapselise perekonna teatriskäiku, tantsustseene tantsusaalis ja joomist baaris, monumenti linnaväljakul, mille ette vanamees punaseid nelke toob, bussisõitu ja järjekorras ootamist. Tegelasi saatis pidev kellavaatamine: enne tegevustega pihta hakkamist tuli oodata ära „õige aeg“. Näiteks süttisid baari tuled tükk aega pärast seda, kui inimesed juba järjekorras seisisid ja kella vaatasid.

Lavastuses olid mõned selgemad tüüptegelased: perekond (isa, lapseootel ema ja kolm last), baaridaam, armunud paarike, aga ka tegelased, kelle olemust sai mitmeti tõlgendada. Näiteks oli seal mees, kes lindistas oma gaasimaski otsa keeratud mikrofone või punase telefonitoruga toimuvat ja tegi selle kohta märkmeid. Üks teine tegelane istus üksinda teisel pool seina ja valvas ebamäärase otstarbega nuppe, tundudes ise seejuures õnnetu olevat (pühkis taskurätiga gaasimaski silmaavasid). Lavastuses oli üks meestegelane, kes julges ühel hetkel võtta peast gaasimaski ja vabalt hingata. Teised tegelased võtsid samuti ühel hetkel gaasimaskid eest, kuid ei julgenud silmi avada ja hingasid ainult gaasimaski uuesti näo ette asetades.

Aastavahetuse stseenis seisis kõik tegelased näoga helendava number 1987 suunas ja lugesid sekundeid, millal seitse muutub kaheksaks. Number seitse kustus, kuid süttis seejärel uuesti, toomata kaasa uut aastat või arengut. Toimus baarikaklus, üleüldine kaklus kõigi vahel, mille tulemusena jäi maha lebama punase telefonitoruga tegevusi lindistanud meestegelane. Seda märgates kadusid kõik teised ruttu sündmuskohalt. Kogu etenduse vältel raseda kõhuga ringi käinud pereema sünnitas etenduse lõpukolmandikul lapse, kelleks oli must ümmargune tolmuimeja, millele isa-tegelaskuju tolmuimemistoru otsa keeras ja tolmu imema hakkas.

Viimase pildina näidati publikule üksinda seina taga istuvat nukrutsevat tegelaskuju, kes pisaraid kuivatas. Publikule jäi mulje, et etendus on läbi ja lava suubus pimedusse.

Ootamatult pandi tuled põlema ning ilma maskideta näitlejad karjusid õhuhäiresignaali taustal, et käib sõda ja kõik peavad ruttu varjendisse minema, mis mõjus publikule ehmatavalt ja segadust tekitavalt. Näitlejate poolt õhutatud hirmutunde ja kiirustamisega publik kaasa ei läinud. Kui publik pikapeale publikutõusu all olevasse varjendisse jõudis ja seal istet võttis, lasti publikul lühikest aega „väljas“ kostuvat pommitamist kuulata. Väikese süntesaatori saatel mängiti „Ei ole üksi ükski maa“ melodiat ja ruumi hajusalt paigutatud näitlejad laulsid kasvava intensiivsusega ette kogu laulu. Vaikselt laulsid kaasa vaid üksikud publikuliikmed, enamik jäi vaatajaks. Laulu lõppedes puhuti ära kaks valgust andvat küünalt ja etendus oligi lõppenud. Aplausi järel varjendist väljudes oli saali põrandale suurde ringi kuhjatud gaasimaske ja samas toonis kummiülukondi, millest saalist väljuv publik möödus. Etendused kestsid umbes 2 tundi ja 15 minutit, paariks viimaseks etenduseks oli lavastaja teinud kärpeid ning jätnud välja mõned korduvad stseenid (ööklubi ja baar).

Lavastuse vormiline keel oli ambivalentne ning võimaldas nähtut vaadata kui ühte versiooni 1987. aastast või nõukogude ajast laiemalt, sai tõmmata otseseid paralleele tänapäevaga ning nähtut võis võtta ka kui tulevikustsenaariumit. Rekvisiitide ja kostüümidega rõhutati siiski 1980. aastate atmosfääri, mida toetas lavastuse pealkirjaks olev aastanumber 1987, mis süttis ka aastavahetuse stseenis. Sellise mitmetimõistetavuse tõttu ongi põnev uurida, millisesse ajalisse konteksti paigutavad nähtu noored vaatajad ning kas ja kuidas ühtib laval nähtu nende arusaamadega nõukogude ajast, mida nad ise kogenud ei ole.

Lavastuse kohta ilmus neli arvustust (Ojakõiv 2015, Truuman 2015, Toome 2015b, Piiri 2015), mille üldtoon oli positiivne ja tunnustav. Sisuliste teemadena tõid kriitikud välja lootusetust, eskapismi ja ärkamist (Ojakõiv 2015), nõukogude aja absurdi (Truuman 2015), ärkamisaja laste tõlgendust oma sünniaastast (Toome 2015b). Mitu autorit mainisid ja loetlesid stseene ja tegevusi igapäevaelust (Ojakõiv 2015, Toome 2015b, Truuman 2015). Üks kriitik ütles otse, et lavastust tuleb vaadata eraldi kunstilise tervikuna, mitte seostada ajalooaga (Piiri 2015). Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse osakonnas on valmimisel bakalaureusetöö (Adams 2015), mis keskendub „1987“ sünniloole ja annab lavastusest täpsema ülevaate. Lavastust tutvustavat reklaamteksti on võimalik lugeda Lisas 2.

### 3. MEETOD

Tegemist on empiirilise kvalitatiivse uurimusega, mille käigus viisin läbi kuus poolstruktureeritud süvaintervjuud. Eelnevalt sõlmisin suulise kokkuleppe Tartu Uue Teatriga ja sain nõusoleku etenduste eel saali pääsemist ootava publikuga kontakti loomiseks ja uuringus osalejate otsimiseks. Uuringuks on kasutatud kvalitatiivset uurimisviisi, sest see on suunatud „inimeste kogemuste, arusaamade ja tõlgenduste mõistmisele“ (Laherand 2010: 24), mille teadasaamine ongi retseptsiooniuuringute eesmärk. Poolstruktureeritud intervjuu võimaldab võrreldavaid vastuseid, kuid samas piisavalt vabadust, et küsida täpsustavaid lisaküsimusi.

#### 3.1 Valim

Intervjueerisin uuringu jaoks noori teatrivaatajaid, kes olid tulnud mõnele lavastuse „1987“ etendusele. Uuringus osalemiseks oli neli eeltingimust:

**a) respondent pole teatriga professionaalselt/erialliselt seotud:** Uuring keskendub just „tavavaataja“ kogemusele, et mõista, mida annab teater oma tavapärasele publikule. Seetõttu proovisin välistada teatriga erialaliselt seotud intervjueeritavad, kes pakuksid eksperthinnangut. Hilisema intervjuu käigus selgus, et ühel intervjueeritul on teisel erialal omandatud haridusest hoolimata väga suur teatrihuvi ja sügavad teadmised, mis tähendab, et täielikult „tavavaataja“ perspektiivi intervjuuga saavutada ei õnnestunud.

**b) respondent pole trupiliikmetega isiklikult tuttav:** Korduvalt tuli loobuda potentsiaalsest intervjueeritavast, sest tegemist oli mõne trupiliikme sõbra või sugulasega. Uuringu läbiviimiseks tuli teha mööndus ja intervjueerida ka inimesi, kes on mõne trupiliikme tuttavad, kuid ei ole eelnevalt kuulnud lavastuse kohta siseinfot ning tulevad vaatama puhta lehena.

**c) respondent on kahekümnendates eluaastates:** Heterogeenne vanuserühm, mis ühtlasi ühtib uurija vanuserühmaga, muudab vastused kergemini võrreldavaks, sest respondendid lähtuvad sarnasest elukogemusest. Kahekümnendates eluaastates noorte intervjueerimine lähtus ka soovist saada teada, millisena näevad nõukogude ajale viitavat lavastust vaatajad, kes on üles kasvanud taasiseseisvunud Eestis ja 1987. aastat ise kogenud ei ole või oma tollase nooruse tõttu ei mäleta.

**d) respondendil on huvi ja võimalus uuringus osalemiseks.**

Kokku osales uuringus kuus respondenti vanuses 22–28, kolm neitut ja kolm noormeest. Osalejad olid teatrisse tulnud Tartust (3 korral), Tallinnast (2 korral) ja Viljandist (1 korral). Ühel on magistrikraad, kahel bakalaureusekraad ja kolm on bakalaureuseõpinguid lõpetamas (veel keskharidusega). Kuuest intervjuueeritust kolm kuuluvad trupiliikmete sõprade hulka, kaks on Kultuurikvartali (Genialistide Klubi ja Elektriteater) pidevad külastajad ja üks on juhuslik teatrikülastaja. Erialaliselt ei ole keegi teatriga seotud, kuid kõik kuus on mingil muul moel kunstiga tegelevad (graafiline disain, maalikunst, filmindus, muusika, kaasaegne tants ja sügav teatrihuvi). Kuuest intervjuueeritust kaks olid uurija tuttavad, kes sobisid kõigi eelpool mainitud tingimuste poolest valimisse. Tabelis 2 on välja toodud intervjuueeritute kohta olulisemad märksõnad ja kasutatavad koodnimetused.

Tabel 2. Intervjuueeritute andmed ja koodnimed.

<b>Intervjuueeritu kood</b>	<b>Sugu</b>	<b>Vanus</b>	<b>Haridus</b>
N22	naine	22	keskharidus
N24	naine	24	keskharidus
N28	naine	28	magistrikraad
M22	mees	22	keskharidus
M23	mees	23	bakalaureusekraad
M24	mees	24	bakalaureusekraad

### ***3.2 Intervjuude läbiviimine***

Tutvustasin ennast ja oma töö eesmärki teatrisse tulnud sobivas vanusegrupis inimestele ning kui nad vastasid eelpool välja toodud tingimustele, siis leppisin kokku intervjuu toimumise aja ja koha. Kolm intervjuud Tartust väljastpoolt teatrisse tulnud respondentidega toimusid etendusele järgnenud päeval, Tartus elavate respondentidega kuni kuus päeva hiljem. Kõik intervjuud toimusid mõnes kohvikus. Palusin intervjuueeritavatelt suulist nõusolekut vestluse salvestamiseks ja hilisemaks kasutamiseks bakalaureusetöös. Rõhutasin üle vastajate konfidentsiaalsust ja kinnitasin, et kõiki vastuseid kasutatakse kujul, mis ei võimalda

respondendi tuvastamist. Kõigi intervjuude aluseks oli poolstruktureeritud intervjuu kava (Lisa 1). Sõltuvalt intervjuueeritava vastustest kohandasin küsimuste järjekorda ja rõhuasetusi. Intervjuude pikkused olid tund kuni poolteist tundi.

### ***3.3 Andmete töötlemine***

Litereerisin kõik intervjuud eraldi failidesse, pannes iga faili algusesse kirja intervjuueeritava kohta olulisemad märksõnad (sugu, vanus, haridus). Töös on kõik intervjuude tsitaadid esitatud kaldkirjas ja jutumärkides. Olen selguse huvides jätnud välja korduvad parasiitsõnad, mis lause mõtet ei mõjuta ja tähendust ei oma, muidu olen litereerinud vastused sõna-sõnalt. Tsitaatide lühendamisel olen kasutanud märgistust /.../ ning nurksulgudesse on asetatud täiendused või selgitused, et muuta tsitaati paremini mõistetavaks.

Lugesin litereeritud intervjuud korduvalt üle, panin olulisematele lausetele või mõttekäikudele koodid ning tõstsin need tsitaadid koos lisatud koodiga eraldi tabelisse. Kui kogu intervjuu sai kodeeritud, tõstsin sarnased ja kattuvad koodid omavahel kokku, et moodustada kategooriaid. Loodud kategooriatest kujunesid veel omakorda välja pea- ja alakategooriad.

Seejärel paigutasin kõigi kuue intervjuu analüüsil tekkinud kategooriad omakorda uude tabelisse, kus seadsin omavahel vastamisi erinevate respondentide vastustest tekkinud kategooriad, moodustades neist uued ja lõplikud kategooriad. Siinses töös tulevad neist analüüsimisele vaid teemad, mis on seotud uurimisküsimustega. Intervjuude käigus kogunes rohkelt materjali, mis on küll huvipakkuv, ent mille seotus käesoleva uurimisega pole nii otsene (nt Tartu Uue Teatri maine või hinnangud lavastuse kunstilisele tasemele) ning mis jäävad mahupiirangute ja töö konkreetsuse huvides analüüsi alt välja. Need andmed võimaldavad hiljem täiesti eraldiseisvate uurimisküsimuste püstitamist ja uue uurimuse läbiviimist.

Kasutasin intervjuude analüüsiks kvalitatiivse sisuanalüüsi meetodit, kombineerides induktiivset ja deduktiivset lähenemist. See tähendab, et uurimuses on kasutatud nii olemasolevast teoriast lähtuvaid koode ja kategooriaid kui ka informantide poolt loodud sisust tulenevaid kategooriaid.

## 4. ANALÜÜS

Teater on kunst, mis sünnib „siin ja praegu“ ehk lavastust ümbritsev aegruum omandab vältimatult tähendusi loova raami, mis mõjutab otseselt vaatajate retseptiooni. Teater on dialoogipartner, kelle öeldu (etendus) tingib vastuse (uued mõttekäigud ja sotsiaalsed representatsioonid) vaatajas. Siin peatükis tuuakse välja suuremad teemaplokid, mis lavastusest „1987“ rääkides intervjuudes korduma hakkasid ja oluliseks muutusid. Kuue intervjuueritu põhjal tehtud uuring ei võimalda teha laiapõhjalisi üldistusi, ent võimaldab siiski välja joonistada teatavaid noorte hulgas levivaid arusaamu ja mõttemustreid, millel nähtud lavastus aitas esile kerkida. Jututeemad keskendusid nõukogude ajale (1980. aastate lõpp) ja olevikule, sest nähtut interpreteeriti mõlema ajahetke kontekstis.

### 4.1 Julgeolek ja sõjahirm

„Ukse taga seisid need Suitsu luulet ostma läinud mehed ja ütlesid, et nüüd on tankid Prahas, ja tankid on Budapestis...“  
(Epner 2011: 867)<sup>1</sup>

Etenduse lõpustseenis karjusid ilma maskideta näitlejad publikule, et käimas on sõda ning suunasid vaatajad pommivarjendisse, kus kuulati pommitamise heli ja lauldi üheskoos põrandal kükitades laulu „Ei ole üksi ükski maa“. Tegemist oli väga jõulise stseeniga, mille tähendus polnud respondentidele sugugi üheselt mõistetav.

Sotsiaalsed arusaamad ajaloost on suurel määral konstrueeritud ja rekonstrueeritud koosmõjus parasjagu toimuvate poliitiliste sündmustega. Näiteks ei nimeta noored pärast terrorirünnakuid ja Iraagi sõda enam oluliste maailmapoliitiliste sündmustena külma sõja aegseid sündmusi (Liu *et al.* 2009, Liu ja Hilton 2012 järgi). Lavastuse sõjastseen pani respondente mõtisklema Eesti julgeoleku ja Ukrainas valitseva pineva olukorra teemadel, sest Ukraina on hetkel kõige aktuaalsem ja Eestile lähemal asuv konfliktikolle. Teisalt tekitas stseen vaatajates segadust, sest ei ole selge, millist sõda peaks kartma tänapäeva noor, kes ei ole ühtegi suurt konflikti ise kogunud ega pidevas ühiskondlikus hirmukeskkonnas üles kasvanud.

---

<sup>1</sup> Siin ja edaspidi kasutatavad sissejuhatavad tsitaadid teatri NO99 lavastusest „The Rise and Fall of Estonia“ illustreerivad alapeatükkides käsitletavaid teemasid.

Otseselt Ukrainas käiva sõja ja potentsiaalse julgeolekuohu Eestile tõid välja kaks respondenti, kes tajusid lavastuse lõppu kui vastavat viidet: „*Mul oli ükspäev mingisugune arusaamine sellest, kui habras see kõik on. Üks hommik tunduski reaalselt, et see on täiesti kindel, et meil tuleb Venemaaga mingi jama järgmise viie kuni kümne aasta jooksul. Noh, et kui juba on olnud Gruusia, Ukraina. Ainus asi, mis nad [Venemaa] järgmiseks teha saavad on... /.../ Neid ei huvita lihtsalt, nad tahavadki NATOga proovida natuke ja kus nad mujal proovivad kui Baltikumis*“ (N24).

Konflikt Ukrainas meenus ka teistele intervjueeritutele, ent nende seisukohad lavastuse idee või selle tähenduse osas jäid lahtisemaks. Üks respondent kõhkles: „*Mul on raske uskuda, et publik kutsutakse selleks kohale sinna, et näitlejad läbi kunsti ütleksid, et NATO tuleb appi või „Ärge kartke Venemaad!*“. *See ei olnud minu jaoks vähemalt see koht*“ (N22).

Meessoost intervjueeritud suhtusid julgeolekuteemasse suurema distantsiga ja ei loonud nii otseseid seoseid Eesti julgeolekuohuga. Konflikti Ukrainas nimetati Eestist piisavalt kaugel olevaks, et sellele mitte igapäevaselt tähelepanu pöörata ja seda potentsiaalse julgeolekuohuna tajuda. Lavastuse sõjastseeni ja Ukraina konflikti nähti George Orwelli romaani „1984“ paralleelina, kus taustal toimus pidevalt sõda, ilma et see otseselt elanikke mõjutaks (M24) ja võrreldi seda Gaza sektoriga Palestiinas, kus toimuvat pidev pommitamine juba aastakümneid, ent ümberringi käib tavapärane elutegevus (M23). Intervjueeritud ei teadnud, mida sellises olukorras kartma oleks pidanud ja millele näitlejad rõhuvad: „*Noh ongi ju see, et ei tea mida karta. /.../ Sa ei hooma seda seni, kuni sul pole mingit püssiga meest ukse taga. See on võõras, sa ei tea, mis see on, sa ei oska sellele reageerida*“ (M23).

Kuigi vastajatest suurem osa ei tunne isiklikku julgeolekuhirmu, tajuti siiski, et need ideed ühiskonnas levivad: „*Tegelt äkki on praegu ka mingi hirm sees, et ma mõtlen riigi julgeoleku pärast. Mul on Leedus üks sõber, kes küsis üks päev, et kuidas Eestis meeleolud on. Ma küsisin, et misasja, millest sa räägid? Normaalne on. Ja siis ta ütles, et Leedus oli just taaskehtestatud kohustuslik ajateenistus*“ (M22).

Näitlejate kantud gaasimaske seostati pideva tuumasõja hirmu ja sõjaohuga nõukogude ajal, kuid isiklikult ei osanud vastajad midagi konkreetset karta, sest kokkupuuted sõja ja pideva sõjahirmuga puuduvad. Üles on kasvatud rahu ajal iseseisvas riigis, seega ei ole sõjahirm midagi noortesse juurdunud. Ärevus potentsiaalse julgeolekuohu pärast on vastajates kasvanud seoses hiljutiste Venemaa tegevustega Gruusias ja Ukrainas.

## 4.2 Ühtsustunne

„Ja siis pandi peale rokk.

See uus muusika, mis avas meeli, mis oli vaba õhu puudutus,  
mis tõmbas käima, mis paisutas ruumi ja aega,  
ja kõik tundsid, kuidas miski neis ilma mingi nähtava eesmärgita  
end ehitama hakkas.“

(Epner 2011: 866–867)

Lavastuse „1987“ lõpul oli vaatajate jaoks veel hoopis teinegi tähendus ning mõju. Kriitikud nimetasid lõppstseeni uussiiraks, romantilise imaluse, patriootlikkuse ja ausa eneseavamise piirimail mängivaks (Toome 2015b). Varasemast etendusest kardinaalselt eristuv stseen taotles publikus ühtsustunde loomist, mis jäi mitmetele intervjueeritutele kõlama lavastuse peamise ideena ja avaldas emotsionaalselt mõju.

„Ei ole üksi ükski maa“ on 1987. aasta fosforiidisõja ja laulva revolutsiooni mitteametlik hümn, nagu tõid välja ka intervjueeritud. Kogu stseen oli seeläbi kui minimudel laulvast revolutsioonist või laulupidudest, mis tõi rahva kokku ühele kitsale pinnale ja pani neid koos laulma. Intervjueeritud on nii noored, et ei ole ise laulvas revolutsioonis osalenud. Korduvalt toodi intervjuudes välja, et see aeg (1980. aastate lõpp) ja valitud muusikapala on tänapäeva noorte jaoks kauge minevik, millega isiklik kokkupuude ja nostalgia puudub. „*See on revolutsiooni nostalgialaul. See on umbes nagu Alla Pugatšova, minu jaoks on täiesti sisutu, aga vanaisa-vanaema vaatavad*“ (M23). Üks intervjueeritu ei osanud lauldavat laulu pealkirja järgi nimetada, vaid üksnes kirjeldas: „*üheskoos lauldi mingit ilusat laulu, mis rääkis üheskoos mingite ilusate asjade tegemisest*“ (M24). Ainuüksi see näitab, kui kauged on pärast taasiseseisvumist kasvanud põlvkonna jaoks laulva revolutsiooni võtmesümbolid.

1987. aastal kandis „Ei ole üksi ükski maa“ ühtsuse, vabaduse ja režiimile vastu astumise ideed, nüüd see laul enam sellisena ei mõju. Intervjueeritud ei maininud kordagi vabadust või protesti, sest vabadus on isenesest mõistetav ja millegi ühiselt arusaadava vastu protestida pole. Ühtsustunne ja kokkuhoidmine, kui selle lauluga ehk kõige tugevamalt seotud tunded, kandusid koosmõjus stseeni lavastuslike võtetega siiski noorteni.

Tänapäeva killustunud maailmas on ühtsus ja ehk ka sellega kaasnev turvatunne defitsiitsed väärtused. Vähemalt tunnetavad seda mõned intervjueeritustest, mis selgitab, miks selline rahvusromantiline lõppstseen vaatajatele hinge puged. Kiirustav ja individualistlik

elukorraldus ei tekita kuuluvustunnet ning ühiskonda tajutakse killustunult, seega täidab teater ajutiselt tekkinud tühimikku: „*Mis iganes inimesi ühendab, see on mingis mõttes tore ikkagi. Mul on selline tunne, et kellelgi pole aega enam, et kokku saada või suhelda omavahel. Ja siis väga ei oskagi enam. Kui mingi sündmus toob kokku inimesed, siis see teeb suhtlemise palju lihtsamaks. /.../ Peab ikka olema üks kõva asi, sõda noh, pommitamine väljas, istud keldris ja siis tunned ennast nagu üks*“ (M22).

Intervjueeritud väitsid, et see ühislaulmine ei tekitanud neis isamaalist või patriootilist meeleolu („*Patriotism on üks nendest tunnetest, mida mul ei ole. Olen maailmakodanik vist*“ (M24)) ega nostalgiat, kuid sellele vaatamata toodi välja koos laulmise erilisus: „*Ja siis tuli mingi ilu tunne. Kaevikus istudes laulmine. See idee jõudis kohale. /.../ Siis on jälle see tunne, et muusika ikka päästab maailma*“ (N22).

Vastustest oli märgata, et kuigi ennast distantseeriti laulvast revolutsioonist ja 1980. aastatest, on idee koos laulmise võimsusest juurdunud ka noortesse. Kuigi vastajatele jäi sageli segaseks, mille eest varjuti, tajuti, et „*selline üheskoos olemine on lahendus*“ (M24), „*[l]aulad ja elu läheb edasi*“ (N22), „*[k]ui inimesed tulevad kokku, siis neil on jõud*“ (N28). Sama traditsiooni hoiavad elus laulupeod ja juba iga-aastaseks muutunud tudengite öölaulupeod, mis on kogetavad põlvkonnale, kes „*Ei ole üksi ükski maa*“ loomisaega ei mäleta.

Teisalt esines ka kriitilisemaid seisukohti lavastuses valitud eestluse kujutamise viisi suhtes: „*Mind natukene häiris see ühtlane klišeeperspektiiv: mitte midagi ei tehtud, joodi, salaja olime eestlased. Noh, kaua sa teed seda?*“ (M23). „*Salaja eestlane olemisega*“ viidati stseenile, kus kaks naistegelast puhusid läbi gaasimaskide metsasarve ja trombooni, luues sel moel „*Ei ole üksi ükski maa*“ meloodia. Salaja üksi kodus rahvusliku laulu meloodia mängimine oli nõukogude ajal küll vaadeldav poliitilise aktina, ent selle reaalne mõjutegur siiski küsitava väärtusega. Enese vabaks laulmine on rahvusliku identiteedi loomisel oluline kujund, kuid selle liigne mütologiseerimine võib läbinägelikumates noortes tekitada tõrget, sest tegemist on täpselt samasuguse ideoloogilise mõjutamisega nagu nõukogude ajal.

Mõnevõrra üllatuslikult hoidsid intervjueeritud julgeoleku ja ühtsustunde teemasid teineteisest lahus, kuigi mõlemad olid ajendatud peamiselt ühest ja samast varjendisse peitumise lõppstseenist. See tõestab teatrikeelega võimsust – üks ja sama kunstiline kujund võib olla üheaegselt erinevate tähenduste kandjaks. Intervjueeritud ei seosta ennast laulva

revolutsiooniga ja väidavad sellega seoses nostalgiat puuduvat, ometi avaldab ühine rahvusromantilise laulu laulmine neile emotsionaalselt mõju. Tegemist on laulva revolutsiooni järellainetusega: koos laulmine on endiselt emotsionaalselt mõjuv ja ühtsustunnet tekitav, kuid pinnas, millele see asetub, on teine. Puudub vabaduse idee, mis on asendunud ühiskonna killustumisest tingitud kokkutulemise sooviga.

### **4.3 Jälgimis- ja kontrolliühiskond**

„...ja oli veel üks mees,  
kes jälgis pingsalt ja kirjutas palju,  
kuid keda ei huvitanud asjade mõte,  
sest tema ei olnud ajakirjanik, tema oli koputaja.“

(Epner 2011: 862)

Lavastust tutvustavas tekstis on viide George Orwelli kuulsale romaanile „1984“, mis käsitleb totalitaarset ühiskonda, kus kõike jälgib Suur Vend ning elanikel puudub igasugune vabadus. Intervjueeritud tõmbasid paralleele Orwelli teose ning nõukogudeaegse jälgimisühiskonnaga: „*No see nuhkimisteema oli siis väga popp, see oli [lavastuses] väga obvious [ilmselge]. Väidetavalt oli siis iga kolmas nuhk. Kõik teadsid, et keegi on nuhk. Kõik olid nuhid, nuhk andis nuhki välja*“ (M23).

Lavastuses figureeris kaks tegelast, keda saab pidada nuhkideks. Seinaga taga istunud tegelast, kes valvas ebamäärase otstarbega nuppe, pidasid vastanud nuhiks (N22) ja valvuriks (N28), kuid ka näiteks eluheidikuks, sest „*ta oli jäänud elust väljapoole, seinaga taha*“ (M22). Lavastuses kasutatud liigutatavat ja pööratavat seinat nimetati ka Viru hotelli varjatud ruumiks ja KGB kohvikuks (M23). Samuti võrreldi seda tegelast poliitikuga: „*Ta kontrollis kogu seda asja, oma mingi elevandiluu torni kivistunud poliitik, kes vajutab kogu aeg üht [nuppu], aga kõik läheb samamoodi edasi*“ (N24). Selles tõlgenduses võib näha intervjuu toimumise aja mõju – riigikogu valimised olid kohe ukse ees ning poliitikud olid erakordselt intensiivselt nähtaval. Ühtlasi peegeldub siit suhtumine poliitikutesse kui kellessegi, kes vajutavad riigikogus nuppe, ent midagi põhimõttelist korda ei saada, seejuures on aga kontroll ikkagi nende käes.

Teine luurav isik liikus laval ringi koos teiste tegelastega ja tegi pidevalt märkmeid või salvestas punase telefonitoru ja mikrofoni toimuvat. Teda defineeriti samuti kui nuhki ja pealtkuulajat (M22), ent salvestamisvahendite tõttu ka ajakirjanikuna (M24).

Punase lauatelefoni toruga „lindistamine“ mõjus ühele intervjuueeritule arhailise versioonina tänapäeva nutiseadmetest: „*See tundus mulle otsese viitena meie tänapäevasele nutitelefoni ajastule. Sest ta ka kõike salvestas niimoodi, mis toimus*“ (N24). Tänapäeval on paljudel taskus pildistav mobiiltelefon, millega piltide, videote ja helisalvestiste tegemine on muutunud nii tavaliseks, et sellele ei pöörata sageli enam tähelepanugi. Samuti on võimalik kõik telefonikõned salvestada. Tänapäeval on inimeste jälgimine muutunud lihtsaks, sest inimesed levitavad enda kohta informatsiooni ja fotomaterjale ise ja vabatahtlikult. See on omakorda tekitanud uue ja veel märkamatumat jälgimisviisi internetis, mille kohta üks informant pikemalt mõtteid avaldas: „*See, et minu arvutit keegi jälitab ja kuulatakse pealt, ma olen selle lihtsalt omaks võtnud. Ma ei poolda seda. Aga ma kujutan ette, et seda infot on niivõrd palju, et selle haldamine on suurem töö, kui selle kogumine. Ma üldse ei muretse selle pärast ja ei tunne oma õigusi rikutuna*“ (M24).

Kuna salvestav lavategelane tegutses avalikult ja nähtavalt, siis leiti talle veel üks nimetus: „*Aga võib-olla siis mitte salajane pealtkuulaja vaid keegi, keda kõik teavad, et on võimuorgan. Jah, võimuorgan oleks üldnimetus*“ (M24). Sellise ametliku võimuorgani tänapäevane kehastus on ühe vastaja sõnul MUPO ja ka politsei: „*[P]olitsei läheduses ju kõik inimesed alati muudavad oma käitumist. Otseselt kellelgi pole politsei vastu midagi, aga sa tead, et tal on mingisugune autoriteet sinu üle*“ (M24). See on näide Goffmani (1959) rolliteooria rakendumisest igapäevaelus, mida tingib (au)kartus politsei ees – oma käitumist kontrollitakse, et mitte tekitada kahtlusi või potentsiaalseid probleeme.

Intervjuueeritud rääkisid lavastuse nuhk-tegelastest valdavalt alles pärast täpsustavate küsimuste küsimist, ise ei pööranud nad neile lavastuses suurt rõhku. See lubab järeldada, et noored ei taju tänast Eestit enam kohana, kus iga nende sammu keegi jälgiks.

#### 4.4 Elurütmi tajumine

„[Ü]ks kunstiteadlane teatas, et talle aitab provintsis elamisest, tema kolib Berliini elama, ning läkski uksest välja, pani otse Berliini poole ajama.“

(Epner 2011: 864)

Lavastuses vaatasid tegelased pidevalt oma helendavat käekella ja ootasid õige hetke saabumist, enne kui nad mõne tegevusega algust tegid. Kella vaatamist interpreteeriti kahes erinevas tähenduses: kiirustamise ja pideva ootamisena. Mõlemad tõlgendused lähtusid respondentide enda elurütmi- ja ühiskonnatunnetusest.

Vastajad tajusid, et elurütm on viimastel aastakümnetel muutunud kiiremaks, seda nii Eestis kui maailmas laiemalt. Tekkinud on pidev kiirustamine ja edukultus, mis on lääneliku eluviisi tunnuseks ja juurdunud pärast taasiseseisvumist: „*Mind häirivad mingid kultuurilised mentaliteedid, mul ei ole midagi ühiskonna vastu, aga ma pean kiirustama kuhugi või ma pean edumeelne olema. Tallinn on hästi hektiline paranoiline keskkond, kus kõik jooksevad kuhugi. Kui võrrelda praegust Tallinnat kaheksakümnendatega, siis seda ei olnud. Kellelgi ei olnud kuhugi kiiret, elu oli väga mugav*“ (M23).

Kiirustava eluviisi tõstis teemana esile veel teinegi intervjuueeritu, kes leidis siiski, et Eestis ei ole olukord veel niivõrd mehaanilisena näiv kui välismaal. Tema näitest, kuidas bussid ja rongid hilinevad, saab välja lugeda nõukogude aja mõjutusi, kui ühiskonna areng nii materiaalselt kui sotsiaalselt oli takerdunud ning seetõttu ei ole jõutud veel samale heaolutasemele Lääne-Euroopaga: „*[Lavastuses] oli siuke masinavärk, mis kui ma käisin Inglismaal, siis seal ma tajusin seda hästi kõvasti. Et kõik käis nagu kella peale. /.../ Eks see tänapäeva ühiskond hakkab selle poole vaikselt liikuma ka. Kõigil on kiire koguaeg kuhugi ja kõik teevad oma väikest juppi, suuremast pildist kellelgi enam väga huvi ei ole. Eestis on vähem. Eestis on kõik ikkagi palju vabam. Aga näiteks Inglismaal, kõige rohkem on seda näha metroos minu arust. /.../ Eestis bussid hilinevad kogu aeg, rongid hilinevad, siuke asi ei toimi väga. Eestis on kõik palju voolavam*“ (M24).

Vastupidiselt kahele eelnenud seisukohale leidis üks vastaja, et aeglane ja lõputut kordamist ning ootamist täis lavastus on nagu kujutus tänasest Tartust: „*See oli täpselt see, mida ma ise ka tunnen, et seisab kõik lihtsalt. Mingi asi käib uuesti ja uuesti. See on nagu Tartu! Tartu on selline koht, kus suurem osa elust tuleb tudengitest onju. Igal aastal tulevad uued inimesed,*

*mingid lõpetavad ja lähevad minema. Ja siis see ei liigu mitte kuskile, vaid see sama asi käib uuesti ja uuesti ja uuesti“* (M22). Tsükliline korduvus tekitab illusiooni liikumisest, kuid tegelikult toimub paigalseis, mis mõjub nüristavalt. Need respondentide erinevad seisukohad põhinevad Tartul ja Tallinnal ning kannavad edasi ühiskonnas väga juurdunud arusaama Tartust kui aeglasest boheemlaslinnast ning Tallinnast kui kiirest ärimaailmast. Tartu ja Tallinna vastandus on intervjuudes tajutav, kuigi intervjuueeritud seda ise otsesõnu ei ütle.

Kui Tartus elades näib elu seisvat, siis Tallinnas elav respondent leidis, et „*[p]raegu ei ole stagnatsioon. Meil on vanem põlvkond, kes on stagneerunud, aga üldiselt ühiskond ikkagi liigub“* (M23). Noored tajuvad elurütmi aina kiirenevat tempot, mis ühelt poolt võib olla masinlik ja survestav, kuid mille puudumisel tekkiv rahulikkus oleks tõenäoliselt samuti probleem.

#### **4.5 Maskid kui sotsiaalsed rollid**

„[K]eegi mängis hobust, aga mõjus eeslina.“

(Epner 2011: 863)

Lavastuse „1987“ tegelased kandsid peaaegu kogu aja rohekashalle gaasimaski, võttes need eest vaid lühikeseks hetkeks. Ainult üks tegelane julges silmad ilma maskita avada ja filtreerimata õhku hingata: teda peeti lavastuse peategelaseks, sest etendus algas tema hommikuse ärkamisega, tõstes ta tähelepanu keskpunkti. Maskid on nii tugev teatrimärk, et selle tõlgendusele pöörasid tähelepanu kõik intervjuueeritud. Mask tähendas nende jaoks midagi piiravat ja ahistavat, ühelt poolt piiratust ja kontrollitust nõukogude ajal, kuid teisalt tajuti sama ka oma kaasaja kontekstis. Kõik selgitused seostuvad Erving Goffmani (1959) käsitlusega sotsiaalsetest rollidest ja oma mina presenteerimisest.

Gaasimaskides nähti „parteimaske“, et muuta elamine nõukogudeaegses parteipropagandas võimalikuks: „*Pead lihtsalt mingid asjad läbi filtri laskma. Väliselt teed nägu, et ülitore on, tegelikult on täiesti suva“* (M23). Toonast ühiskonda tajutakse millegi ahistava ja piiravana, milles elamiseks tuli teha halva mängu juures head nägu, olla pidevas rollis: „*Kõik käituvad, nagu kõik oleks hästi normaalne, aga tegelikult ju ei ole normaalne“* (N24). Neid tähendusi kirjeldati üsna üldiste sõnade ja konkreetsete näideteta, mis võimaldavad samad analoogiad kanda üle ka tänapäevasele ühiskonnale, milles elamise kogemusest on loodud ka vastajate arusaam varem olnust.

Maskikandmist seostati sotsiaalsete maskidega, mida inimesed oma igapäevaelus kannavad. See on otsene viide Goffmani (1959) rolliteooriale: „*maskid on tavaelus koguaeg*“ (N22). Igapäevaelus kantavate maskidena ei sõnastatud otseselt erinevaid rolle (nt tudeng, sõber, klient), vaid teesklemist ja võltsi käitumist, mis takistab otsest ja vahetut suhtlust. „*[K]ui nad maskid ära võtsid, siis sai [grupitunne] tekkida, sest siis nad olid südamest avatud üksteisele*“ (N22). Füüsilised maskid laval ja nendega edasi antud sümboolne maskikandmine tekitasid ühes intervjuueritus usaldamatuse tunnet (N22). Tunnetati samuti, et isegi vabas ühiskonnas elades ei ole võimalik alati täiesti oma soovide järgi käituda: „*See moment või mõte oli küll, et vahest on endal ka raske olla vaba mingites situatsioonides*“ (N28). Olukord seab omad piirangud ja seeläbi reeglid, kuidas on kohane käituda. Endast soovitakse jätta parimat muljet, mis toobki kaasa oma „mina“ etendamise nagu Goffman (1959) seda kirjeldab. See ei pruugi aga olla inimesele enesele alati meelepärane käitumisviis, tekitadeski vabaduse puudumise tunnet.

Kaks respondenti seostasid maskide äravõtmist laval toimunud alkoholijoomisega ja tõlgendasid seda kui purjuspäi tekkivat ausushetke, kus inimene julgeb teha ja öelda, mida ta tegelikult mõtleb. „*[P]urjus peaga sa võid korraks aus olla.*“ (M24) Alkoholil mõjul käituvad inimesed tihti ümbritsevate inimeste jaoks üllatavalt, sest tavapärane enesekontroll väheneb. Alkohol eemaldab maski ehk paneb unustama, kuidas tuleks parasjagu vastavas sotsiaalses olukorras parimate tulemuste nimel käituda.

Üks intervjuueritu kirjeldas maskide näite abil, kuidas muutuvad sotsiaalsed normid ja kujunevad uued arusaamad: „*See maski peast ära rebimine, kus uudishimust rebid ära ja kõik on kohkunud, et „aah, mis toimub?“ Ja siis kõik järsku proovivad ja on piisavalt julged, et nüüd võib. Keegi peab algatama, ja siis see grupivaim, et teised kas tulevad kaasa või vaatavad, et sa oled mingi imelik, ole üks!*“ (N22). Selle ja eelnevate mõttekäikude põhjal on näha, et Goffmani (1959) poolt rohkem kui poole sajandi eest loodud käsitus inimkäitumisest kui pidevast teatraalsest etendamisest on muutunud tavateadmiseks ja inimesed tõlgendavad inimkäitumist sarnaste printsiipide alusel, ise teadmata, et see on ka otseselt teooriana sõnastatud.

## 4.6 Ühetaolisus

„Kaks meest võrdlesid oma identseid portfelle, oma identseid pintsakuid, oma identseid prille, veste, sokke, naisi, lapsi, oma identset elukvaliteeti ja tulevikku – oli see vast nali.“

(Epner 2011: 863)

Kõik intervjuueeritud pöörasid tähelepanu näitlejate 1980. aastatest pärit kostüümidele, mida peeti valdavalt huvitavateks, kuid ka vanamoodsaks. Seejuures pärast mõningast harjumist võis arvamus muutuda: „*Hästi palju tundus nagu vanamoodsad värvid ja mingil hetkel vaatad, et tegelt on ikka päris tuusad. Sa kujutad ette, et kõik see stiil ja mood on ju ka kokkuleppeline teema ja kui me nüüd lepime kokku, et see on... /.../ See nende mood hakkas juba tunduma lahe*“ (N24). Sellele vastupidiselt küsis üks teine intervjuueeritu lavastusest inspireeritult: „*Ma mõtlesin, et miks nõukaajal see halb stiil nii vajalik oli? Mõned ajastud on sellised, et vaatad neid riideid ja mõtled, et miks see nii on. /.../ Ja ma loodan, et kunagi enam ei tule alt laienevad püksid tagasi*“ (M22). Võib öelda, et noorte jaoks ei ole nõukogudeaegne stiil muutunud tingimata lahedaks retroks, vaid see on tänapäevaste standardite järgi sageli endiselt mittestiilne.

Sageli mainiti kostüümide ühetaolisust ja pruuni värvi, mis oma vastandlikkuses kaasaegsele kirevusele tähelepanu äratas. Monotoonsuses nähti viiteid nõukogudeaegsele defitsiidile ja teadlikule ühiskonna kontrollimehhanismile, et muuta kõiki anonüümseks ühetaoliseks massiks, keda on seeläbi lihtsam kontrollida (M22). Mainiti, et need kostüümid olid nagu töölisklassi riietus (M24), mida küll täpsemalt ei selgitatud. Mõiste „töölisklass“ pärineb nõukogudeaegsest ideoloogilisest marksistlikust klassiühiskonna diskursusest ning nende mõistete õhkuviskamine ilma täpsemat sisu avamata näitab, et nõukogudeaegne ametlik kõnepruuk on kandunud üle tänapäeva, kuid vaid vormiliselt, nii nagu on leidnud ka Schneider (2012).

Ühetaolisus ja valikuvõimaluse puudumine tundub intervjuude põhjal olevat tänapäeva noortele ettekujutlematu olukord, kuhu ei soovita naasta: „*Mõtlesin, et see oleks päris veider, kui kõigil oleksid ühesugused asjad. Et on vähe asju, kõik potid, pannid, tassid, lusikad on mingi standard. Ja siis ongi noh, kõik on ühesugune. Ma ei kujuta ette, kuidas selline asi mõjub. Praegu on nii, et lähed koju kellelegi ja vaatad, et oo, sul on nii lahedad tassid. Aga*

*mõttele, mis siis oli! Lähed külla ja vaata, et aa, mul on ka sellised. Hea valik! Aa, oota, meil ei olnud valikut“ (M22). Isikupära ja valikuvabadus on muutunud elementaarseteks väärtusteks.*

Lavamaailma monotoonsust nähti viitena toonasele ühiskonna suletusele ja piiratusele, mida üks respondent kirjeldas oma ema sõnadega: „*Mu ema ütles, et kui Eesti vabaks sai, siis tal oli täpselt selline tunne nagu oleks võetud Eesti kohalt klaaskuppel ära“ (N28). Respondentide eluajal on režiim olnud juba demokraatlik ning „klaaskuplit“ ei eksisteeri. Inimesed ja ideed saavad vabalt liikuda nii riigis kui riikidevaheliselt.*

Kuigi tänapäevases võimaluste paljususes ei ole enam materiaalses mõttes sunnitud ühetaolisust, leidis üks respondent, et ideeliselt on sarnane ilming olemas nüüdki. Koolisüsteem on noorte jaoks üks olulisemaid sotsialiseerijaid ning vormib selle käigus õppijaid ühtse vormi järgi: „*Tahaks nagu selle elu eest peitu pugeda, milleks meid siin kasvatatakse. Selline mutri tunne on. /.../ Ühest küljest on see väga hea, ma arvan, et see mis meil on, ei püsiks koos, kui poleks selliseid inimesi, aga ma arvan, et iga asja jaoks on oma inimene“ (M22).*

#### **4.7 Arusaam nõukogude ajast ja 1980. aastatest**

„Kes sai, see istus, kuid enamik seisis, tihedalt üksteise kõrval nagu heitunud mesilaspere, sest toona seistigi kõikjal tihedalt, järjekorras, bussis ja elus.“  
(Epner 2011: 865–866)

Intervjueeritud rõhutasid korduvalt, et neil puudub nõukogude ajaga isiklik kokkupuude ning kõik nende teadmised pärinevad vanematelt, koolis õpitust või on kujunenud üldise avaliku diskursuse tulemusel. Seega võib öelda, et uuringus osalenute arusaamad nõukogude ajast on kujunenud välja vahendatult, inimestevahelise kommunikatsiooni käigus. Intervjueeritute tõlgendused ja seisukohad kattuvad väga suurel määral Schneideri (2012) uuringus intervjueeritud noorte seisukohtadega, mis kinnitab, et noorte seas kehtivad sarnased sotsiaalsed representatsioonid.

Lavastuse pealkirjas kasutatud aastaarv 1987 ei kujunenud kellegi jaoks märgiliseks või oluliseks, sellest vaadati mööda ja nähti toimuvat kui üleüldist nõukogude aega või 1980. aastaid, samuti enda vanemate noorusajana: „*Ilmselt mõnele ütleb see palju, mulle ei oelnud see midagi, ma ei pööranud sellele tähelepanu, sest mind ei huvitanud. Mina tegelikult*

*kujutasin ette, et kui minu vanemad olid noored“ (N22). Nõukogude aeg seostubki intervjueeritutele nende vanemate nooruspõlvaga, sest selle kohta räägitakse peredes lugusid ning seeläbi on vanemate noorusaeg kõige lähem isiklik kokkupuude nõukogude ajaga.*

1980. aastaid on noortele vahendatud kahetiselt ning selline suhtumine on kandunud edasi. Teatakse, et tegemist oli keerulise ajaga, ent elu vajas siiski elamist ning ei saa öelda, et kõik oleks vaid tumedates toonides paistnud: *„Kui ma olen vanematega rääkinud nõukogude ajast, siis nad ütlevad ka, et „Ah nii rõve aeg!“. Ja siis nad jälle korra mõtlevad tagasi ja ütlevad, et tegelikult me olime ju noored siis ja ikka oli lõbus. Vahet ei ole, mis absurdsused olid, sest ükskõik, mis võimalused olid, sa ikka leiad võimaluse. Sa oled ju noor ja sul on ikka lõbus“ (N24). Seda nähakse ajana, millega tuli lihtsalt kohaneda ja valitsenud režiimist mööda vaadata, võtta kõike läbi eelpool kirjeldatud filtri. Leiti ka, et vastajate vanemate põlvkond ei saanudki toona kehtivat süsteemi täielikult hoomata ja tajuda, sest nad olid sel ajal ise noored ja naiivsed. „Kui meie vanemad elasid sellel ajal, siis nad olid täpselt nagu need noored seal lava peal. Nad ei hoomanud seda, mis tegelikult toimub, nad olid sama naiivsed. Tegelt nad ei saanud aru“ (M23).*

Sarnaselt Schneideri (2012) uuringu tulemustele mainisid intervjueeritud mõisteid nagu tsiviilkaitse ning sõjalise kasvatuse tunnid, tsensuur, järjekorras seismine, tantsusaalid, defitsiit, talongid ja et *„kilekott oli popp“ (M23). Lavastuses suure rasedakõhuga ringi kõndinud näitleja sünnitas lõpuks tolmuimeja, mida üks intervjueeritu tõlgendas samuti ajastu märgina: „Tolmuimeja – see oli ikka sajandi leiutis noh. Tolmuimeja, oo! Tolmuimeja oli luksus. Mustamäe korter ja tolmuimeja, mida sul veel tahta on!?“ (M23).*

Lavastuses oli stseen, kus üks vanamees viis ausamba ette punaseid nelke, mis viitab otseselt nõukogudeaegsele kangelaste mälestamise ideoloogiale. Tänapäeva Eestis on selline traditsioon nõrgem, mistõttu üks respondent ei mõistnud punaste nelkide viidet kujutatava ajastu kontekstis: *„Need lilled olid väga olulised, aga ma ei saanud aru, miks. /.../ Mina neile seda tähendust ei leidnud“ (M24).*

Lavastus oli pigem rahulikku laadi ja püüdis tekitada veidi unenäolist atmosfääri. Aeglates tempos nähti võtet, mille läbi taasesitati 1980. aastaid: *„Energia oli vähe. Võib arvata, et see on seetõttu, et 80ndate igapäevaelu ongi selline. Täiesti mõttetu aastad, tühi tühjus, kus ei toimunud mitte midagi. Ta näitas 80ndate mandunud ühiskonda“ (M23).*

Mitme vastaja jaoks on nõukogude ajast rääkimine end juba ammendanud ja tüütuks muutunud. Tundub, et see teema on noorte jaoks oma aktuaalsust kaotamas. Isikliku kogemuse puudumise tõttu ei tekita see aeg pideva jututeemana huvi, vaid pigem juba tõrget: *„Kaheksakümnendate teema on Eestis nii klišee kui võimalik, nii ära ikaldatud, et paha hakkab. /.../ Selle aja võiks unustada, mulle ei meeldi, et seda heroiseeritakse või tehakse maha. Sündisin 1991 ja nii ongi. See on tähtis inimestele, kes sellel ajal elasid ja kannatasid. Minu jaoks see pole tähtis. See ei ole aktuaalne“* (M23).

Sama vaadet esindas teinegi intervjuueritu, kes pidas nõukogude aja mäletamist küll oluliseks, kuid mitte millekski, mida peaks pidevalt fookuses hoidma: *„Aga ma ei viitsi tegeleda selliste asjadega, pigem läheks edasi. Ma ei taha seda ära lõhkuda, mis oli, ja ma ei taha seda ignoreerida, aga ma ei viitsi sellega tegeleda, sest mis kasu sellest on? Nõukogude aeg on kogu aeg olnud põhiteema üldse. Ma loodan, et see kaob nüüd vaikselt ära. Meie põlvkond ei tegele enam väga selle temaatikaga, mulle tundub vähemalt. Ära ei tohi kindlasti unustada, aga ma ei saa pidevalt siiralt läbi elada kogu varasema inimkonna kannatust ja valu“* (M22).

Nii nagu Schneideri (2012) uuringust selgus, olid ka siinsed intervjueeritud teadlikud nõukogude ajaga kaasnenud repressioonidest, ent pidevalt nende uuesti läbielamine ei ole midagi, mida soovitakse teha. Igal põlvkonnal on oma probleemid ja hetkel toimuv on noorte jaoks olulisem kui minevik, mida enam muuta ei saa.

## 5. ARUTELU JA JÄRELDUSED

Alljärgnev peatükk on liigendatud vastavalt töös püstitatud uurimisküsimustele, pakkudes töö teoreetilise ja empiirilise osa ühtseks tervikuks sidumise teel neile vastuseid.

### ***5.1 Millised ühiskondlikud teemad tõusevad vaatajate jaoks lavastuses esile?***

Intervjuudes kujunesid oluliseks kuus suuremat teemaplokki (jättes hetkel vaatluse alt välja otseselt nõukogude ajale keskenduva alapeatüki): julgeolek ja sõjahirm, ühtsustunne, kontrolliühiskond, erinevalt tajutud elurütm ja sotsiaalsed rollid. Esile tõusnud teemad on kõik väga ühiskondlikud, mis näitab, et lavastus „1987“ oli omas ajas teemakohane ja kõnekas, pannes vaatajaid mõtisklema erinevatel olulistel teemadel.

Riigipoolne kodanike jälgimine ja nende kohta info kogumine oli teemaks peamiselt nõukogude aja kontekstis, mil suur osa inimestest olid värvatud oma tuttavate kohta informatsiooni koguma. Kuigi lavastuses olid nuhid väga nähtavad tegelaskujud, ei pööranud intervjuueeritud neile ise ilma täpsustavate küsimusteta tähelepanu. See näitab, et võimudepoolne kontroll on tänapäeval noorte jaoks midagi väheadutavat ja seetõttu ei pöörata sellele ka laval tähelepanu. Intervjuueeritud ankurdasid laval nähtud nuhk-tegelased kaasajal internetis jälgimise eesmärgil võimalikuks muutunud andmekogumistegevusega, millest ollakse teadlikud, kuid ei lasta sellest oma igapäevaelu mõjutada.

Lavastuse lõppstseen kujutas ootamatult puhkenud sõda ning sellega tõstatus intervjuudes Eesti julgeolekuküsimus. Stseeni ankurdati kriitilise olukorraga Ukrainas, sest see on kõige hiljutisem ja ühtlasi Eestile kõige lähem sõjaline konflikt. Mõned intervjuueeritud leidsid, et Ukraina konflikt on neist siiski liialt kauge ja seepärast kergelt ununev, mistõttu lavastuse lõpp neis mingeid seoseid Ukraina ega mõne muu kriisiga ei tekitanud. Tegemist on küllaltki värske olukorraga, mille osas ei ole veel üksmeelt ja seeläbi ühtset sotsiaalset representatsiooni välja kujunenud. See võib kujuneda aja jooksul, kuid võib juhtuda, et ühtset arusaamist ei tekigi. Tänaased noored on kasvanud üles rahu ajal, ilma ühegi suurema konflikti ja sõjahirmuta. Ainsaks kriitiliseks olukorraks on olnud 2007. aasta pronksiöö sündmused, ent neid ei maininud oma intervjuudes keegi, mis näitab, et tegemist on juba unustatud sündmusega, mis esimese seosena ei meenu.

Kuigi noortes pole otsest hirmu potentsiaalse konfliktis ees, avaldas lõppstseenis toimunud ühine laulmine neile tugevat muljet ja läks hinge. Väideti, et tegemist ei ole isamaalisusega ning laul „Ei ole üksi ükski maa“ ei tähenda neile isiklikult midagi, ent kogu stseen sellisena läks neile siiski korda. Tihedalt koos ühes ruumis laulmisel on noorte jaoks samuti eriline tähendus, mis ei pruugi seostuda niivõrd laulva revolutsiooni kui pigem lihtsalt laulupidudega. Václav Havel on kommunistliku režiimi ajal tehtud teatrit analüüsisid leidnud, et „ridade vahele peidetud“ võimukriitiliste sõnumite ühine „lugemine“ teatrilaval muutis neid lugeva publiku anonüümsete indiviidide asemel solidaarseks kogukonnaks (Havel 1985, Marková 1997: 15 kaudu). Teatrisaali pimedus kaitseb vaatajate identiteeti, režiimil ei olnud sel hetkel kontrolli vaatajate kui indiviidide üle. Jagatud „tõekogemus“ lõi ajutise kogukonna, mis haihtus uuesti tulede süttides, kui publik pani uuesti ette oma tavapäraseid „maskid“ (*ibid.*). Kuigi nüüd on võimalik teatris kõike vabalt väljendada, näib teatri mõju olevat endiselt sarnane. Pimedasse saali kokku kogunenud indiviidid kogevad ühiselt ainult neile edastatavat sõnumit, mille koos vastuvõtmine tekitab ajutise kogukonna ja loob ühtsustunde nagu vastanud seda nimetasid. Teatri loodud ühtsustunde oli intervjueritutele oluline ja väärtuslik, sest see on midagi, millest tuntakse üldiselt oma elus ja ühiskonnas puudust. Inimesed on muutunud väga eraldatuks ning põhjust omavahel kokku tulla ja teineteist päriselt kuulata on aina vähem. Teatri loodud kunstlik olukord täitis ajutiselt seda puudujääki. Ühtsustunde kadumine ja selle igatsemine seostub otseselt ühiskonnas leviva kiirustava ja edukusele orienteeritud elukorraldusega. Eesti kontekstis seostatakse sellise rütmiga Tallinna, Tartu kirjeldati vastupidiselt aga seisva ja pidevalt tsükliliselt ennastkordavana. Tegemist on levinud Tallinn-Tartu vastanduse taasesitusega, mille järgi on pealinn kiirustav ning hektiline ärikeskkond, ülikoolilinn aga aeglaselt voolav kultuuri ja hariduse kese. Sellised linnadevahelised vastandused on omased paljudele riikidele (nt Tšehhis Praha ja Brno, Poolas Krakow ja Varssavi) ja aitavad vastanduse kaudu kujundada linnale identiteeti ja erilisust. Kiirustav elurütm on taasiseseisvumise järel kapitalistliku majandussüsteemi käigus tekkinud olukord, mida nõukogude ajal ei olnud, nagu intervjueritud nentisid.

Erving Goffmani (1959) dramaturgilise ühiskonnamudeli kirjeldus kerkis jutuks seoses lavastuses kasutatud gaasimaskidega. Maski kujundis objektiveeris vaatajate jaoks ühiskonnas kirjutamata reeglite järgimine. Respondendid kirjeldasid nõukogude ajal valitsenud topeltmängu, kus inimesed pidid avalikkuse ees etendama parteitruud kodanikku, kuid eraviisiliselt julgeti olla teistsugusel seisukohal. Sellist sunnitud käitumist tunnetati ka

iseenda elus, kuigi poliitiline olukord on hoopis midagi muud kui nende vanemate noorusajal. Täielikku vabadust ei ole võimalik saavutada, sest edukas olemiseks on vajalik järgida kirjutatud ja kirjutamata reegleid, millele allumine asetab inimesed rolli ning seeläbi iseennast etendama.

On selge, et lavastus „1987“ pani oma publiku kaasa mõtlema ning eelpool analüüsitud rõhuasetused annavad aimu, millised olid publiku mõttekäigud. Tuleb siiski nentida, et oluliseks kujunenud kategooriad moodustusid uurimisküsimustest lähtuvalt moodustatud intervjuuküsimustes käsitletud teemadest ja on seetõttu mõjutatud uuringu eesmärkidest. Kui intervjuueeritult ei oleks otseselt küsitud lavastuse ja ühiskonna vaheliste seoste kohta, ei oleks nad tõenäoliselt neile lavastuses nähtud ankrutele nii palju tähelepanu pööranud. Respondentide esmane reaktsioon oli rääkida lavastuse kunstilisest poolest, mitte keskenduda niivõrd lavastuse sisule. Tuleb leppida tõsiasiaga, et vastus küsimusele „Millest vaataja etenduse ajal ja pärast etendust mõtleb?“ on alati sõltuv kasutatavast uurimismetoodikast.

## ***5.2 Millisena representeerivad intervjuueeritud nõukogude aega?***

Nõukogude aeg oli lavastuse temaatikast ja vormist tingituna intervjuude läbiv jututeema. Intervjuueeritute arusaamad nõukogude ajast väljenduvad kõigis seitsmes neljanda peatüki alapeatükis, ent viimane neist keskendub puhtalt nõukogude ajale ja selle mõistmisele. Intervjuueeritud representeerisid nõukogude aega sarnaselt varasema Eeva Schneideri (2012) uuringu tulemustega, mis lubab oletada, et sotsiaalsed representatsioonid nõukogude ajast ei ole noorte vanusegrupis vahepeal väga suurel määral muutunud.

Lavastuses oli kasutatud kõige üldtuntumaid viiteid nõukogude ajale (järjekordades ootamine, pruunid rõivad, punaste nelkide viimine ausamba ette), mille abil teater representeerib vastavat ajastut ja kinnitab seeläbi vaatajate sotsiaalseid representatsioone. Respondendid mainisid korduvalt ikooniliseks kujunenud märksõnu nagu defitsiit, igav ja tuim aeg, tsiviilkaitse, tsensuur, järjekorrad ja talongid, mille abil toimub nõukogude aja objektiviteerimine ja noortele mõistetavaks muutmine. Nõukogude ajaga seotud märke osatakse välja tuua, kuid kadumas on märkide taha jääva sügavama tähenduse ja olemuse adumine, sest isiklik kogemus nendega puudub.

Schneideri (2012) uuringus osalejad tõid välja suurenenud huvi nõukogude aja vastu seoses hiljutiste pronksiöö sündmustega 2007. aastal, mis on kõige suurem erinevus siinse uuringu

tulemustega võrreldes. Käesolevas uurimuses väljendasid intervjueeritud täpselt vastupidist seisukohta. Huvi nõukogude aja vastu ei kasva, vaid hoopis kahaneb. Soovitakse liikuda edasi, mitte kapselduda minevikku. Nõukogude aeg on möödanik, mille käigus tekkinud traumad ei ole enam tänaste noorte traumad. Neist teadlik olemist peetakse endiselt oluliseks, kuid endale ei soovita kohustust neid ise mõttes pidevalt uuesti läbi elada. Leitakse, et nõukogude ajast on juba väga palju räägitud ning seda erineval moel kunstis representeeritud, oleks aeg liikuda klišeedeks kulunud teemade ja kujundite juurest edasi. Siin leiab kinnitust Schneideri (2012) uuringule tuginedes viimaste aastatega toimunud muutus noorte arusaamades: ajutiselt kasvanud huvi on asendunud kasvava tühimusega. Uued sotsiaalsed representatsioonid muutuvad kinnistudes osaks iseenesest mõistetavaks peetavast tavateadmisesest, mis tähendab, et ükskõiksus nõukogude aja teemade suhtes on leviv.

### ***5.3 Millise vaatajakogemuse intervjueeritud said?***

Intervjueeritute teatrikogemust on Hans van Maaneni (2009) kaksikjaotuse alusel keeruline liigitada, sest lavastuse sisu ja vorm mõjusid vaatajatele erinevalt. Lavastuses kasutati mitmeid noortele vaatajatele nõukogude ajast äratuntavaid ja mõistetavaid kujundeid (üks respondent nimetas nähtut suisa klišeeks (M23)), mis kinnitab vaatajate sotsiaalseid representatsioone ja pakub sellega Van Maaneni järgi mugava vaatamiskogemuse. Vastanud nentisid ise, et lahkusid etenduselt sama targalt, kui sinna tulid (M23) ning et etendust oli „*kodune vaadata*“ (M22), sest kõik oli juba tuttav. Sisulisest vaatenurgast pakkus uute sotsiaalsete representatsioonide juurde jõudmise võimalust näiteks sõjastseen, millega puuduvad varasemad kokkupuuted, ja arusaam, miks või kuidas võiks selline olukord kaasajal tekkida. Uudne situatsioon seostati seetõttu kõige lähemal asuva sarnase olukorraga ehk konfliktiga Ukrainas. Ometi ei ankurdu see stseen pooltel vastajatest otseselt ühegi konflikti külge ja ei muutnud seeläbi nende kehtivaid arusaamu.

Seevastu oli lavastuse üldine stiil (sõnade puudumine ja gaasimaskide kandmine) pigem uudne ja lavastuse lõpp vägagi ootamatu, nõudes kõigilt vaatajatelt kiiret seisukohavõttu, kas ning mil määral ühineda publiku kaasamisega. Publik oli asetatud positsiooni, kus pärast pikka rahulikku vaatamist tuleb äkitselt aktiveeruda. Sel moel on tegemist pigem väljakutsuva etenduskogemusega, sest etendus pakub uudset teatrikogemust, millega ei olda harjunud ning mis seeläbi muudab vaatajate arusaamist teatrist kui sellisest. Teatri mõistmisel toimunud

arusaama-nihked olid erisuunalised: nähtu muutis tulevikus teatri osas rohkem skeptiliseks (M22), aga pani ka ootama edaspidist suurt publiku usaldamist ja vormilisi katsetusi (N28).

Etenduskogemus kujuneb igal vaatajal individuaalselt, mistõttu on üldistuste tegemine riskantne, sest üldistades kaob osa täpsusest. Intervjuude põhjal on keerukas järeldada, kas esitatud seisukohad olid vastanute jaoks midagi värsket või juba pikemaajaliselt mõttes olnud, et nüüd lavastust ajendatult välja öeldud saada. Vorm ja sisu kalduvad Hans van Maaneni liigituse erinevatele pooltele, millest tulenevalt jääb ka hinnang kahe vahele. Vaatamiskogemus oli sisulistest aspektidest pigem mugav ehk kehtivaid sotsiaalseid representatsioone kinnitav, samas kui vormilisest küljest vaadatuna oli tegemist väljakutsuva lavastusega.

Siin eristuvad teatriteaduslik ja sotsioloogiline vaatepunkt. Teatriteadlasena on põhjust rõõmustada, sest tegemist on põneva ning publikut teatrikeeles tundmise osas arendava lavastusega. Sotsioloogina vaadates on vorm käesoleval juhul teisejärguline ning määrav on lavastuse sisu ning selle mõju vaatajaskonnale. Sel korral ei avanud lavastus uudeid vaatenurki, vaid kordas üldteada ettekujutust nõukogude perioodist. Võttes aluseks sisu suurema kaalukuse ja tehes selle pinnalt üldistuse, võiks öelda, et intervjuueeritud said etendustelt siiski pigem mugava vaatamiskogemuse. Oluline on eristada, et see ei tähenda halba teatrit või lavastusega emotsionaalselt mitte haakumist. Mugav vaatamiskogemus tähendab, et lavastus aktiveeris juba olemasolevaid tajuskeeme, tugevdas kehtivaid representatsioone ja pakkus sellisena naudingut ning äratundmist.

On aga omaette täiesti uus küsimus, kas kõik lavastused peavadki tingimata väljakutsuvat vaatamiskogemust pakkuma. Ühiskondlikult võib väärtust näha ka teatud arusaamade kinnistamises.

## KOKKUVÕTE

Käesolev bakalaureusetöö heitis pilgu Eestis väga vähe uuritud valdkonnale – publiku mõtetele ja tõlgendustele pärast teatriskäiku, saamaks teada, kas ja kuidas representeerib teater kaasaja ühiskonda ja ühiskonnas kõne all olevaid teemasid. Tartu Uue Teatri lavastuse „1987“ publiku seas viidi läbi kuus süvaintervjuud 22–28aastaste vaatajatega, uurimaks, milliste sotsiaalsete representatsioonidega kaasaegsest ühiskonnast ja nõukogude ajast neil lavastus seostub ning kas lavastus üksnes kinnitab või ka muudab olemasolevaid representatsioone.

Intervjuudest koorus välja kuus noorte jaoks olulist teemat (julgeolek ja sõjahirm, ühtsustunne, kontrolliühiskond, erinevalt tajutud elurütm ja sotsiaalsed rollid), millest rääkimisel seostati neid nii nõukogude ajast kui ka kaasajast pärit teemadega. See tähendab, et lavastus „1987“ oli vaatajate jaoks piisavalt ajakohane, et seostuda nõukogude aja kõrval ka kaasajaga.

Nõukogude ajast rääkides kasutati üldlevinud sotsiaalseid representatsioone ning kirjeldati neid laialt levinud märksõnade kaudu, mis näitab, kuidas taasiseseisvumise järgses Eestis kasvanud noorte arusaam nõukogude ajast on kooli, vanemate ja meedia mõjul vormunud küllaltki sarnaseks, koosnedes korduvatest pigem pealiskaudsetest märkidest. Seejuures on oluline, et vastanud ei tunneta olnud ajaga isiklikku kokkupuudet ning peavad nõukogude ajast rääkimist ammendunud teemaks, mille kõrval peaks tähelepanu suunama pigem olevikule ja tulevikule.

Uuringus osalejad said lavastusest valdavalt positiivse esteetilise elamuse, aga ka pigem mugava vaatamiskogemuse, mis tähendab, et lavastus kinnitas vaatajate sotsiaalseid representatsioone ning ei loonud sisulist poolt arvestades eriti uusi arusaamu. Lavastus pakkus uudset ja ebatraditsioonilist etendus kogemust, olles seeläbi vormiliselt väljakutset pakkuvam kui sisuliselt. See tõstatab aga omakorda uue küsimuse – mis peaks olema teatri eesmärk? Kas teater peab tingimata murdma kehtivaid arusaamu ja looma uusi sotsiaalseid representatsioone või on omaette väärtus ka domineerivate ideede kinnistamine? See teema vajaks kindlasti edasist põhjalikumalt uurimist, et saada teada, millised on publiku ootused teatrile ja mis on publiku vaatenurgast vaadates teatri eesmärk.

## KASUTATUD KIRJANDUS

Adams, Egle (2015). *Ivar Põllu lavastuse „1987“ sünnilugu*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse osakond.

Edelman, Joshua (2012). What Phenomenology Can Bring to Theatre Sociology, and What It Cannot, with Reference to Radio Muezzin in Aarhus. *Nordic Theatre Studies – Approaching Phenomenology*, 24, 22–32.

Eversmann, Peter (2004). The Experience of the Theatrical Event. V. A. Cremona *et al.* (toim.). *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. Rodopi.

Epner, Eero (2011). Marju. *Akadeemai*, 5 (266), 861–868.

Flick, Uwe (1998). Introduction: social representations in knowledge and language as approaches to psychology of the social. *The Psychology of the Social* (lk 1-15). Cambridge: Cambridge University Press.

Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books. Doubleday & Company, Inc.

Kaljundi, Linda (2008). Performatiivne pööre. *Keel ja Kirjandus*, 8–9, 628–640.

Kamdron, Tiiu, Vihalemm, Peeter (1982). „Tõe ja õiguse“ etenduse vastuvõtust. *Tammsaare ja meie* (lk 112–131). Nõukogude Eesti Raamatukogundus XII. Eesti NSV Kultuuriministeerium, Fr. R. Kreutzwaldi nim. Eesti NSV Riiklik raamatukogu.

Kask, Karin, Vellerand, Lilian (1980). *Inimesed teatrisaalis*. Tallinn: Periodika.

Laherand, Meri-Liis (2010). *Kvalitatiivne uurimisviis*. Sulesepp.

Lauristin, Marju (1982). „Tõe ja õiguse“ etenduse vastuvõtt ning kunstielamuse kujunemise seaduspärasused. *Tammsaare ja meie* (lk 132–160). Nõukogude Eesti raamatukogundus XII. Tallinn: ENSV Kultuuriministeerium ja Fr. R. Kreutzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu.

Lillepuu, Ivi (1997). Teatripublikust (*Anno Domini* 1996). *Teater. Muusika. Kino*, 6, 12–18.

Liu, James H., Hilton, Denis J. (2012). Social Representations of History. *The Encyclopedia of Peace Psychology III*. D. J. Christie (toim.) (lk 1046–1049). Wiley-Blackwell.

- Marková, Ivana (1997). The Individual and Community: A Post-Communist Perspective. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 7, 3–17.
- Ojakõiv, Liisa (2015). Tontlikult julge „1987“. *Tartu Postimees*. 15. veebruar.
- Oruaas, Riina (2012). Leebed geriljad. *Teatrielu 2010*. M. Kolk (koost.) (lk 74–83). Eesti Teatriliit.
- Pavis, Patrice (2003). The Sociological Approach to the Spectator. *Analyzing Performance – Theatre, Dance, and Film* (lk 251–270). The University of Michigan Press.
- Pedaru, Tõnu (2014). Eesti teatristatistika 2013: kuidas jaotub üle miljoni teatrikülastuse? ERR Kultuuriportaal, 12. september. Kasutatud 30.03.2015 <http://kultuur.err.ee/v/d484736a-0ded-414f-80bd-b53a0bffa321>.
- Piiri, Peeter (2015). Puhas teater. *Sirp*, 27. märts.
- Põllu, Ivar (2010). Autoriteater. Ääremärkused. *Postimees*, 25. august.
- Salme, Helina (2006). *Teatripubliku nägemusi teatrist Eesti ühiskonnas aastal 2006*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli sotsioloogia osakond.
- Saro, Anneli (2004). *Madis Kõivu näidendite teatriretseptioon*. Doktoritöö. Tartu Ülikool.
- Sauter, Willmar (2002). Who Reacts When, How and Upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event. *Contemporary Theatre Review*, 12/3, 115–129.
- Sauter, Willmar (2011). Teatrisündmus – mis see on? *Valitud artikleid teatriuurimisest*. O. Karulin (tõlk.), L. Epner (koost.) (lk 173–188). Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Schneider, Eeva (2012). Nõukogude aeg 1990. aastate vahetusel sündinute teadvuses. *Nullindate kultuur II*. A. Aareleid-Tart (koost.) (lk 129–149). Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Shevtsova, Maria (1989). The Sociology of the Theatre, Part One: Problems and Perspectives, *New Theatre Quarterly*, 5/17, 23–35.
- Tartu Uus Teater (2015). Lavastuse „1987“ kodulehekülg. Kasutatud 23.03.2015 [http://www.uusteater.ee/?page\\_id=3892](http://www.uusteater.ee/?page_id=3892).
- Toome, Hedi-Liis (2007). *Sotsiaalne teater tänapäeva Eestis teater NO99 näitel: deklaratsioonid ja retseptioon*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli sotsioloogia osakond.

Toome, Hedi-Liis (2013). Teatrist Tartus, rahvusvaheliselt: metodoloogilisi küsimusi rahvusvahelises võrdlusuuringus. *Eesti teatriteaduse perspektiivid*. A. Saro (koost.) (lk. 55–82). Tartu Ülikooli Kirjastus.

Toome, Hedi-Liis (2015a). Mida tunneb teatris publik?. *Sirp*, 6.märts.

Toome, Hedi-Liis (2015b). 1987, pluss-miinus kolm aastat. *Postimees*, 24. veebruar.

Truuman, Mihkel (2015). Arvustus. Unenägu tuumasõjast. *ERR Kultuuriportaal*, 17.veebruar. Kasutatud 22.03.2015 <http://kultuur.err.ee/v/teater/28d27667-f2e9-4a02-b667-ac90dda27b4f>.

Ullan, Ana Maria (1995). Art and Reality: the Construction of Meaning. *Papers on Social Representations*. 4/2. Kasutatud 20.03.2015 [http://psych1.lse.ac.uk/psr/PSR1995/4\\_1995Ullan.pdf](http://psych1.lse.ac.uk/psr/PSR1995/4_1995Ullan.pdf).

Van Maanen, Hans (2009). *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press.

Ventsel, Andreas., Raudsepp, Maaris (2015). Sotsiaalsete süsteemide võim ja semiootilise subjekti autonoomia. *Akadeemia*, 4, 651–687.

Wagner, Wolfgang., Farr, Robert., Jovchelovitch, Sandra., Lorenzi-Cioldi, Fabio., Marková, Ivana., Duveen, Gerard, Rose, Diana (1999). *Theory and method of social representations* [online]. London: LSE Research Online. Kasutatud 25.03.2015 <http://eprints.lse.ac.uk/2640>.

Wagner, Wolfgang (2012). Social Representation Theory. *The Encyclopedia of Peace Psychology* III. D. J. Christie (toim.) (lk 1041–1046). Wiley-Blackwell.

Wilders, Marlieke., Toome, Hedi-Liis., Šorli, Maja., Szabó Attila., Zijlstra, Antie. (2015) I was utterly mesmerised. Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities compared. *Amfiteater*. (ilmumas).

## LISA 1. Intervjuu kava

### Teatriskäimine:

- Kui tihti sa teatris käid? Miks? Kellega?
- Milline on hea lavastus?
- Mis on sulle üldiselt teatrietenduste juures kõige olulisem?
- Mille põhjal sa otsustad, kas sa lähed lavastust vaatama?
- Millistes teatrites sa käid? Mida oled hiljuti vaadanud?
- Kui palju oled varem näinud Tartu Uue Teatri lavastusi? Millised on olnud muljed?

### Eelhäälestus:

- Kuidas otsustasid tulla seda lavastust vaatama? Millise info põhjal?
- Milliste ootustega tulid etendust vaatama? Mida lootsid näha? Kas ja kuidas ootused täitusid?
- Kas olid enne kellegagi lavastusest rääkinud? Lugenud eelinfot või arvustusi?

### Lavastuse sisu:

- Kuidas sa teatriõhtuga üldiselt rahule jäid ja miks?
- Millest lavastus rääkis?
- Millised teemad siin lavastuses sinu jaoks kõige rohkem kõlama jäid?
- Kuivõrd on selle lavastuse sisu sinu jaoks isiklikult oluline? Kas tekkis seoseid enda eluga?
- Kuidas seostub sinu igapäevaeluga?
- Millised stseenid sulle kõige tugevamalt meelde jäid? Miks?
- Kuidas tõlgendad lavastuse pealkirja „1987“?
- Kas see lavastus seostub sinu jaoks nõukogude ajaga? Millises ajas tegevus toimub?
- Kuidas suhtusid etenduse lõpul toimunud varjendisse peitumisse? Kuidas sa ennast tundsid? Mida see tähendas?
- Miks lauldi tänapäeval laulu „Ei ole üksi ükski maa“? Mida see tänapäeval tähendab? Kas see tekitab sinus nostalgiat/ patriotismi?
- Kuivõrd pead lavastuse teemat praegu Eestis aktuaalseks? Kas tajusid viiteid sõjaohule?
- Milliseid tegelasi sa etenduses ära tundsid? Mille põhjal?

### Lavastuse vorm:

Milliseid mõtteid ja emotsioone tekitas sinus lavastuse:

- Kujundus-kostüümid?

- Muusika ja valgus?
- Näitlemisstiil, sõnade puudumine?
- Etenduspaiga valik ja ruum?

Kuidas sa ennast etendusel tundsid?

Kas miski mõjus ootamatult/üllatavalt? Mis ja miks?

Kuidas sa hindad – kas see etendus muutis kuidagi sinu arusaamist nõukogude ajast/olevikust/teatrist/ Tartu Uuest Teatrist?

**Pärast etendust:**

- Kas lugesid hiljem arvustusi? Miks? Mille üle need mõtlema panid?
- Ka arutasid sõpradega? Mille üle arutlesite?
- Kas otsisid hiljem lavastusest inspireerituna lisamaterjali mõne teema kohta? Mille kohta?
- Kas mõtlesid veel järgmistel päevadel nähtud etendusele? Millest mõtlesid?
- Kas soovitaksid seda lavastust teistele? Kellele ja miks? Kas on keegi, kellele see ei sobi?

**Tartu Uus Teater:**

- Kuidas hindad lavastust Tartu Uue Teatri repertuaaris? Kas sinu arvamus TUTist muutus kuidagi?
- Mida sa arvad Tartu Uues Teatrist? Nende kunstiline tase? Olulisus? Kellele see mõeldud on?
- Kas plaanid veel midagi vaatama minna TUTi?

Kas on midagi olulist, mis jäi rääkimata ja mida tahaksid välja tuua?

## LISA 2. Lavastuse info

Info lavastuse koduleheküljelt seisuga 23.03.2015 (Tartu Uus Teater 2015).

**Autor, lavastaja, kunstnik ja muusikaline kujundaja** – Ivar Põllu

**Valguskunstnik** – Taavi Toom

**Laval TÜ VKA 10. lennu diplomandid (teater Must Kast):** Birgit Landberg, Laura Niils, Kaija M Kalvet, Jaanika Tammaru, Liina Leinberg, Märt Koik, Rauno Polman, Kaarel Targo, Silver Kaljula, Mihkel Kallaste, Kristo Veinberg, Kristjan Lütis

**Esietendus** – 13. veebruar 2015, Tartu Ülikooli kirikus / Y-galeriis / Jakobi 1

**Etendused:** 13/14/19/20/21/26/27/28 veebruar

Lavastus sünnib TÜ VKA ja Tartu Uue Teatri koostöös

### **Lavastust tutvustav tekst:**

Aasta, kui Eestis asuvad raketid olid suunatud Euroopa metropolidele. Aasta, kus NATO raketid olid suunatud Eestis asuvatele raketibaasidele ja lennuväljadele. Aasta, kui planeeritakse avada maapõu ning hakata kaevandama fosforiiti. Aasta, kui loomeinimesed muretsevad, et riik on kaugenenud revolutsiooni ausatest põhimõtetest ning kutsuvad kokku pleenumi. Aasta, kus üks maailmakord väikses piirirahvabariigis hakkab otsa saama, kuid uus maailmakord pole veel kohale jõudnud. Aasta, kus Orwelli lootusetuimast aastast 1984 on möödunud 3 aastat ning täiesti uue reaalsuseni 1990. aastal on veel 3 aastat aega.

See on aasta, kus tsiviilkaitseoskused on sama iseendastmõistetavad kui arvutioskus praegu.

See on aasta, mil küpseb põlvkond, kes on loonud tänapäeva Eesti.

Lavastus 1987 on mänguline tsiviilkaitse-punk-laadis lavastus noortest, kes arenevad, kasvavad ja küpsevad koos uue riigikorraga.

\*

Ilmarahu / teine maailmarahu / suur isamaarahu / talverahu / pärilusrahu / sajaaastane rahu / vahesõda / rahu / Paul-Eerik Rummo

\*

Ükskord me võidame niikuinii! / Heinz Valk

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

Mina, Liisa Pool (sünnikuupäev: 19.06.1992),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Millest mõtleb teatris publik? Tartu Uue Teatri lavastuse „1987“ retseptiooniuring“, mille juhendajad on Andu Rämmer ja Hedi-Liis Toome,
  - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 01.06.2015