

DISSERTATIONES LITTERARUM ET CONTEMPLATIONES  
COMPARATIVAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

2

**MADIS KÕIVU NÄIDENDITE  
TEATRIRETSEPSIOON**

**ANNELI SARO**



TARTU ÜLIKOOLI  
KIRJASTUS

Kirjanduse ja rahvaluule osakond, Tartu Ülikool, Eesti

Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kirjanduse ja rahvaluule osakonna nõukogu otsusega 29. detsember 2003.

Juhendaja: Prof Luule Epner, Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli professor

Oponendid: Prof Mardi Valgemäe, The City University of New York  
Prof Rein Veidemann, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetooli professor

Kaitsmise koht: Tartu Ülikooli nõukogu saal

Kaitsmise aeg: 9. juuni 2004, kl 12

© Anneli Saro, 2004

Tartu Ülikooli Kirjastus  
[www.tyk.ut.ee](http://www.tyk.ut.ee)  
Tellimus nr. 792/2003

## EESSÕNA

Tartu Ülikooli rektor Jaak Aaviksoo on võrrelnud doktoritöö kaitsmist autojuhilubade saamisega. Autojuhiloa kinnitavad, et nende omanik tunneb liiklusreegleid ning oskab autoga sõita. Doktorikraad annab inimesele õiguse teadusmaastikel seiklemiseks ning tagab usaldusväarsuse teiste liiklejate silmis, sest kinnitab, et doktor oskab “teadust teha”. See tabav võrdlus on mõjunud mulle vabastavalt ning maandanud hirne ja aukartust doktoritöö kui millegi fataalse ja lõpliku ees. Ma loodan, et pärast antud töö avalikku presenteerimist on minu teadlasekarjääris suured teod veel ees, et mind lubatakse teaduse kiirteele. Isiklikus plaanis on selle materjali kaante vahele jõudmine ühe suure lahingu lõpp uurija enda nõrkuse ja piiratuse ning materjali vastupanuga. Aga sissivõitlus pole sellega veel lõppenud.

“Madis Kõivu näidendite teatritretseptsioon” jõuab pärast pikka aega kestnud arutlusi ja kõhklusi lugeja ette siiski eesti keeles, kuigi kaalumisel on olnud ka inglisi- ning soomekeelne versioon. Keele valikuga määratlesin ka töö potentsiaalse lugejaskonna ja kirjutaja vaatepunkti. Eestikeelsena on see uurimus suunatud eelkõige eesti kultuuriruumi tundvatele lugejatele, pidades kohati silmas ka erinevate teooriate tutvustamist ja populariseerimist. Töö autor on distantseerunud küll uurimismaterjalist, kuid jäänud siiski kultuurisisesse vaatepunkti juurde. Võõrkeelne dissertatsioon võimaldanuks küll keskenduda spetsiifilistele retseptsiooniteoreetilistele küsimustele, kuid teisalt eeldanuks kultuurivälisele positsioonile asumist ning eesti teatriväljal tegutsevate agentide ja käibivate mentaliteetide põhjalikumalt tutvustamist. Kogemus aga näitab, et erinevatest kultuuridest pärit ja erineva emakeelega inimeste jõudmine adekvaatse kommunikatsioonini, vähemalt tundmatut empiirilist materjali puudutavates humanitaarteaduslikes uurimustes, on tihti üsna keeruline, ning seda eriti sellepärast, et kipume Võõrast tõlgendama läbi stereotüüpide, asetame tundmatule juba fikseerunud mentaalse raamistiku, mis tõstab esile just sellesse skeemi sobituva (Eesti puhul idaeuroopaliku või postsovjetliku kultuurimudeli).

Teine küsimus puudutab keelelist hegemooniat: kui töö on kirjutatud keeles, mis on oponentide emakeel, kuid dissertandile võõrkeel, siis seab see viimase kohe keeleliselt ahistatud positsiooni, näitab teda verbaalselt infantiilsena. Eestlaste vabatahtlikust enesekoloniseerimisest on taas hakatud vaikselt rääkima/kirjutama alles 21. sajandil. Eesti filoloogi diplomiga inimesena olen töös üritanud kasutada võimalikult palju eestikeelset terminoloogiat, kuigi see on ehk vähendanud teksti **näilist** teaduslikkust, lootes sellega kindlustada eesti keele funktsioneerimist teaduskeelena ka edaspidi. Võõrsõnu olen kasutanud peamiselt eestikeelsete terminite sünonüümidenä keelelise vaheldusrikkuse või heakõla pärast. Kogu eelnev jutt oli mõeldud siinkirjutaja rahvusteadusi puudutavate seisukohtade tutvustamiseks ning antud uurimuse kontekstualiseerimiseks.

Minu huvi retseptiooniteoori ja publiku-uuringute vastu tsementeerisid kaks kuud seminare Utrechti Ülikoolis professor Henri Schoenmakersi juures aastal 1997. Sellest viljakast loominguilisest kooslusest inspireerituna sai viimase lihvi magistritöö “Ruum ja vaatajad eesti teatris 1992–1997” ning kasvas välja ka antud uurimus. Kevadel 1999 stažeerisin Stockholmi Ülikoolis teatriteaduse õppetoolis professor Willmar Sauteri juures. Sellest inspireerituna korraldati 2000. aastal Stockholmis rahvusvaheline publiku-uurimise meetodite seminar doktorantidele ja siinkirjutaja liitus FIRTi “Teatrisündmuse” (*Theatrical Event*) tööruhaga. Holland ning Stockholm on ühed aktiivsemad ja tuntumad publiku-uuringute keskused Euroopas. Teadmine, et olen saanud parimat võimalikku konsultatsiooni ja õpetust, lisas töö planeerimisel ja empiirilise uuringu läbiviimisel enesekindlust ja visadust.

Aktiivseid teatriuurijaid on Eestis üsna vähe, samuti süstemaatiliselt tegutsevaid kunstiretseptiooni uurijaid või retseptiooniteoretikuid, teatritseptiooni uurijaid pole antud hetkel peale käesoleva töö autori mitte ühtegi. Kuigi interdistsiplinaarsed uurimisrühmad ja konverentsid on teatriteadlastele avatud, jääb üksik teatriuurija seal oma spetsiifilisemat laadi materjali või probleemidega tihti intellektuaalsesse isolatsiooni. Eesti kultuuri väiksusest tulenevaid probleeme on aidanud leevendada tihe suhtlemine kolleegidega välismaal. Olen südamest tänulik “Teatrisündmuse” tööruhma liikmetele, ning eriti professor Hans van Maanenile, nende avatuse ning tähelepanelikkuse eest minu kui algaja uurija vastu. Võimalus avaldada artikkel eesti teatrist ja Madis Kõivu loomingu teatritseptioonist oma õpetajatega samade kaante vahel on suur au. (Artiklikogumik “Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames” ilmus 2004. aastal Rodopi Editions väljaandena.) Ma loodan, et suudan ise alati üles näidata sellist akadeemilist solidaarsust oma õpilaste ja nooremate kolleegide vastu.

Eriliselt tahaksin tänada oma kauaaegset õpetajat ja kolleegi, professor Luule Epnerit, kelle loengutest inspireerituna liikus minu huvi kirjanduselt teatritele. Imetlusväärne on tema kannatlikkus iga üliõpilase projekti süvenemisel. Luule Epneri jonnakad küsimused on õpetanud, et edasi mõelda saab ka sealt, kust näiliselt enam edasi minna ei saa, ning ajendanud mind lõpunimõtlemata mõtteid edasi arendama.

Lõpetuseks nendest, kes on pidanud mind igapäevaselt taluma. Olen töötanud kogu doktorantuuri aja, 1997. aastast alates, teatriteaduse lektorina Tartu Ülikoolis. Minu õpingud ja teadustöö ei oleks saanud olla sellised, nagu neid eespool olen kirjeldanud, kui kirjanduse ja rahvaluule osakond ei oleks üles näidanud mõistvust ja paindlikkust õppetöö organiseerimisel. Tahan tänada ka kõiki sõpru ja kolleege, kes mulle teatriteadlaseks sirgumisel kaasa on elanud. Eriti aga JK-d inspireeriva ja rahuliku töö- ning elukeskkonna. Aitäh!

Anneli Saro  
14. veebruar 2004

# SISUKORD

SISSEJUHATUS .....	9
1. MADIS KÕIVU NÄITEMÄNGUDE OMAPÄRAST: VÄGI JA VAEV .....	13
2. (TEATRI)KUNST KUI RETSEPTSIOONI- JA INTERPRETATSIOONIAHEL. MADIS KÕIVU NÄITEMÄNGUDE NÄITEL .....	23
3. PUBLIKU-UURINGUD JA RETSEPTSIOONITEOORIA .....	40
3.1. Publiku-uuringud kui üks teatriteaduse haru .....	40
3.2. Sotsioloogilised publiku-uuringud .....	41
3.3. Etenduse vastuvõttu mõjutavad tegurid .....	49
3.4. Retseptsiooniprotsess .....	52
3.5. Retseptsioonistrateegiad .....	56
3.6. Fiktsiooni mõnud .....	61
3.6.1. Narratiivne struktuur kui tervik .....	61
3.6.2. Empaatia ja identifitseerumine .....	64
3.7. Läbimõtleva teatri võimalikkusest .....	68
4. MADIS KÕIVU NÄIDENDITE LAVASTUSTE VASTUVÕTT KRIITIKAS .....	72
4.1. “Faehlmann” .....	75
4.2. “Kokkusaamine” .....	79
4.3. “Castrozza” .....	85
4.4. “Tagasitulek isa juurde” .....	87
4.5. “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelatõistkümnendama aasta suvõl” .....	94
4.6. “Filosoofipäev” .....	99
4.7. “Tali” .....	106
4.8. “Peiarite õhtunäitus” .....	110
4.9. “Stseene saja-aastasest sõjast” .....	116
4.10. “Kuradieliksiir” .....	122
4.11. “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” .....	125
4.12. “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta” .....	130
4.13. “Küüni täitmine” .....	134
4.14. “Võlumägi” .....	139
4.15. Kokkuvõte .....	143

5. MADIS KÕIVU NÄIDENDITE LAVASTUSTE	
PUBLIKU-UURINGUD .....	158
5.1. Küsimustiku koostamise põhiprintsiibid .....	159
5.2. Uuringu läbiviimine .....	161
5.3. Empiirilise publiku-uuringu tulemused .....	162
5.3.1. Vaatluse tulemused .....	162
5.3.2. Sotsiaalseid ja kultuurilisi karakteristikuid käsitlev plokk .....	165
5.3.3. Madis Kõivu plokk .....	179
5.3.4. Etenduse vastuvõtu plokk .....	185
5.4. Kokkuvõte .....	236
KOKKUVÕTE: KOKKU JA LAHKU .....	241
SUMMARY .....	245
KASUTATUD KIRJANDUS .....	255
LISAD .....	262
Lisa 1. Madis Kõivu näidendite retseptsioon kriitikas .....	262
Lisa 2. Madis Kõivu näidendite lavastuste retseptsioon kriitikas .....	264
Lisa 3. Küsimustik .....	271

## SISSEJUHATUS

Käesoleval tööl on kaks eesmärki: üks neist on teoreetiline ja teine teatriline. Teoreetilises plaanis tutvustatakse retseptsiooni-esthetika põhimõisteid ja -seisukohti ning mitmeid teatripublikut ning -retseptsiooni puudutavaid empiirilisi uuringuid. Retseptsiooniteooria eellugu algab 1930. aastail fenomenoloogiaga, kust retseptsiooniteoreetikud on üle võtnud ka mitmeid mõisteid. Fenomenoloogia rajajaks loetakse saksa filosoofi Edmund Husserlit (1859–1938), kelle käsitlustes subjekti ja objekti suhted ning tajuprotsessid said uue tähenduse. Poola päritolu uurija Roman Ingarden (1893–1970) käsitles teoses “Kirjanduslik kunstiteos” (“Das literarische Kunstwerk”, 1931) lugemist kui teksti konkretisatsiooni (*Konkretisierung*) ning rääkis juba ka lünkadest, või õigemini ebamäärasuskohtadest (*Unbestimmtheitsstellen*), mida lugeja peab täitma. Retseptsiooniteooria teine juur on hermeneutika, tõlgendamiskunst, mis modelleerib puhast kogemust ja jätab kõrvale empiirilise vastuvõtu. Hans-Georg Gadamer (1900–2002) käsitles oma peateoses “Tõde ja meetod” (“Wahrheit und Methode”, 1960) lugemist lugeja ootushorisonidist, täpsemalt eelarvamusest (*Vorurteil*) lähtuvalt.

Huvi teksti lugemise ja vastuvõtu vastu kerkis aktiivsemalt esile 1960. aastate lõpus ning oli uurijate fookuses 1970. aastail. Huvi pöördumist autorilt ja tekstilt lugejale võib seletada muu hulgas 1960. aastate poliitilise liberalismi ja individualismi esiletõusuga, mis ei jätnud mõjutamata ka akadeemilisi institutsioone. Retseptsiooni-esthetikaga hakati tegelema eelkõige Saksamaal, keskuseks Konstanzi Ülikool, kus töötasid Hans Robert Jauss ja Wolfgang Iser. Retseptsiooniteoreetikud vastandusid positivismile: objektiivsustaotlusele ning faktikesksusele. H. R. Jauss jätkas hermeneutilist suunda, W. Iser lähtus rohkem fenomenoloogiast ning arendas edasi E. Husserli ja R. Ingardeni ideid. W. Iser ise on nimetanud oma lähenemist küll mõjuteooriaks (*Wirkungstheorie*), rõhutades kahesuunalist kommunikatsiooni teksti ja lugeja vahel, vastandudes seega retseptsiooniteooriale (*Rezeptionstheorie*), mis tegelevat lugejate maitseotsustuste ajalooa. (Iser 1978: X) Suurbritannias ja Põhja-Ameerikas tähistas retseptsiooniuurimine vastuhakku teosekeskse uskriitika (*new criticism*) hegemooniale, rõhutades lugeja rolli tähenduse loojana ja ka uurija eneserefleksiooni. Terminit “lugeja vastuvõtu teooria” (*reader-response theory/criticism*) on hakatud kasutama tagantjärele, märkimaks kas ainult Anglo-Ameerika maades praktiseeritud teooriaid või siis kõiki erinevaid lähenemisi lugemisele.

Teatriteaduses ilmses suurem ja elavam huvi nii retseptsiooniteooria kui empiiriliste publiku-uuringute vastu alles 1980. aastail, lähtudes osaliselt kiirelt arenevast teatrisemiootikast, kuid samas üritades selle formaliseeritusele vastanduda. Viimase kahekümne aasta jooksul on ilmunud küll hulgaliselt teatritretseptsiooni üksikkäsitlusi artiklite või heterogeensete artiklikogumikena,

kuid süsteemset teatritreptsiooniteooriat seni ilmunud ei ole. Üsna hea ülevaate teatripublikust ja retseptsiooniteooriast annab Susan Bennetti teos "Teatripublikud" ("Theatre Audiences", 1990), mis püüab küll materjalile ammendavalt läheneda, kuid milles napib analüütilist süsteemsust ja järjekindlust. Fenomenoloogias ning psühhoanalüütilistest ja poststrukuralistlikest teooriatest lähtudes on vaataja positsiooni teatris uurinud Herbert Blau ("The Audience", 1990). Olulist ja süsteemset tööd publiku-uuringute koordineerimisel on teinud Retseptsiooni- ja Publiku-uuringute Rahvusvaheline Komitee (keskusega Utrechti ja hiljem Amsterdami), mis on välja andnud kolm temaatilist artiklikogumikku alapealkirjaga "Arengud retseptsiooni- ja publiku-uuringutes 1–3" ("Advances in Reception and Audience Research 1–3", 1986, 1988, 1992). Marvin Carlson on selle uurimisrühma teadusliku metodoloogia suhtes olnud äärmiselt kriitiline, isegi halvustav, ning seda ka "Teatriteooriate" ("Theories of the Theatre", 1993) täiendatud väljaandes (Carlson 1993: 519). Ta viitab seal oma pikemale selleteemalisele käsitlusele, tegelikult küll ühe heterogeense semiootilise dominandiga artiklikogumiku arvustusele (Carlson 1984), kus kritiseerib Henri Schoenmakersi ja Aloysius Kestereni artiklite halba inglise keelt ning seab kahtluse alla Ed Tani juhitud töörühma empiiriliste publiku-uuringute metodoloogia. Nii siin kui edaspidi selles töös tuleks aga silmas pidada, et sotsioloogiliste ja statistiliste meetodite kasutamine etenduse vastuvõtu uurimisel ei ole kunagi probleemitu, sest retseptsiooni mõjutavad paljud erinevad tegurid ning iga meetodiga kaasneb teatud vea-koefitsient. Probleeme empiiriliste publiku-uuringute metodoloogias ja andmetöötluses aitaks kindlasti vähendada professionaalsete statistikute kaasamine.

Töö teine fookus on teatriajalooline. Eesti Muusikaakadeemia kõrgema lavakunstkooli juures tegutsevas sihtfinantseeritavas teadusteemas "Eesti sõnateater 1965–1985" osalemine on tõestanud sünkroonselt või väikese distantsiga jäädvustatud teatrilooliste materjalide ning alusuuringute suurt tähtsust. 1980. aastate teise poole ja 1990. aastate eesti teater, millega on seotud siinkirjutaja isiklikud teadlikud kogemused, elas läbi põneva ajaloolise protsessi koos kõigi suurte ühiskondlik-poliitiliste muutustega: ENSV kui suure nõukogude konglomeraadi ääreala kujunemine iseseisva poliitika ning majandus- ja kultuurieluga riigiks. Nimetatud periood on intrigeeriv nii kultuuripoliitilisest kui ka esteetilisest vaatepunktist; publikut uurides ei saa ignoreerida neist kumbagi. Kuigi 1990. aastate eesti teatrielu iseloomustab eelkõige anglo-ameerika dramaturgia jõuline sissetung, tõlgendavad teatriuurijad ja -kriitikud seda perioodi eelkõige Kõivu-kümnendina, sest lavale jõudis 12 Madis Kõivu näitemängu. Suurem osa nende näidendite lavastustest on publikule olnud tähenduslikud temaatiliselt (traumaatilise mineviku-kogemuse läbimängimised) ning eesti teatrile olulised nii esteetiliselt (teatrikaanoni laiendamine) kui ka ideoloogiliselt (rahvusliku identiteedi säilitamine). M. Kõivu näendid, mille teatripärasuses varem tõsiselt kaheldi, aitasid tõstatada nii draama kui teatri fenomenoloogilise põhiküsimuse — mis on teater?

Töö 1. peatükk tutvustab ülevahtlikult M. Kõivu draamaloomingut, asetades rõhu näidendite dihhotoomilisusele, ning visandab näidendite ja nende lavastuste võimalikud vastuvõtustrateegiad. Selle peatüki üks varasem versioon ilmus kogumikus “Madis Kõivu mõttelistes maailmades” (2003).

Töö 2. peatükis esitatakse kunstiretseptsiooni ahel, mis fundeerib uurimuse ülesehitust. Tutvustatakse ka ahelas tegutsevaid agente, nende eesmärgid ja omavahelisi suhteid ning sõltuvust kultuurilisest ja sotsiaalsest keskkonnast. Näidetena kasutatakse M. Kõivu näidendite teatriretseptsioonis osalejaid. Teatriretseptsiooni mõistetakse antud uurimuses pisut laiemalt kui tavaliselt, kaasates ka näidendite lavastused kui retseptsiooniaktid. Lavastustel kui artefaktidel lähemalt siiski ei peatuta, vaid lavastusi käsitletakse kui esteetilisi objekte, tähistatavaid kollektiivses teadvuses — kui kasutada Jan Mukarovsky termineid — ning analüüsitakse lähemalt koos neid peegeldava teatrikriitikaga. M. Kõivu näidendite teatriretseptsiooni uurimine piirdub siin vaid Eestiga ning sellest tulenevalt on kõrvale jäetud ka Paavo Liski lavastus “Tagasitulek isa juurde” Joensuu Linnateatris 1997. aastal.

Töö 3. peatükis antakse ülevaade publiku-uuringutest, Eesti teatripubliku struktuuri muutumisest ning retseptsiooniteooria olulisematest teemadest. See on materjal, mille läbitöötamisel oli suureks abiks kevadel 2002 ja sügisel 2003 Tartu Ülikoolis peetud loengukursus “Retseptsiooniteooria ja publiku-uurimise meetodid”. Lühendatud versioon ilmus “Teatrielus 2000” (2001).

Töö 4. peatükk kirjeldab ja analüüsib M. Kõivu näidendite lavastuste vastuvõttu kriitikas. See osa uurimusest on üsna mahukas ja deskriptiivne, sest soovisin lugejale anda ettekujutuse nendest lavastustest, mille vastuvõtuga samas põhjalikult tegeldakse. Kriitikute tähelepanekuid olen vajaduse korral täiendanud omapoolsete uute või vanade (arvustustest pärinevate) kommentaaridega. (Olen näinud kõiki Eestis etendunud Kõivu-lavastusi, välja arvatud “Faehlmann” ja “Castrozza”, millest ei ole kahjuks säilinud ka videoülevõtteid.) Materjali läbitöötamisel kasutasin sisu- ja diskursusanalüüsi. Loodetavasti osutub see peatükk kasulikuks allikaks eesti teatri ajaloo kirjutamisel. Peatüki lõpus tehakse kokkuvõtte Kõivu-lavastuste vastuvõttust ajakirjanduses, kuid tõustakse ka meta-tasandile: analüüsitakse pikemalt nii eesti teatrikriitikat Kõivu-lavastuste arvustuste näitel kui ka teatrikriitika funktsioone ja eripära teiste kunstiliikidega võrreldes. Peatüki teoreetiline osa on avaldatud kogumikus “Teatri ja teaduse vahel” (2002).

Töö 5. peatükk keskendub empiirilisele publiku-uuringule, täpsemalt kolme Kõivu-lavastuse — “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta”, “Sundströmi Ida sajandilõpp” ja “Küüni täitmine”— vastuvõtule. Nimetatud lavastused erinesid oma struktuurilt hästi tehtud-näidendite lavastustest, mistõttu nad testisid ka vaatajate avatust, vastuvõtustrateegiaid ning maitset. Kui 1. peatükis visandati M. Kõivu näidendite ja nende lavastuste potentsiaalsed retseptsioonistrateegiad, siis publiku-uuring püüdis välja selgitada, milliseid võimalusi vaatajad tegelikkuses realiseerisid ning kas ja kuidas tajusid nad teoste dihhotoomilisust. 338 vaatajat Tallinnas,

Pärnus ja Tartus vastasid spetsiaalselt selle uuringu jaoks koostatud küsimustikule, mis keskendus järgmistele aspektidele: vastaja sotsiaal-kultuuriline taust, M. Kõivu ja tema loomingu tundmine, etenduse tajumine ja vastuvõtustrategia, etenduse ja selle osade hindamine, etenduse vastavus ootustele. Saadud andmeid töötlesin *Excel*-süsteemis ning analüüsisin ja interpreteerisin. Selles peatükis on esitatud üsna palju statistilist infot, mõnikord esmapilgul vähetahtsatki, mis võib tervikpilti hägustada ja lugemist häirida. Kuna tegemist on teadusliku väljaandega, siis otsustasin kõik tähtsana tundunud või sellist potentsiaali omavad faktid, nt mõnikord ka madalad arvilised näitajad, siiski kirja panna, lootuses, et mõni uurija või siinkirjutaja ise neid kunagi vajab. Detailirohkust on püütud korvata iga suurema ploki või küsimuse lõpus esitatud kokkuvõttega, uuringu üldisemad tulemused on esitatud peatüki kokkuvõttes.

Dissertatsiooni lõpust leiab lugeja Lisad 1–3, millest esimene koosneb M. Kõivu näidendite ja teine näidendite lavastuste kohta ilmunud arvustuste tühjendavast loetelust. Lisas 3 on esitatud publiku-uuringute aluseks olnud küsimustik.

Töös on läbivalt kasutatud tekstisisest viitamist. Kui allikale on vaid osutatud, siis asub viide lause sees. Kui teost refereeritakse või tsiteeritakse, siis viite leiab selle lausungi järelt. Pikemate kui ühelauseliste refereeringute algus on autori nimega markeeritud.

# 1. MADIS KÕIVU NÄITEMÄNGUDE OMAPÄRAST: VÄGI JA VAEV

Madis Kõiv (s 1929) on erialalt füüsik: ta õppis aastail 1948–1953 Tartu Riiklikus Ülikoolis füüsikat ning töötas TA Füüsikainstituudis. Kuid paralleelselt teadusliku tööga on ta 1960. aastatest alates kirjutanud ka proosat, näidendeid ja esseistikat ning maalinud pilte. Laiema avalikkuse ette ehk trükki ja lavale jõudsid M. Kõivu ilukirjanduslikud tekstid sporaadilisemalt 1980. aastate teisel poolel ja süstemaatilisemalt alles 1990. aastatel. (Koos Hando Runneliga kirjutatud ja Jaanus Andreus Nooremba nime all 1978. aastal “Loomingus” ilmunud “Küüni täitmine” jäi erandiks.) Autor ise ja mitmed kriitikud on arvanud, et selle põhjuseks ei olnud mitte poliitiline tsensuur, vaid pigem esteetiline. (Kõiv; Reinla 1991: 85, Rähesoo 2003: 80) Ilmselt võib kirjanikku uskuda, kui ta väidab, et tema ilukirjandusliku tegevuse peamine põhjus on psühhoteraapiline — irratsionaalse hirmu leevendamine (Die... 1998: 22) — ning sellest tulenevalt ignoreerivad ta tekstid traditsioonilisi põhiliigi- või žanrikonventsioone.

**Tabel 1.** M. Kõivu näidendite bibliograafia kronoloogilises järjekorras.

Näidendi nimi	Valmis	Trükis	Lavastus	Lavastuse pealkiri
“Castrozza”	1965, 1977		1991	“Castrozza”
“Nero”	1973?			
“Küüni täitmine” (koos H. Runneliga)	1974, 1976	1978, 1998	1999	“Küüni täitmine”
“Peiarite õhtumängud”	1976, 1990. a-te algul		1997	“Peiarite õhtunäitus”
“ <i>Turba philosophorum</i> ”	1977			
“Kammertükk”	1978?			
“ <i>Staircase</i> ”	1980?			
“ <i>Finis Nihili</i> ”	1980		2004	“ <i>Finis nihili</i> ”
“Kokkusaamine”	1982	1997	1991	“Kokkusaamine”
“Faehlmann” (koos V. Vahinguga)	1982	1984	1982	“Faehlmann”
“Pöud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõist- kümnendama aasta suvõl” (koos A. Lõhmusega)	1983	1987	1993	“Pöud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõist- kümnendama aasta suvõl”
“ <i>Hammerklaversonate</i> ”	1985?			
“Kolmekesi toas”	1986			
“Filosoofipäev”	1987	1997	1994	“Filosoofipäev”

Näidendi nimi	Valmis	Trükiis	Lavastus	Lavastuse pealkiri
“Tagasitulek isa juurde”	1991	1997	1993, 1997	“Tagasitulek isa juurde”
“Jutuajamised tädi Emmaga”	1993		1998	“Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga”
“Pilte saja-aastasest sõjast”	1995		1998	“Stseene saja-aastasest sõjast”
“Tali” (O. Lutsu ainetel)	1996		1996	“Tali”
“Kuradieliksiir” (E. T. A. Hoffmanni järgi)			1998	“Kuradieliksiir”
“Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta”			1999	“Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta”
“Võlumägi” (T. Manni järgi)			2001	“Võlumägi”
“Las olla pääle”		2003	2003	“Ennola”

Kuni 1993. aastani on tuginetud M. Kõivu erakirjale A. Laasikule kuupäevaga 25.7.94. (Kõiv 1994), edaspidi aga lavastuste osaraamatutele. “Kammertükk” on venekeelne ja seotud Tolstoiga. “*Staircase*” on ühevaatuseline ingliskeelne näidend. “*Finis Nihili*” on lavateos füüsikutest, kes 1990. aastate algul veel töötasid, ja sellepärast ei soovinud autor seda kaua avalikustada. 1975. aasta paiku alustas M. Kõiv poolelijäänud näidendit romaani “Aarete saar” ainetel. 1985. aasta paiku alustas ta näidendit Marat’st, kuid paarist pildist kaugemale ei saanud, sest prantsuse vaim tundus kohutavalt võõras. Hiljem on selle teema juurde jälle tagasi tulnud, näiteks “Filosoofipäeva” puhul. (Kõiv 1994) Eelnevasse nimekirja võiks soovi korral lisada veel vähemalt ühe dramatiseeringu, mille juures M. Kõiv on assisteerinud — Astrid Reinla dramatiseeringu “Nii nad tapsid...” Henn-Kaarel Hellati jutustusest “*De mortuis...*”. See jõudis lavale 1994. aastal Endla teatris Raivo Adlase tõlgenduses. Teatud reservatsioonidega kuulub siia ka Priit Pedajase kollaaž Kõivu näidenditest, “Sundströmi Ida sajandilõpp”, millest tuleb lähemalt juttu järgmises peatükis.

M. Kõiv on kirjutanud ka mitmeid kuuldemänge: “Haug”, “Järv” ja “Ketas”. Neist kaks esimest on avaldatud “Loomingus”. Kõik kolm on aga ilmunud kogumikus “Kas kuulete...?” (2002) ning lavastatud Eesti Raadios. Koos režissöör Sulev Keedusega valmisid kahe filmi stsenaariumid: “Georgica” (1998) ja “Somnambuul” (2003).

Madis Kõivu 22 näidendist ja dramatiseeringust koosnevat, eesti õhukese näitekirjanduse taustal silmapaistvat dramaturgiamassiivi on kõige põhjalikumalt kaardistanud Luule Epner (Epner 1995) ja Jaak Rähesoo (Rähesoo 1999, Rähesoo 2000). Nimetatud autorid on M. Kõivu dramaturgiat temaatil-

liselt ka mitmel viisil tüpologiseerinud. L. Epner jagab trükis ilmunud ja lavale jõudnud tekstid näidenditeks ajaloo suurmeestest (“Faehlmann”, “Kokkusaamine”, “Filosoofipäev”) ning autori isiklikel mälestustel ja “mälestuste mälestustel” põhinevateks näidenditeks (“Põud ja vihm”, “Tagasitulek isa juurde”, osalt ka “Küüni täitmine”). (Epner 1995: 225) Neli-viis aastat hiljem, kui avalikkuse ette on jõudnud jälle uusi M. Kõivu näidendeid, esitab J. Rähesoo uue ja näidetega täiendatud tüpoloogia: “**rühmanäidendid**” e inimrühma kujutavad näidendid (“Küüni täitmine”, “Peiarite õhtunäitus”, “Põud ja vihm”, “Moondsundi Vassel”) ja **rekonstrueerimisnäidendid**, mis tuginevad kas ajaloolisele ainesele (“Faehlmann”, “Kokkusaamine”, “Filosoofipäev”, “*Hammerklaviersonate*”) või isiklikele mälestustele (“Tagasitulek isa juurde”, “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” ning teatud määral ka “Stseene saja-aastasest sõjast”). “Tali” jääb teistest eraldiseisvaks dekonstruktsiooninäidendiks. (Rähesoo 1999, Rähesoo 2000)

Kasutades juba eelnevalt väljapakutud termineid, jagaksin M. Kõivu näidendid teatud reservatsioonidega ajaloolisteks näidenditeks, mälestusnäidenditeks ja mudelnäidenditeks. Kõige selgema ja teiste autorite tüpoloogiatega kattuva rühma moodustavad **ajaloolised näidendid** (koos V. Vahinguga kirjutatud “Faehlmann”, “Las olla pääle” + filosoofinäidendid: “Kokkusaamine”, “Filosoofipäev”, “*Hammerklaviersonate*”).

**Mälestusnäidendid** eristuvad eelkõige oma spetsiifilise vormi, struktuurse eripäraga, temaatiliselt on need enamasti perekonnalood. Perekonnalugudest on “Põud ja vihm” kõige lähemal tavapärasele psühholoogilisele süžeele draamale. “Tagasitulek isa juurde” ja “Jutuajamised tädi Emmaga” on samuti perekonnalood, kuid nende jutustamist dikteerib tunnetava subjekti hektiline aju/mälu. (Analoogilist tunnetavat või fiktsiooni kooshoidvat subjekti võib näha ka Faehlmannis ning Medarduses “Kuradieliksiiris”.) “Pilte saja-aastasest sõjast” ja “Finis Nihili” kuuluvad struktuurilt kindlasti mälestusnäidendite hulka, sest on kompositsioonilt kõige hektilisemad, kuid materjal on siin teiste sama rühma tekstidega võrreldes ebakonkreetses (autori seisukohast eba-isiklikum), nii et M. Kõivu biograafiat ning isiklike kommentaare tundmata võib jääda mulje inimeksistenti mudeldavatest teatritekstidest.

Kahe rühma piirijuhtum ehk kahepaikse identiteediga on “Tali”, mida võib käsitleda mudelnäidendina, kuivõrd selle prototeksti, “Kevade” tegelased on muutunud eesti kultuuriruumis üldnimelisteks arhetüüpideks ning seda tuttavat struktuuri kohaldatakse nt koolis tihti klassikollektiividele. Teisalt on M. Kõiv O. Lutsu aastaagadetsükli edasi arendanud oma pere ja põlvkonna elukogemusest ning mälestusnäidenditest tuttavast teemast, sõjast kui fataalsest murdepunktist lähtudes. Arno esindab siin juba teistest näidenditest tuttavat fokuseerivat tunnetavat subjekti, kel on mitmeid sarnasusi autori *alter ego*’ga.

**Mudelnäidendid** on “Castrozza”, “Küüni täitmine”, “Peiarite õhtumängud” ning teatud määral ka “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta” (edaspidi “Moondsund”). Need on eelmise rühmaga võrreldes konkreetsetest külaelureaaliatest rohkem distant-

seeritud ning keskenduvad eelkõige teatud eksistentsiaalse mudeli läbi-mõtlemisele ja läbimängimisele. Nendes näidendites puudub enamasti keskne peategelane, keskendav subjekt, sest eksistentsiaalses mõttes jaotust pea- ja kõrvaltegelasteks ning statistideks ei ole (sotsiaalses plaanis ehk küll). Samuti on nendele tekstidele iseloomulik suletud ruumi, pidevalt kohaloleva saatus-likkuse tunne, millele on viidanud ka J. Rähesoo.

M. Kõivu näidendite tüpoloogia toob esile tema loomingu sidususe, mida proosatekstid (eriti “Studia memoriae” sari) ja esseistika veelgi tsementeerivad, kuid ei too veel välja olemuslikku. M. Kõivu “hää” kostab teiste eesti näitekirjanike seast selgelt välja, paistab silma üldise psühholoogilise ja olmelis-realistliku dramaturgia taustal. Tegemist on draamatekstidega, mis ei ole hästi-tehtud-näendid ei kitsamas, klassikalises, ega laiemas mõttes, kuid mis ilmutavad ometi autori teatritundmist ja -teadlikkust. Igal juhul saab M. Kõivu näidendite kirjandusliku väärtuse või lavalise potentsiaali üsna hõlpsalt kahtluse alla seada. Seda üllatavam on nende näidendite tõus 1990. aastate eesti teatripildis nii olulisele, algupärase dramaturgia seas koguni keskele kohale ning autori tituleerimine klassikuks. Mis on see vägi, mis M. Kõivu dramaturgia tähelepanu keskmesse on tõstnud?

Näitemängu vägi ja vaev, kaks vastandlikku jõudu, võivad olla ühe mündi kaks poolt, mis ometi lahutamatu kokku kuuluvad. Nii vägi kui vaev sõltuvad loomulikult vastuvõtjast, st lugejast-vaatajast. Järgnevalt püüangi kaardistada mõningaid üldisemaid formaalseid tendentse M. Kõivu dramaturgias, määrat-leda tunnuslikke esteetilisi kategooriaid, mis selle erilise “hääletämbri” aluseks on. Loomingu põhiteemadest (mälu, sõda jt) ning -kujunditest (nt suletud aknad ja ukSED, pasunad, kollane valgus jms) on üsna põhjalikult juba kirjutanud mitmed teised autorid (Vt Lisa 1).

M. Kõivu loomingu läbibastab mitmetel erinevatel tasanditel toimuv vastand-like aspektide samaaegne kokku- ja vastumäng, ehk mitme dihhotoomilise jõu mõjuväljas olev tekst. Seda **dihhotoomilist mitmeplaanisust** võiks märkida polaarsete märksõnade kaudu: konkreetne (nt Võrumaa) — üldine (eksis-tentsiaalne), argireaalsus (olme) — filosoofia, reaalne — fantastiline, traagika — huumor, fragmentaarsus — narratiivsus, pimedus — valgus, keelekesksus — visuaalsus, rahvalik keelepruuk — sõnade olemuslik läbivalgustamine jne. Selles dihhotoomias on sarnasusi Friedrich Nietzsche “Tragöödia sünnis” välja pakutud kunsti kahe vastandliku algega: apollonliku ja dionüüsilisega, mis eksisteerivad kõrvuti, enamasti avalikus konfliktis, üksteist stimuleerides ja provotseerides, et sünniks igavesti uuenev elujõuline sümbioos — kunst. (Nietzsche 1999: 14)

Sellest lähtudes pakun välja kolm peamist retseptisioonistrateegiat (kuhu mahuvad ka lavastajate lugemismudelid):

- olmeline narratiivne liin (nn madalstiil);
- filosoofilis-esteetiline liin (nn kõrgstiil);
- dihhotoomia, ambivalentsus (nn kombineeritud stiil).

## MÜSTILIS-MAAGILINE REALISM

Nimed ja tegelaskõne loovad paljudes M. Kõivu näidendites Võrumaa konteksti ning remargid aistitava reaalsuse. Kujutlusse kerkivad konkreetsed tuttavad inimtüübid oma isikupärase keelepruugiga. Aga miski pole selles fiktsionaalses reaalsuses kindel — nii tegelased, aeg kui ruum on muutuva ja mitmetise identiteediga. Küün muutub allveelaevaks, naiseüsaks, kaotatud paradiisiks, teatriks, bensiinjaamaks (“Küüni täitmine”). Erinevad ajad kohtuvad ruumis (“Tagasitulek isa juurde”, “Jutuajamised tädi Emmaga”, “Pilte saja-aastasest sõjast”). Erinevad tegelased kohtuvad ühes osatäitjas (Peremees ja Isa “Tagasitulekus isa juurde”, Andres ja Matu Hannõs “Jutuajamistes tädi Emmaga”) ja tegelane pihustub erinevateks isikuteks (Mees “Piltides saja-aastasest sõjast”, Medardus “Kuradieliksiiris”). M. Kõivu näidendite tegelased on samuti võimelised mööda seina üles ja alla ronima, läbi toa lendama, tiireldes õhku tõusma jms (“Jutuajamised tädi Emmaga”, “Tali”).

## KÜLAFILOSOFIA

Külameeste jutt, millest sulpsavad ootamatult ja hetkeks pinnale kontekstiga lõdvalt seotud, tähendusrikastena tunduvad ambivalentseid lausungid, mis nagu ei sobiks külameeste kõne diskursusesse, aga pole ka päris sententsi väärtusega. Mõned näited: *Emma: (näost hall) Kõgõl om ütškõrd ots.*

*Madis: (tuleb lava keskele) Ta ots om jo ollu, ja kos ta om? Olõ'i täl otsal hindäl otsa.* (“Jutuajamised tädi Emmaga”, lk 18);

*Aadam (sähvab): Täitke oma osad ära, küll siis uks lahti läheb.* (“Küüni täitmine”, lk 32) jmt.

Sellisest kahe diskursuse kummastavast kõrvutiasetsemisest tulenevad ka mitmed koomilisena mõjuvad stseenid. Näiteks “Küüni täitmises” kaldub jutt laastulöömisest arutlusse homse ja subjekti üle (Kõiv; Runnel 1998: 10–12) ning kaevukaevamise lugu suubub kategooriate “üleval — all” määratlemisse (Kõiv; Runnel 1998: 17–18). (“Üleval (kirikutornis/taevas/maa peal) — all (maa peal/põrandal all/mullas)” tematiseerub pidevalt ka “Talis”.) Eraldi kategooria moodustavad näidendid “Filosoofipäev” ja “Kokkusaamine”, mis asetavad filosoofid lihtsate talupoegade keskele ning kus teose dramaatiline pinge põhineb tihti just selle kahe inimrühma erineva elunägemise ja -stiili vastu- ning kokkumängul.

Üldistades võiks väita, et pretensioonikatena näivate eksistentsiaalsete või poolfilosoofiliste lausete ja repliikidega antakse M. Kõivu näidendites tihti tavatoimingutelegi suurem üldistusaste ning tähendus; argine temaatika ja nn madalstiili kuuluvad tegelased tõstetakse kõne kaudu madal- ja kõrgstiili vahele heljuma.

## TRAAGILINE VÕI PÜHA HEIETATAKSE KOOMILISEKS, PROFANEERITAKSE

Üks madaldamise võimalus on monoloogis üht sõna või mõtet lihtsameelselt ja hüperboliseerides varieerida. Näiteks rändavad “Küüni täitmises” majja sisse põlenud sulase maised jäänused seamoldi, siis laste mänguasjaks, mida iga päev maha maetakse ja ikka üles kaevatakse, siis jäi tomp jälle moldi, kuni see vist ikka maha maeti, sest Juuli ütles välja surnud sulase nime. Muuhulgas kerkib ka “filosoofiline” küsimus, kas kont on surnu või ei ole. (Kõiv; Runnel 1998: 46–47) Samast teosest leiame tegelase nimega Sass, kes heinte sisse kadus ning kellest Heina-Jeessus sai — “Sass on nagu Jeessus Kristus, Sass on Heina-Jeessus, selle küüni Jeessus. Ja kui tema juba Jeessus on, Heina-Jeessus noh, siis läks ta sinna heintesse meid lunastama. See on meie kõigi heinalunastus, see, mida Sass sinna heintesse jäi. Ja tema järele nutta ei ole mõistlik ... üldse.” jne, jne. (Kõiv; Runnel 1998: 59) Analoogilisi näiteid leiab hulgaliselt ka “Moondsundist”.

Teise võimalusena võetakse traagiline mõttelõng üle mõne muu tegelase poolt, nii et keskne, repliike siduv märksõna satub uues kontekstis koomilisse valgusesse. Näiteks “Tagasitulekus isa juurde” kaotab Ema valuline kogemus 1944. aastast teiste tegelaste jutu- ja arvujadas oma esialgse tähtsuse ning muutub lihtsalt numbriks, numbritejutt ise mõjub aga koomiliselt. (Kõiv 1997: 204) “Peiarite õhtumängudes” saavad inimese maised jäänused “kommunikatsiooniahelas” koerakontide tähenduse (lk 3). Kommunikatsioonivõimetuse ja inimese kui üksiklase märgina rõhutab seda tüüpi dialoogilõtk inimeksistenti absurdust ning traagilisust.

Traagilise ja koomilise elemendi reeglipärast vaheldumist koos nende naabrusest tekkivate ambivalentsete piirialadega võib täheldada ka M. Kõivu näidendite makrostruktuuris, st stseenide lõikes. Selline “must-valge-must” kompositsioonitehnika kuulub üldiselt hästi-tehtud-näidendite ja -filmide võtestikku. Järjestikused kontrastsed stseenid teravdavad üksteise meeleolu ning pakuvad vaatajale pärast pingelisi läbielamisi lõõgastumismomente.

## VABA TEKSTILOOME PINGEVÄLJADES

Madis Kõivu näidendite puhul on tegemist näiliselt vaba vohava tekstiloomega, teadvuse või mälu vooluga. Peagi hakkavad aga tööle teksti suunavad tegevuslikud ja mõistelised pingeväljad, magnetjõud, mis end tekstis perioodiliselt ilmutavad, et siis jälle sõnavahtu kaduda. Need pingeväljad võivad olla nii välised sättemused (saatus, surm) kui ka tegelaste sisemised sättemused (tungid, tahtmised, kired). Mälestuslike näidendite puhul näib teksti organiseerivat ja siduvat mõni konkreetne reaalia: näiteks kala “Tagasitulekus isa juurde” või meheleminek “Moondsundis”. “Kuradieliksiiris” hoiab lugu koos Medarduse esiisa Francesco, kelle jälgedele — ning samas iseenda jälgedele — peategelane pidevalt satub.

## PIKAD MONOLOOGID VAHELDUVAD HAKITUD DIALOOGIDEGA

Põhiloost punguvad minevikku suunatud pikad mälestuslikud monoloogid. Enamasti on need monoloogid põhisündmustikuga nõrgalt seotud; tegemist võib olla üldisemaid taustu selgitavate emotsionaalsete heietustega või iseseisvate “lugu loos” juhtumitega. Samades funktsioonides toimivad ka põhiteksti lisatud laulud “Küüni täitmises”, “Peiarite õhtumängudes”, “Põuas ja vihas”.

M. Kõivu kirjutatud dialoogile on iseloomulikud lühikesed lõdvalt haakuvad repliigid ning palju küsimusi, kordusi ja pause. Dialoog on tihti monologiseerunud, ilmneb akommunikatiivsuse tendents. Dialoogide pidurdatus kompenseerib monoloogide verbaalne ohjeldamatus.

## AUTOR KUI OSALEJA JA KÕRVALTVAATAJA

Kuna paljuski on tegemist mälestusliku ja autobiograafilise ainesega, siis mitmetes näidendites sulavad kokku autori ja fiktsionaalse peategelase vaatepunktid (Madis “Jutuajamistes tädi Emmaga”, Tagasitulija “Tagasitulikus isa juurde”) või siis jäädakse pendeldama loosise ja -välise vaatepunkti vahele (“Kuradieliksiir”, “Moondsund”). Kujukaks näiteks on stseen “Jutuajamistest tädi Emmaga”, kus pärast seda, kui ema on visanud teki üle Madise pea, valitseb laval mõnda aega pimedus (lk 25–26). (Juhul kui eelnev tees teksti kriitilisel uurimisel ei osutugi tõeks, siis teadlikumad lugejad seostavad ometi M. Kõivu näidendeid tema isiku ja suguvõsaga ning loevad autoripositsiooni teksti sisse.) Kuid samas, remarktekstis väljendub autori selgepilguline nägijapositsioon selle teksti või fiktsiooni kohal. Autor vaatab iseend minevikulises ja võimalikus aegruumis. Lisaks viidatakse üsna tihti teatriraamile: kirjeldatakse tähepanelikult lava ja saali suhteid.

## IHA JA VIHA

M. Kõivu näidendite sündmustikku ja ka teksti suunab paljuski tegelase suhe oma keha ning teiste tegelaste ehk kehadega. Ühelt poolt toimib iga keha kui ihaldusväärne objekt, paljude pingete ja naudingute kese, ning teisalt keha kui vaenlane, pingete ja viha allikas, mis tuleb elimineerida. Rahuldumata iha üleminek vihaks või kaksiktundeks, iha-vihaks, ei ole haruldane nähtus nendes lavamaailmades. Teadlikult ei kasuta ma sõna “armastus”, kuigi seda iha võiks ju põhimõtteliselt ka niimoodi nimetada. Armastusest ei räägi kunagi ka M. Kõivu näidendite tegelased. Väidetavalt ei olegi võru keeles sõna “armastama”, see on rohkem eesti laen. Nii et lause “ma armastan sind” peaks võru keelde tõlkima “ma taha sinnu”. (Kõivu ambivalentset suhet naistegelastega on oma bakalaureusetöös uurinud Kerle Arula. (Arula 2003)). Kui nüüd iha või tahtmise või armastuse juurest nn filosoofinäidendite (“Kokkusaamine”, “Filosoofipäev”) juurde põigata, siis võib ju ka seal iha teemadel spekuloida:

filosoofia > tarkusearmastus > teadahahtmine > teadmishimu > iha teadmise ja tarkuse järele.

Kuigi M. Kõivu näidendite tegelased on põhjamaiste karakteritena pealtnäha üsna suletud ja külmad, siis ometi on “jääkihi” all tugevad tegevust suunavad jõud — pluss- ja miinuspoolus, iha ja viha, mille vahel käib elu ning näitemäng. Kuid esineb ka palju seletamatut ja irratsionaalset, näiteks juhuslikku pussitamist ja mängu surmaga.

## LIHALIK OLEMINE JA SURMATUNG

Madis Kõivu näidendites esinevatele looduslähedastele tegelastele on keha mitmesuguste esmaste vajaduste (toit, soojus, puhkus, hellus) rahuldamine primaarne, keha on inimese mina kese ja ka taak. Sellest lähtudes on inimese suhe oma keha ning kehaliste toimingutega vahetum ja loomulikum. Keha ei ole tabu ning ka intiimsete kehaosade ja toimingute otsene, eufemisme vältiv nimetamine mõjub vahetult ja loomulikult, mitte vulgaarselt või obstsöönelt, nagu sõnaraamatud neid sõnu määratlevad.

Kuid teisalt on keha suunavad jõud suuremad ning elutähtsamad kui keha enda vajadused. Ehk just mingid metafüüsilised jõud ja hirmud on tegelaste tihti irratsionaalsetena tunduvate tegude taga. Lisaks seksuaaltungile on kõige hoomatavam surmatung, mida autori enda metatekstuaalsete vihjete põhjal võiks interpreteerida ka kui kujuteldavat liikumist lõpu, lahenduse poole. “Küüni täitmise” Kusta seletab: “Ja hirm, see kõige suurem ja hirmsam hirm on, et isegi tapmine ei ole see õige lõpp, see lõppude lõpp, et lõppu ei olegi. Vaata, kui ma teile ütlen, kui kusagil tapmiseks läheb, siis ega see ei tähenda seda, et keegi tahab kedagi tappa, et kellelgi on kedagi tarvis tappa, et ma sulle kuradile näitan või ... Ei. Ja seda ma ütlen teile veel, mehed, tapetakse nii, et ei saagi aru, kes keda tapab. Tapetakse hirmust, niisugusest hirmust, et tapmine ei olegi tapmine.” (Kõiv; Runnel 1998: 27–28) Tapeldakse ja tapetakse M. Kõivu näidendites palju, tihti mängeldes ja möödaminnes, sest surm kui selline on eluhirmude kõrval tühine.

Madis Kõivu näidendite üks iseloomulikke tunnuseid on kindlat tüüpi läbivad tegelased ja probleemipüstitused: vallaspojad, kes küsivad oma isade järele (Lui “Küüni täitmises”, Margus “Jutuajamistes tädi Emmaga”, Taavet “Moondsundis”, varjatumalt ka “Peiarite õhtumängude” poisid); tüdrukud, kes tahavad ja lähevadki ära, kas linna või kloostrisse (Otilie “Põuas ja vihmas”, Testa “Peiarite õhtumängudes”, Saara “Moondsundis”), ja teised, kes peavad koju jääma (Elli “Põuas ja vihmas”, Emma “Jutuajamistes tädi Emmaga”); kaks “filosofeerivat” ja kemplevat vanameest (Kusta ja Harald “Küüni täitmises”, Sommer ja Konvert “Peiarite õhtumängudes”, Vassel ja Kusta “Moondsundis”); üks külähull (Sass “Küüni täitmises”, Oku “Peiarite õhtumängudes”, Kikram “Moondsundis”) jne.

Lisaks sellele võib täheldada teatud struktuurseid sarnasusi M. Kõivu erinevate näidendite vahel, millest suurem osa tegeleb eksplitsiitselt või implitsiitselt oleviku ja mineviku suhetega. Näidendid algavad tihti Võõra/peategelase saabumisega ruumi/lavale. Algul pole tal ei nime ega identiteeti, ta on lihtsalt Hääl, mis muutub Meheks (“Kokkusaamine”, “Tali”, “Pilte saja-aastasest sõjast”), Tulijaks (“Tagasitulek isa juurde”), Taavetiks (“Moondsund”) või Medarduseks (“Kuradieliiksiir”). Nime ja identiteedi saab ta teiste kaudu, sest peaaegu alati selgub, et mees on saabunud koju, seekord Võõrana. (Sellesse põhiskeemi sobituvad ka “Põua ja vihma” Friedrich, “Peiarite õhtumängude” poisid.) Suurem osa nendest lugudest lõpeb otseselt või vihjeliselt surmaga või siis tüürivad surma poole, sest surm hingab tegelastele kogu aeg kuklasse. M. Kõiv on seda isegi tunnistanud, et surmateema on vist igas ta näidendis sees ning surm on tema jaoks seotud niisuguse poolerootilise tundega, igatsusega emaüssa tagasipöördumise järele. (Die... 1998: 52–53) (Kõivu loomingu psühhoanalüütilised käsitlused ootavad kärsitult oma aega.)

Kui otsida nendele näidenditele mingit võrdlusalust, siis võiks neid kõrvutada Tom Stoppardi dramaturgiaga, millest paljud tekstid põhinevad samuti iseseisvate suletud maailmade osalisel ja juhuslikul kattumisel (Eesti publikule sobiksid näideteks “Arkaadia” ja “Rosencrantz ja Guildenstern on surnud”). Steven Connor käsitleb neid kui postmodernistliku draama näiteid, mille ratsionaalseks ja koomiliseks mootoriks on kokkusattumus ning maailmas olemise ja struktureerimise erinevate võimaluste võistlus, kuna maailmad segavad ja samas interpreteerivad üksteist. Tüüpiline postmodernistlik näidend väldib neeldumist/süvenemist ja ühe perspektiivi tekkimist, suunates tähelepanu konkreetse etenduse pingetele, luues palju erinevaid tasandeid ning tõlgendusvõimalusi ning kasutades koomilisi võtteid. (Connor 1996: 109–114) Kõivu jaoks on koomika ka vahend distantsi hoidmiseks oma hirmukogemuse tekitajaga, mis seeläbi piseneb ja madaldub ning loob subjektile üleolekutunde.

Marvin Carlson oma raamatus “Kummitav lava” (“The Haunted Stage”, 2001) rõhutab teatri ontoloogilist põhinemist kordusel: näidendite, näitlejate, lavastuslike võtete, hoonete taaskasutamisel. Nii võib iga näidendit käsitleda kui mälunäidendit, mälumängu (*memory play*), sest draama/teater on kultuurimälu varamu, mida uutes olukordades ja kontekstides pidevalt kohandatakse ning ümber töödeldakse. (Carlson 2001: 2) Madis Kõiv ei tegele siiski postmodernistliku teadliku enesetsiteerimisega, vaid tema näidendid ja proosatekstitid näivad pöörlevat suletud mentaalses ringis. Autor püüab mälu painest kirjutades küll vabaneda, kuid see võtab tema kirjutiste üle ikka ja jälle võimust, kord avalikumalt, kord salaja.

Temaatilised ja struktuursed kordused ning erinevate aegruumide assotsiatiivne põimumine tuletab meelde unenäopoeetikat, mida on põhjalikult uurinud Bert O. States teoses “Unenäod ja jutustused” (“Dreaming and Storytelling”, 1993). Teatri fenomenoloogilist ja struktuurst sarnasust unenäoga on käsitlenud paljud teisedki teoreetikud (nt Rozik 1991, Baal 1991). Unenäopoeetika põhineb reaalse elu sündmuste ümbermängimisel; autori siseilma eksplit-

seerimisel; mõtte assotsiatiivsel liikumisel (võrdlusel või metafooril); võõritusel; tegelaste ja aegruumide ebakindlal identiteedil ning transformeerumisel; jutustaja, vaataja ja tegelase funktsiooni koondumisel ühte isikusse. See, mida kirjutab B. O. States ekspressionistide kohta, kehtib ka Kõivu näidendite puhul: “Valgustuse funktsionaalsel kasutamisel kordavad ekspressionistid unenäo protsessi. Lava mingi nurga äkiline pimenemine või valgustumine näitab und nägeva mõistuse hüppeid. Valgustusaparaat käitub nagu mõistus. Ta uputab pimedusse selle, mida tahab unustada, ja valgustab välja selle, mida ta tahab meelde tuletada (ja mõista — A. S.)” (States 1993: 30) Kui unenägemisele on peetud iseloomulikuks sünkroonse reflekteeriva ja analüüsiva teadvuse puudumist, siis seda ei saa M. Kõivu tekstidele küll otseselt ette heita, pigem vastupidi. M. Kõivu jaoks on näidend/teater siis nagu unenäomaterjali läbi/ülevaatamine ilmsi.

M. Kõivu dramaturgias võiks täheldada järgnevaid kihistusi ja sellest lähtuvalt ka erinevaid potentsiaalseid sihtgrupe:

- kultuuriline (murdekeel, inimesed ja kombed);
- sotsiaalne, agraarne (maaelu);
- eksistentsiaalne (mälu, sõda, eestlaseks olemine, süü ja lunastus jne);
- filosoofiline (olemine ja näivus, objekt ja subjekt jne);
- popkultuuriline (etnopopp: absurd, mäng, kiire montaaž, erootika, vägivald, surma tühisus, ropp keel, šabloonsed tüübid jne.).

Erinevaid sihtgrupe täpselt määratlema hakata on väga riskantne, sest iga-sugused üldistused riivavad rängalt piirialasid ning tšenter ei pruugi olla suurem kui perifeeria. Selgituseks siiski niipalju, et iga kihistus koondab enda ümber pigem teatud huvide ja maitseotsustustega grupi kui mingi kindla sotsiaalse grupi. Näiteks võiks ju arvata, et maaelu kujutamise vastu kunstis tunnevad kõige suuremat huvi inimesed, kes on elanud või elavad maal, kuid see ei tähenda, et antud aspekt kui võõras ja eksootiline ei võiks huvitada ka mõnd paadunud linlast. Samas ei saa välistada, et elu eksistentsiaalse või filosoofilise mõtestamise vastu tunnevad huvi peale intellektuaalide ka maainimesed või popkultuurist veedeldud noored. (Viimased rühmitused ei ole ju ka üksteisest rangelt eraldatud, st intellektuaal võib elada maal või olla huvitatud popkultuurist.)

Oluline on pigem see, et M. Kõivu loomingu mitmekihilisus on selle kirjandus- ja teatriklassikaks tõusmise potentsiaali aluseks, nagu seda ka näiteks A. H. Tammsaare teoste puhul on korduvalt rõhutatud. Teisalt M. Kõivu dramaturgia vormiline (post?)modernistlikkus, eelkõige läbiva narratiivsuse ja tegevuslikkuse puudumine, erinevate tasandite/maailmade suveräänne põimumine ning verbaalne ja visuaalne hämarus, aga ka tugev absurditunnetus teevad need näitemängud laiale auditoriumile (nii lugejatele, kuid eriti laiemale vaatajate ringile) raskesti vastuvõetavaks. Küsimusele, kas kunsti- ja haridusinstituutsioonidel õnnestub integreerida M. Kõivu nimi ja looming laiemasse kultuuriteadvusesse ning eesti kirjandus- või teatriklassikasse või jääb see siiski elitaarseks, kitsale rühmale huvipakkuvaks nähtuseks, pole sugugi väga kindlat ja ühest vastust.

## 2. (TEATRI)KUNST KUI RETSEPTSIOONI- JA INTERPRETATSIOONIAHEL. MADIS KÕIVU NÄITEMÄNGUDE NÄITEL

Antud töös kasutatakse mõisteid “retseptsioon” ja “vastuvõtt” nende kitsamas tähenduses, st kui kunstiteose tajumist. “Interpretatsiooni” ja “tõlgendust” aga mõistetakse kui teksti aktiivset kaasa- või ümberloomist vastuvõtja poolt: suuremate tühikute täitmist, ümberstruktureerimist, uute seoste ja kontekstide loomist, tähenduse omistamist jne. Retseptsiooni ja interpretatsiooni eristamisega soovitakse rõhutada, et laiemas vastuvõtuprotsessis ei puugi teose tajumisele (vaatamisele, kuulamisele, haistmisele) järgneda retsiipiendi aktiivset loovat tegevust. Teisalt tahaksin rõhutada lavastajate, näitlejate, kunstnike, kriitikute, vaatajate, teatriloolaste interpretatiivse tegevuse sarnasust, mille tulemusena valmib tajutust erinev ja rikkam teos.

Retseptsiooniteoorias kasutatakse tihti Wolfgang Iseri mõisteid “tekst” ja “teos”, kuid selle eristusega, et teos moodustub teksti kommunikatsiooniprotsessis lugeja(te)ga (tekst + lugeja = teos). Seega on “teos” kõrvutatav Roman Ingardeni mõistega “konkretisatsioon”, kuid viimane on alati seotud lugeja individuaalsusega. (Iser 1990: 2091) Kuna antud töö autori eesmärgiks on konstrueerida teatrikunsti retseptsiooni- ja interpretatsiooniahela mudel, siis rõhutab mõiste “teos” (=tehtu) kontekstile sobivalt vastuvõtja aktiivsust. Selle struktuuri võib üsna lihtsalt üle kanda teatrikunsti loomisprotsessile, sest enamasti on lavastuse aluseks mingi dramaturgiline tekst (näidend, dramatiseering, libreto) ning kollektiivs(et)e lugemis(t)e tulemusena jõutakse (lava)teoseni, mida püütakse siis lavastusena realiseerida. Edaspidi kujuneb olukord aga keerukamaks, sest vaatamata sellele, et kogu etendusest saadavat auditiiivset ja visuaalset informatsiooni nimetatakse teatridiskursuses ka etendustekstiks, jääb sõnale “tekst” ikkagi väga tugev verbaalsuse konnotatsioon. Seega tundub, et teatrietendusest või kunstist üldisemalt kõneldes on loomulikum kasutada mõistet “teos”, seda enam, et teos on alati juba ka kellegi materjalis teostatud interpretatsioon.

Teine võimalus olekski kasutada mõisteid “teos” ja “tekst” Roland Barthes’i tähenduses, kus teos on aineiline fragment, tekst aga metodoloogiline väli, mis ilmneb vaid vastuvõtuprotsessis. (Barthes 2002b) Teatridiskursuses võib sõna “tekst” sellises tähendusmahus tekitada potentsiaalseid valekonnotatsioone, kuid samas tabab ka midagi olemuslikku teatritretseptsioonis.

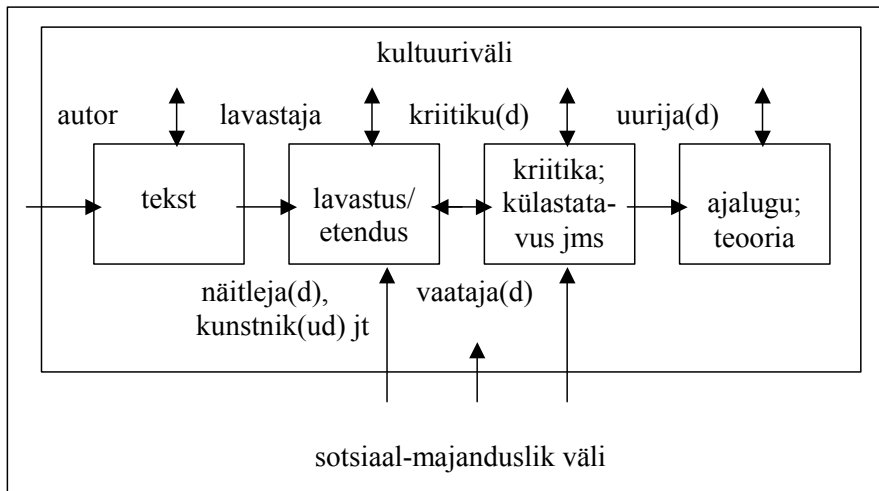
Analoogiliselt retseptsiooniteoorias kasutatavate mõistetega “tekst” ja “teos” on mitmed teatriuurijad eristanud mõisteid “lavastus” ja “etendus” just sel põhimõttel, et “lavastus” on tekst ja “etendus” selle teksti kohtumine retsiipiendiga. Hollandlane Henri Schoenmakers nendib, et kui saksa ja hollandi keeles on selge semantiline vahe lavastusel (*Inszenierung*), mida näidatakse laval, ja etendusel (*Aufführung, Vorstellung*), publikut kaasaval kommunikatsiooni-

protsessil, siis inglise keeles on see suhe (*staging versus performance*) palju komplitseeritum. (Schoenmakers 1982: 146) Eesti keeles seostub “lavastus” artefaktiga ja “etendus” selle ühekordse esitusega, mis eeldab küll vaataja juuresolekut, kuid ei eelda vaataja tähendustloovat või interpreteerivat tegevust. Prantslane Patrice Pavis teeb aga veel ühe jaotuse, mis eesti keelest lähtudes segadust suurendab: ta kasutab laval näidatava kohta sõna “*performance*” ning kunstnike loodud süsteemi ja selle vaatajapoolset rekonstruktsiooni nimetab ta “*mise en scène*”, mis otsetõlkes tähendab “lavalepanek või lavalepandu”. “*Mise en scène*” ei ole empiiriline objekt, vaid teadmise objekt; etenduses esile toodud erinevat lavamaterjali ühendavate assotsiatsioonide ja suhete süsteem (Pavis 1988: 86–87), valikute ja organiseerimisprintsiipide sünteetiline homogeenne süsteem, metatekst (Pavis 2003: 8). Kui tõlkida “*mise en scène*” misanstsenaiks, siis võib see tekitada segadust, sest eesti keeles on selle sõna tavatähendus “näitlejate paiknemine (ja liikumine) laval”, nii et õigem oleks siinkohal kasutada mõisteid “interpretatsioon” või “konkretisatsioon”, kuigi need ei vasta täpselt P. Pavis’ terminile “*mise en scène*”, või “lavastus”, nagu see konstruktsioon ise otsesõnaliselt meile ütleb. See tähendab, et “lavastus” hakkab antud töös tähistama nii teatripraktikute poolt loodavat kunstiteost, mentaalset objekti, mis realiseerub üksikutes etendustes, kui ka individuaalse või kollektiivse vaataja terviknägemust sellest teosest. See tähistab nii kommunikatsiooniahelasse sisestatud teadet kui ka selle teate dekodeeringut, sisu, tähendust. Kuna lavastus kui empiiriline objekt puudub, siis seda keerulisem on eristada asja iseeneses ning selle paistvust või olemist subjektile. “Lavastuse” kahe-tähenduslikku kasutamist toetab ka argikeel: lavastaja lavastab lavastust, vaataja vaatab etendust, kuid ühe lavastuse, invariandi erinevaid etendusi, variante, näinud vaatajad saavad siiski rääkida ühest lavastusest, mis ei ole nende teadvuses küll täpselt identne, ja näiteks selle positsioonist kultuurikontekstis. Etendus seostub antud töös eelkõige etenduse tajumise ja vastuvõtuga, valikute tegemisega etenduse teksti jälgimises ja seega juba esimese astme interpretatsiooniga, millele võib järgneda radikaalsem interpretatsioon kui kaasa-loomine. Lavastus vaataja teadvuses on etendusest fikseerunud/fikseeritud teadmiste ja kogemuste kogum, mälujalg.

Antud töös kasutatakse tihti järgmisi lähedaste konnotatsioonidega mõisteid: “teatriväli” (Pierre Bourdieu’ termin), “teatrielu” ja “teatridiskursus”. Neist kaks esimest ühendavad erinevaid teatrinähtusi mingis piiritletud süsteemis sünkroonilisel tasandil, kusjuures “teatriväli” keskendub struktuurile ja süsteemile, “teatrielu” aga haarab kõik teatriga seotud esilekerkivad heterogeensed sündmused. “Teatridiskursus” tähistab kõiki teatri kui fenomeniga seostuvaid nähtusi ja mõisteid sünkroonilis-diakroonilisel tasandil.

Iga lavastus ja etendus ning iga lavastaja, näitleja, teatrikunstnik, -kriitik ja -uurija on osake teda mõjutavast teatriväljast. (Tavavaataja ning mõnikord ka näitekirjanik on selles süsteemis ehk kõige iseseisvamad agendid.) Teatriväli on mitmel viisil ühendatud temast suurema kultuuriväljaga: nt paljud eelnimetatud agendid on kahepaiksed, st nad liiguvad kultuurivälja erinevates sfäärides

(kirjandus-, filmikunsti- kujutava kunsti, meedia- või teadusväljal) ning kannavad infot ühest süsteemist teise. Kuid ka kultuuriväli ei ole autonoomne süsteem, vaid sõltub paljuski teda ümbritseval ning läbival majandus- ja poliitikaväljal toimuvast. Järgnevalt esitatud joonise lahtiseletamiseks ja empiirilise materjaliga täitmisele keskendubki käesolev peatükk, kus tegeldakse just selles mudelis töötavate subjektidega. Antud uurimus tervikuna aga püüab mudelit täita ja illustreerida Madis Kõivu näidenditest välja kasvanud uute teoste interpretatsioonide analüüsiga.



**Joonis 1.** Teatrikunst kui retseptsiooni- ja interpretatsiooniahel.

1. **Autor** (teatrist rääkides siis kirjanik, lavastaja, näitlejad jt) võib saada loominguks inspiratsiooni ja ainek ümbritsevast reaalsest või mentaalsest või virtuaalsest keskkonnast ning teosed võivad olla mingile poliitilisele/ majanduslikule/looduslikule/esteetilisele vm keskkonnale otseseks reaktsiooniks või interpretatsiooniks. See tähendab, et kunstnik võtab mingi info või impulsi vastu, hindab ja interpreteerib seda ning jäädvustab tulemuse oma teoses. Tema tegevus sarnaneb paljuski kriitiku või vaataja tegevusega kunsti vastuvõtul, erinevus seisneb kunstniku puhul vaid mingi info transformatsioonis kunstisfääri, kui muidugi teksti aluseks ei ole mingi varasem kunstiteos. “Võib öelda, et kui etendus on ettemängitud näidend, siis näidend on “ettemängitud” talle ekvivalentne mittekunstiline idee. Mõiste “ettemängitud idee” erineb “kehastatud ideest” selle poolest, et ta ei eelda abstraktsioonide illustratiivset materialisatsiooni, vaid mitmekihiliste tõenäosuslike lõikumistega süsteemi loomist, mis ei illustreeri mittekunstilist ideed, vaid põhinedes viimasel kui madalama tasandi modelleerival süsteemil, kannab informatsiooni, mida ei saa edasi anda teiste vahenditega.” (Lotman 1990: 27)

Kunstiteooria ajaloos on kunsti ja tegelikkuse suhteid nähtud üsna erinevalt. Erika Fischer-Lichte on taandanud need neljaks põhitüübiks:

1. kunst kui välise, objektiivse tegelikkuse jäljendus (Aristoteles, realism, naturalism);
2. kunst kui üksikisiku sisemise, subjektiivse tegelikkuse väljendus (romantism, psühhoanalüütilised kunstiteooriad);
3. kunst kui erilise tegelikkuse loomine (Immanuel Kant, *l'art-pour-l'art*-liikumine, vt ka Juri Lotmani tsitaati eespool);
4. kunst kui osa retsipientide subjektiivsest tegelikkusest, kunst kui esteetiline kogemus (Aristoteles, Gotthold Ephraim Lessing, psühholoogilised ja psühhoanalüütilised kunstiteooriad). (Fischer-Lichte 2001: 27–33)

Kui kasutada kirjanik Madis Kõivu näidet, siis tema ilukirjanduslikku loomingut võib vaadelda eelkõige kui subjektiivse tegelikkuse väljendust, mille toomaterjaliks on väline tegelikkus. M. Kõivu loominguks on esikohal küll eksistentsiaalsed küsimused ja nn mälu-uuringud, kuid nende kujutamisel ning läbimõtlemisel kasutab ta äratuntavaid, kohati autobiograafilisi reaalelulisi situatsioone, kohti ja isikuid. Näiteks Võrumaa inimesi ja võru keelt, II maailmasõda kui murdepunkti, Martin Heideggeri jt mõtlejaid kui realselt eksisteerinud isikuid jpm. “Mina tahan väga kirjeldada elu ja just elu tahangi kirjeldada ja muud ei tahagi teha.” (Kõiv; Reinla 1991: 84)

Näidendi algimpulsiks on Madis Kõivule tihti lihtsalt mingi kujutluspilt. “Faehlmann” algas nägemusest, et “F kõnnib, sigar suus, mööda linna ja linnaisad keelavad tal suitsetamise ära”. (Kõiv; Vahing 1993) “Kokkusaamise” puhul oli inspireeriv pilt “uisutajad õhtul, taustal pimeduses majad” (Kampus 1991: 6), millega see näidend ka trükiversioonis algab (Kõiv 1997: 7). M. Kõiv on tunnistanud, et just draamavorm on talle kõige omasemaks saanud, sest selle olemuslikuks jooneks on tegevus, mis on üks kõige inimlikumaid väljendusi. (Kampus 1991: 6)

Madis Kõivu kui isiku ümber on 1990. aastatel tekkinud/loodud salapärase looja müüt. Peamiseks põhjuseks tema erandlik positsioon varakapitalistlikus kultuuripildis: loomingu silmapaistvus (intellektuaalsus, “kohalikkus” M. Kõivu mõistes) ning selle taga seisva inimese silmapaistmatuse avalikus elus ja meedias. Üheks selle müüdi alustalaks on näiteks teadmine, et kuigi M. Kõivu esimesed proosatekstitid ja näidendid on kirjutatud juba 1960ndate teisel poolel, jõudsid need trükki ning lavale alles 1990. aastail. M. Kõiv oma näidendite lavastusi vaatamas ei käi, sest ei kannata iseennast väljastpoolt vaadata. Ühel korral olevat ta siiski teinud erandi ja läinud koos Vaino Vahinguga “Faehlmanni” kontrolltendusele, et seda vajadusel ametnike eest kaitsta. (Beier; Kõiv 1993)

Marco de Marinise arvates “kaastekstiliste ja kontekstuaalsete teadmiste (ja nendest tulenevate järelduste) tähtsus saab määravaks just väga uuenduslike, originaalsete etendustekstide puhul, mis põhinevad suures osas individuaalsetel konventsioonidel, ületades vaataja kompetentsi ja ootushorisondi.” (Marinis

1993: 176) See väide leiab Madis Kõivu loomingu puhul igati kinnitust, sest tema draama- ja proosatekstit, esseistika ning maalid on diskursiivselt üsna sidusad. Ühe teose või põhiliigi tundmine hõlbustab teise mõistmist, sest kõrvuti sattudes hakkavad konkretiseeruma nii korduvad prototüübid, võtme-steenid kui esteetilised võtted ning selguma autori maailmavaade ja mõtlemisskeemid. Nii näiteks püütakse teatrikriitikas mõnikord M. Kõivu näidendite lavastusi lahti seletada tsitaatidega tema proosateostest või esseistikast (aga sellest lähemalt juba 4. peatükis) ning seda üsna viljakalt.

2. Teater on olemuselt sotsiaalsem ja ajatundlikum kui ehk mõned teised kunstiliigid: keskendub vähem materiaalsele keskkonnale ja rohkem inimkooslustele ning oma efemeerse loomuse tõttu peaks leidma kontakti kaasaegse publikuga. Sellest lähtuvalt ongi teatri tähelepanu igavikuliste teemade kõrval suunatud paljuski kaasaja ja päevakajaliste teemade kunstilisele kujutamisele või vähemalt diskreetsele peegeldamisele. Teater on aheldatud oma publiku külge mitte ainult esteetilistel, vaid ka majanduslikel põhjustel, ning 1990. aastate eesti teatris muutus see surve tugevamaks kui varem.

Teatrikunstis on teose, st lavastuse aluseks enamasti mingi kirjalik tekst. Eesti teatris valib lavastamiseks teksti **lavastaja**, silmas pidades oma huve ja meeldimusi, nn aja vaimu ehk publiku huvisid ning mõnikord ka (repertuaari)teatri vajadusi. Seega on juba mingi kirjandusliku teksti valik positiivne retseptiooniakt, mis tõstab teose teiste seast esile kui lavastaja meelest hea ja huvipakkuva, teatrispetsiifikale vastava (dramaatilise) ning antud ajahetkel publikut kõnetava teksti. Siin tekib teatud paralleel näituse kuraatoriga, kes toob teose laiema publiku ette, või muusikas interpreediga, kes teost ka interpreteerib.

Näidendit lugedes võib vastuvõtja rakendada teatraliseerivat lugemisstrateegiat, st ta konkretiseerib teksti oma vaimusilmas visuaalseks fiktsionaalseks maailmaks ehk lavastab näidendi oma peas. Ka lavastajal võib tekkida nägemus teksti lavalisest realiseerumisest kohe esimesel lugemisel, lavastajat eristab tavalisest lugejast vaid võimalus oma nägemus teatris teostada. Lavastus on seega teksti lavastajapoolse retseptiooniakti ehk teose füüsiline realisatsioon. Intersemiootiline tõlge kirjandusest (poetilisest verbaalsest keelest) teatrisse (poetilisse visuaalsesse, auditivsesse ja verbaalsesse keelde) on aga üsna komplitseeritud akt, millega paratamatult kaasneb interpretatsioon. Tihti ei olegi lavastaja eesmärgiks mitte ilukirjanduse originaaltruu ülekandmine teatrikeelde, vaid algteose originaalne lavatõlgendus. Dramaturg ja/või lavastaja võivad teha algteoses suuremaid või väiksemaid muudatusi teatrispetsiifikat ja lavastuskontseptsiooni silmas pidades: teksti või tegelaskonda kärpida, stseene ümber tõsta, lisada uusi tekstilõike või tsitaate, intensiivistada metafoore jne. Lavastuse ja selle aluseks oleva dramaturgilise teksti vaheliste suhete määratlemiseks on uurijad välja töötanud mitmeid erinevaid tüpoloogiaid. Näiteks Erika Fischer-Lichte räägib lineaarsest, struktuuralsest ja globaalsest transformatsioonist (Fischer-Lichte 1992: 197), Patrice Pavis auto-, inter- ja ideotekstuaal-

sest lavastusest (Pavis 1992: 37–38), Jean Alter tekstikesksetest, performatiivsest funktsioonist inspireeritud ja ideoloogiakesksetest lavastustest (Alter 1990: 186–195).

Lavastaja asub mitmes mõttes kahetises, vahepealses positsioonis. Režii ehk lavastajatöö all pean ma silmas nii kirjandusliku materjali valikut (kuigi siin mängib kaasa ka teatripoolne tellimus), teksti interpretatsiooni kui ka lavastuse kokkupanekut ja koordineerimist. Kasutades Michel Foucault' mõisteaparatuuri, võib väita, et lavastaja on autor, kes asub "transdiskursiivses" positsioonis (Foucault 2000: 167), see tähendab, ühendab erinevaid diskursusi: kirjaniku, näitlejate, kostüümi-, lava-, valgus- ja muusikalise kujundaja loomingut, ning loob sellest siis uue diskursuse, lavastuse. Prooviprotsessis on lavastaja samal ajal nii teose looja kui ka kõrvaltvaataja, vastuvõtja positsioonis (nt saalis istudes kehastab potentsiaalset publikut etendajatele ning vaatleb esitatavat teatrikülastaja perspektiivist). Lavastaja loomisosalus väheneb lavastuse valmides, teos iseseisvub, hakkab elama oma elu ning taandabki looja vaatlejaks. Seega tundub, et loovisikute sagedane metafoor teosest kui lapsest on eriti tabav teatrikunstis, kus lavastus moodustub tõesti orgaanilisest ainesest, kasvab ja muutub ka pärast esietendust, ning tihti lavastaja intentsioonidest hoolimata.

Lavastaja töö sisu jääb konkreetse lavalise väljundi puudumise tõttu laiemale publikule tihti hämaraks, kui lavastajal ei ole just selgesti eralduvat oma käekirja või kui ei ole tegemist klassika väga radikaalse tõlgendusega. Seega jäävad ka lavastaja nimi ja isik spetsiifilise teatrihuvita vaataja jaoks tagaplaanile. Pierre Bourdieu väidab empiirilistele uuringutele tuginedes, et filmirežissööride tundmine sõltub peamiselt vaataja haridustasemest, samas kui näitlejate tundmine sõltub peamiselt nähtud filmide hulgast. (Bourdieu 1986: 27) Tartu üliõpilaste ja Vanemuise teatri suhteid käsitlev küsitlus näitas, et vaid 30% vastanutest oskas nimetada mõnd Vanemuise lavastuse lavastajat, kelle hulgas on ka sellised isikud nagu Mati Unt või Mikk Mikiver. Positiivselt vastanutest moodustasid aga suure osa teatri- ja kirjandusüliõpilased. (Uiboed 1999) Noore lavastaja puhul ei hakka tema nimi enamasti lavastuse vastuvõtul teose enda üle domineerima, kuid aja jooksul loovad just lavastused lavastajale mingi imaginaarse ja tihti raskesti formuleeritava imago, mis võib hakata suunama tema uute teoste vastuvõttu.

Teater modelleerib tihti ka vaatajate ettekujutuse ühe või teise kirjaniku loomingust ja stiilist. Võib arvata, et Anton Hansen Tammsaare ja Oskar Lutsu teoste suur populaarsus 20. sajandi esimesel poolel võlgneb palju tänu nende teatritõlgendustele. Kuna teatriskäijaid on kindlasti rohkem kui näidendi- lugejaid, siis enamasti jäävad lavastaja tehtud muudatused laval tähele panemata ning ettekujutus näidendist (mis tihti pole üldse trükitis ilmunud) ja selle autori stiilist luuakse etenduse põhjal. Seega, kuigi teater on kollektiivne looming, lõikavad suurema osa loorberitest näitlejad ja kunstnikutöö ning mingi määral ka teksti autor (eriti kui ta on kooliprogrammis).

Madis Kõivu intellektuaalsete ja fragmentaarsete näidendite tutvustamisel ning populariseerimisel on suure töö ära teinud lavastaja Priit Pedajas (s 1954), kes on tõstnud M. Kõivu draamakirjanikuna 1990. aastate eesti teatrielu keskmesse ning kehtestanud tema näidendite kolme esimese lavastusega (“Kokkusaamine” 1991, “Tagasitulek isa juurde” 1993 ja “Filosoofipäev” 1994) nn Kõivu-kaanoni, mida võiks mõista kui M. Kõivu näidendite adekvaatse või “õige” lavastamise viisi. Enamasti on Priit Pedajas neid hästi-tehtud-näidenditele vastanduvaid draamasid peavoolu teatri suunas painutanud: kärpinud algtekste, selitanud lugu ja metafoore, tõstnud esile tekstis leiduvat koomikat ning rakendanud oma erilise lavalise atmosfääri ja lavastuse muusikalise komponeerimise oskust. Oluline on olnud ka lavastaja panus tegelaste inimlikustamisel. P. Pedajas ise on väitnud, et ta on püüdnud konstrueerida M. Kõivu tegelastele taha elulugusid ja tegelastevahelisi suhteid võimalikult täpselt välja mängida. (Pedajas 2003: 190) Muudatused tulenevad ka tõlkeprotsessist ühest meediumist teise.

Tuleb muidugi tunnistada lavastaja kongeniaalsust kirjanikuga ning nende koostööd näidendite lavakõlblikuks kohandamisel, mis on kinnistanud kriitikas liitnimekujulist täiendit “Kõivu-Pedajase” teater või lavastus. Kuid P. Pedajase Kõivu-lavastused ei esinda näidendite tekstitruud tõlkimist teatrikeelde, vaid tegemist on pigem interpretatsiooniga: tõlgenduste või lavaversioonidega. Lavastaja ise on oma kirjandusliku materjali valikut kommenteerinud järgmiselt: “Ma tahan lavastada seda, mida varem tehtud pole. Ei taha ega püüa vaielda tõlgenduste ja tõlgendajatega.” (Haan; Pedajas 1991)

Kultuuritarbimisharjumustes väljendub vaataja sõltuvus igasugustest jätkuvatest narratiividest (seriaalid, järjejutud, koomiksisarjad jne), mis varjatud kujul endast ka teatris märku annab. Võib ju Madis Kõivu näidendeid ning Priit Pedajase Kõivu-lavastusi teatud komplitseeritumat laadi seriaalina vaadata. Näidendeid ühendavad eelkõige mõned korduvad teemad ja kompositsioonivõtted. Selle näiliselt kunstiliselt tihendamata eluvoolu üheks siduvaks aspektiks on kindlat tüüpi läbivad tegelased ja probleemipüstitused. Madis Kõivu näidendid paistavad silma ka oma monoloogirohkuse ning monoloogide tähendusliku dominandi poolest. Priit Pedajas on väitnud, et just monoloogid on talle M. Kõivu loomingus tähtsad ja erilised ning sellepärast on ta neid nii palju ka kasutanud. Olgu näiteks meenutatud, et nii “Küüni täitmises” kui ka “Tagasitulekus isa juurde” esinesid kaks monooloogi: Kusta/Isa kaevukaevamise lugu ning Kusta/Peremehe lugu Moondsundi Vasselist ja töötegemisest. “Moondsund” sündiski P. Pedajase ideest improviseerida üks lavastus eelnimetatud monooloogist lähtudes. (Egorov; Pedajas 1999) “Peiarite õhtunäituse” algusesse lisas lavastaja monooloogi “Küüni täitmises”. Seega võib M. Kõivu — H. Runneli “Küüni täitmist”, mis jõudis tegelikult M. Kõivu näidenditest esimesena teatripraktikute kätte ja teadvusse, pidada Kõivu teatridiskursuse salajaseks tüvitekstiks, P. Pedajase inspiratsiooniallikaks ning tagasivaatavalt siis ka Kõivu dramaturgia tuumtekstiks, milleni paljud tema näidendid ning nende lavastused on tagasi viidavad.

Lavastaja autotsitaatidest võiks veel esile tuua stseeni “Moondsundist”, kus Minna klopib Ida maja uksele ning Kusta ja Vassel teda tagant õhutavad (kopeerib “Kokkusaamise” algust, kus samas situatsioonis on Mees mustas ürbis ning Mees haokubuga — Ain Lutsepp), või Kusta mõtteavaldused ärist ja raamatutest (katked Peremehe — Andrus Vaariku — monoloogist “Tagasitulekus isa juurde”).

P. Pedajase Kõivu-lavastusi ühendavaks elemendiks on ka mõned lavastaja n-õ püsinäitlejad, kes Madis Kõivu näidendite lavaversioonides mängivad sarnaseid tüpaaže. Näiteks Ain Lutsepa Mees “Kokkusaamises”, Isa “Tagasitulekus isa juurde”, teener Martin “Filosoofipäevas”, Sommer “Peiarite õhtunäituses” ja Moondsundi Vassel “Moondsundis” — muhedad ja rahulikud, elutargad ja lihtsad mehed; Andrus Vaariku Peremees “Tagasitulekus isa juurde”, Konvert “Peiarite õhtunäituses” ning Kusta “Moondsundis” kui vitaalsed ja värvikad koomilised karakterid; Kersti Kreismanni Ema “Tagasitulekus isa juurde” ja Minna “Moondsundis” kui karm-õrnad naised. Ja isegi kui keegi eelmise lause karaktersete üldistustega nõus ei taha olla, tuleb tal ometi tunnistada, et M. Kõivu näidendites on mõnel tegelasel vaimusilmaski Ain Lutsepa muhelev sõõrjas nägu ning mõned teised põristavad vaariklikult süüdimatu näoga oma teksti. Kuid see näitlejatel järelohisev rollislepp ei mõju rutiinse enesekordamisena, vaid ühe arhetüübi nüansirikka varieerimisena.

Nendel tähelepanekutel ei ole hinnangulist väärtust, sest autotsiteerimine näib olevat teadlik ning tendents ise moodne ja teatud mõttes ka paratamatu. Selle peale lausub Albert Camus: “Sügav mõte muutub pidevalt, seob end ühe elu kogemusega ja vormub selle järgi. Niisamuti kinnistub inimese ainulaadne looming tema üksteisele järgnevates ja paljunenud nägudes, milleks on tema teosed. Ühed täiendavad teisi, parandavad või kordavad neid, ja räägivad neile ka vastu.” (Camus 1989: 71)

Kogu see korduvate motiivide rida päädis Priit Pedajase Madis Kõivu näidendite ainetel kirjutatud kollaažiga “Sundströmi Ida sajandilõpp”, mis esietendus tema enda lavastuses Eesti Draamateatri suures saalis 14. detsembril 1999. aastal. See oli sisuliselt ühe suure (Kõivu-) ja ühe väikse (“Moondsundi”) seriaali uus seeria, kus tegutsesid samad, vaatajale äratundmisrõõmu pakkuvad tegelased ning mis oli läbi viidud samas stiilis. Asjaolu, et Priit Pedajas on teksti M. Kõivu näidendite motiividel kokku seadnud, ei ole tegijad ka varjanud: osaraamat väidab, et kasutatud on motiive näidenditest “Moondsund”, “Sundströmi Ida sajandilõpp”, “Küüni täitmine”, “Kokkusaamine” ja “Tagasitulek isa juurde”.

Empiirilised kogemused näitavad, et nii üldine kultuurikontekst kui teatud lavastuste positiivne retseptsioon mõjutavad oluliselt edasist teatriprotsessi ja teatripraktikute valikuid uute lavastuste tootmisel, sest vähemalt implitsiitselt valmistatakse iga lavastust teatris ette kui potentsiaalset teatrisündmust, olgu siis kunstilisi või majanduslikke eesmärke silmas pidades. Priit Pedajase Kõivu-lavastused pälvisid suurt meediatähelepanu ja kriitikute imetlust, mis julgustas teisigi lavastajaid Kõivu näidenditega katsetama. See väide jääb küll hüpoteesi

staatusesse, kuid kultuuri- ja teatrivalja mõju institutsiooni või lavastaja valikute mõjutajana on üsna ilmne: näiteks ühest-kahest õnnestunud või menukalt lavastusest alguse saanud vabaõhulavastuste, muusikalide, Ray Cooney või Martin McDonaghi näidendite lavastuste buumid.

Kuna Priit Pedajase Kõivu-lavastused moodustavad üsna homogeense terviku, nn Kõivu-kaanoni, siis on M. Kõivu näidendite teisi lavastusi hakatudki hindama selle kaanoni taustal. Sellele kõige lähemale paigutuvad noorte lavastajate tööd: Ain Mäeotsa (s 1971) “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” Vanemuises ning Tõnu Lensmendi (s 1974) debüüt “Küüni täitmine” Endla teatris. (Noorema põlvkonna lavastajad kaldusidki 1990. aastate Eestis olema traditsionalistid.) Tõsi küll, “Küüni täitmise” näiliselt hämarast ja meloodilisest meeoloteatrist koorus lõpuks välja hoopis teistsugune tuum — traagilis-absurdsest elukujutusest tulenev külm ja rohkem intellektile suunatud koomika. Kõige julgemalt on Kõivu-kaanonist ja eesti teatri peavoolust üritanud kaugeneda vanema põlvkonna esindajate tööd: lavastava näitleja Raivo Adlase (s 1940) “Tali” Vanemuises ja näitleva lavastaja Mikk Mikiveri (s 1937) “Stseene saja-aastasest sõjast” Eesti Draamateatris. Esimene neist oli suguluses eelkõige absurdidraama irratsionaalse poolega, teine absurdidraama kui antiteatriga. M. Kõivu näidend “Stseene saja-aastasest sõjast” meenutab oma ülesehituselt rohkem filmistsenaariumi, proosateost või *performance*’i stsenariumi kui traditsioonilist näidendit — lehekülgedepikkused tegevuse- ja aegruumikirjeldused; tegevuskoha ja -aja kiire vaheldumine; koer, liblikas, klaver, rahvas vms tegelastena jne. Selle üksikute stseenide atmosfääri ja sisemise dünaamika edasiandmine laval on tehniliselt küllaltki raskesti teostatav. Nii M. Mikiveri kui R. Adlase lavastused püüdsid olla küllaltki tekstitruud, aga mitte autoritruud, sest lavale oli üritatud üle kanda iga üksikut lauset ja detaili, neid pisut ümber struktureerides, mitte aga niivõrd M. Kõivu üldisemat nägemust, mälestustemaailma. Näendid ise on äärmiselt katkelised, ilma loogilise keskmata ja pimedusse viitavad ning need omadused olid üle kantud ka lavastusse. Selliste lavastuste sihtrühm on Eestis väga väike, Madis Kõivu retseptiooni suunavast ja teost väärtustavast nimest hoolimata. Niisiis tuleks “Tali” ja “Stseene saja-aastasest sõjast” vaadelda kui lavastajate teadlikke eksperimente, katseid laiendada peavooluteatrit ning võib-olla ka murda kaanoneid (nii Kõivu- kui teatrikaanoni), riskides minna vastuollu soliidsete repertuaariteatrite majanduslike ja imagoloogiliste huvidega ning laia publiku maitsega. Kuid Mikk Mikiver ja Raivo Adlas olid oma positsiooni eesti teatrimaastikul kindlustanud, tõestanud end näitleja ja/või lavastajana, ning toonud lavale mitmes eri stiilis teoseid, mis andis neile ehk suurema enesekindluse ja loomevabaduse. Modernistlikud kunstiootused polnud 1990. aastate Eestis käibelt kadunud — ikka veel oodati kunstilt eksperimenteerimist ja üllatamist ning “hüppeid modernismi poole” (Tiit Hennoste metafoor 20. sajandi eesti kirjanduse kohta). Kõivu-kaanoni ja Eestis kehtiva teatrikaanoni juurde tuleme tagasi veel antud töö kokkuvõttes, sest kaanon ei hävi, võib vaid peituda.

3. Lavastus ei ole pelgalt kirjaniku ja lavastaja ühislooming, vaid nende nägemuse sellest teosest realiseerivad laval **näitlejad, kostüümi-, lava-, valgus- ja muusikaline kujundaja jt.** Kui ei ole tegemist väga autokraatliku lavastajaga, siis jääb teksti ja lavastaja visiooni interpreteerimiseks ning vabaks loominguks ruumi teistelegi lavastusega seotud inimestele. Jonathan Kalb küll väidab, et kui me ütleme, et näitleja või muusik *interpreteerib* teksti, siis me kasutame seda sõna neutraalselt, kirjeldamaks õppimise rohkem või vähem füüsilist protsessi ehk siis rääkimist või mängimist. Aga kui me ütleme, et kriitik *interpreteerib*, siis viitame tähenduse omistamise pikale ja probleemilisele traditsioonile, milles enamik näitlejaid eelistab mitte osaleda. Kuid nii etenduse esitamise kui vastuvõtuga kaasneb igal juhul interpretatsioon, sest teatud tüüpi mõistmine on kujuteldavasse teosesse sisenemise vältimatu osa. (Kalb 1989: 21)

Publiku jaoks on lavastuse keskmes kahtlemata näitleja, sest tema on ainukesena loojatest laval, kutsub lavastuse igal etendusel ellu, ning kannab seega põhiraskust ja -vastutust. Näitlejatöö näib vaatajale olevat kõige iseseisvam, kuigi tegelaskuju loomise taga seisavad peale näitleja veel kirjanik, lavastaja, kostüümikunstnik, liikumis- ja hääleseadja. Näiteks Stockholmis läbi viidud publiku-uuringud näitasid, et etendusele antud hinne on kõige suuremas korrelatsioonis näitleja(te)le antud hindega ning näitlejaid hinnatakse pidevalt pisut kõrgemalt kui etendust tervikuna. (Sauter 1988: 25) Spekuleerides võiks öelda, et ka igasugust teatriuudust on riskivabam läbi viia suurepärase näitlejatega, sest publik usaldab neid ja andestab neile rohkem. Kuulsad ja armastatud näitlejad toimivad paljude vaatajate jaoks magnetina: just nende pärast tullakse teatrisse, lugu ja etendus ei pruugi olla primaarsed.

Paljud näitlejad on laiemale publikule tuttavad eelkõige kodumaistest seriaalidest, reklaamidest, seltskonnaajakirjandusest jne ning toovad paratamatult endaga kaasa lavastuse- ja teatriväliseid kontekstuaalseid seoseid, lisaks veel näitleja rollislepiga seotud kummitavad mälestused (nn *ghosting*). Nii ei saa etendust analüüsides käsitleda näitlejaid puhaste teatrimärkidena, vaid mitmekihilise ja keerulise konnotatsiooniga tähistajatena, mis toimivad vaataja teatri- ja ehk ka kultuurikogemuse lõimijatena, nagu seda näitlikustasid M. Kõivu näidendite lavastuste stammnäitlejad, kellest eelnevalt juttu oli.

Kõivu-kaanoni kujunemisel oli suur roll ka Priit Pedajase kahel koostööpartneril — kunstnik Mats Õunal ja Pille Jänesel. Nende minimalistlike ja isegi argiste lavakujunduste elustamisel tõusid esile valgus- ja helikujundus, ning omandasid eesti teatripildi taustal ootamatult iseväärtuse. P. Pedajase kuulsad lavaatmosfäärid ongi ennekõike lavastaja ning lava-, valgus- ja muusikaliste kujundajate ühistööst sündinud sümbioosid. Helitausta oma lavastustele lõi ja loob P. Pedajas tavaliselt ise, valgustus aga iseseisvus Eestis kunstina alles 1990ndatel (mitmete Eesti Draamateatri lavastuste valguskujunduse autoriks on Raivo Parrik, paljude teiste puhul pole seda kavalehel üldse märgitud, ilmselt on siis valgust sättinud lavastaja).

4. **Teatrikriitik** elukutselise vaatajana loeb etenduse teksti ja interpreteerib seda nagu tavapublikki. Hiljem etendust kirjeldades vaataja osaliselt taasloob verbaalselt selle lavastuse ja oma konkretisatsiooni. Seega etendusest rääkides või kirjutades kirjeldab ta ka oma retseptsiooniakti, sest ei ole olemas objektiivset ja objekti kogu tema täiuses haaravat deskriptsiooni. Teatrifenomenoloog Bert O. States nendib: “Ma näen, kuidas katsed teatrit või “elavat” etendust dokumenteerida (filmi või kirjutisega) haaravad ainult “mälestuse/mälu”, mitte etendust ennast.” (States 1996: 10) See on üks põhjuseid, miks käesolevas töös ei ole püütud lavastusi rekonstrueerida, st taasluua “reaalsust” ehk kehtestada “tõde” siinkirjutaja positsioonist lähtudes, vaid tegeldakse rohkem retseptsiooniga, mis on kunsti puhul tihti kõnekam kui objekti võimalikult “objektiivne” kirjeldus.

Roland Barthes on püüdnud sõnastada kirjanduskriitika olemust: ““Tõestus” ei ole kriitikas “aleetiline” (pole seotud tõega), kuna kriitika diskursus — nagu muide ka loogika diskursus — on paratamatult tautoloogiline: lõppkokkuvõttes kriitik vaid tõdeb: Racine on Racine, Proust on Proust, tehes seda alati hilinemisega, kuid paigutades sealjuures sellesse hilinemisesse tervenisti iseenda, mis annabki tema tegevusele tähenduse; kui kriitikas “tõestust” ülepea olemas on, siis ei seisne see mitte suutelisuses teost *paljastada* [*découvrir*], vaid teda võimalikult ulatuslikult omaenese keelega *katta* [*couvrir*]. (Barthes 2002: 45) Teose katmine keelega on eriti oluline efemeersele teatrikunstile, kus nii teksti kui ka teost jääb asendama metatekst. Kriitiku teadlik missioon, mida antakse edasi nii individuaalselt kui institutsionaalselt, on leida sõnad etenduse ja selle mõju jäädvustamiseks, kuid sellega kaasneb, tihti ebateadlikult, soov kanda teose olemus ja kiirgus edasi metateksti, muutuda ise loojaks.

Kriitiku positsioon kunstikommunikatsioonis erineb tavavaataja omast selle poolest, et tegemist on enamasti suure kultuurikogemusega haritud vaatajaga, kes fikseerib oma nägemuse etendusest kuidagi ja jagab seda avalikkusega ning kelle arvamusel on ehk rohkem kaalu. Kuidas täpselt kriitika publikut, teose retseptsiooni või edasist kunstiprotsessi mõjutab, sellele on raske vastata, sest mõju võib olla suures osas teadvustamatu. Boris Bernstein on visandanud kunstikriitika rolli info kahesuunalisel vahendamisel kunstikommunikatsioonis: autori(te), teos(te) ja soovitava retseptsioonistrateegia tutvustamine vastuvõtjatele ning tagasiside andmine autori(te)le. B. Bernstein usub, et kriitika suudab mõju avaldada nii autorile, loomisprotsessile, teosele kui vastuvõtule ning rõhutab kriitika didaktilist funktsiooni retsipientide ees, eriti uute kunstikeelte tutvustamisel ning maitse- ja väärtusorientatsioonide muutmisel. (Bernstein 1990) Kunstikriitika võib asuda sellisel hegemoonilisel positsioonil rangelt reglementeeritud kultuurieluga ühiskondades, näiteks Nõukogude Liidus. 1990. aastate varakapitalistlikus Eestis oli kunstikriitikal kultuurielus, st laiemas kultuurilises kontekstis, üsna marginaalne, peamiselt informeeriv ja reklaamiv roll, ning seda eriti kümnendi teisel poolel. Kui jagada sünkroonselt toimiv kultuurielu erinevate kunstiliikide ümber koondunud tegevusteks, kunstieludeks — teatrieluks, kirjanduseluks, muusikaeluks jne —, siis ilmneb

eelnevas lauses esitatud üldistuse utreeritus, sest näiteks kujutavas kunstis, ilmselt ühes elitaarseimas kunstiliigis, näib kriitikute/kuraatorite mõjuvõim üsna tähelepanuväärne olevat.

Laia elanikkonnasegmendi üldisele teatrihuvile toetuv peavooluteater arvestab rohkem publiku kui kriitikaga, ning viimased kaks ei ole omavahel eriti seotud. Nimelt on levinud arvamus, et kriitika eesti potentsiaalset teatrikülastajat eriti ei mõjuta, rohkem usaldatakse mõne lähedase inimese arvamust. Publiku-uuringud suures osas kinnitavad seda — teatrisse tuleku põhjusena mainib kriitikat vaid 5–12% vaatajatest. (Vihalemm 1996: 19, Lillepuu 1986: 16) Kellele ja milleks on siis teatrikriitikat vaja? Informatiivset osa ilmselt suuremale ja interpreteerivat osa väiksemale osale teatrihuvilistest ning loodetavasti siiski ka enesepeegelduseks teatri-inimestele. Kuna lavastuse eluiga on ajaliselt piiratud ja iga etendus omamoodi kordumatu, siis teatriloo seisukohalt on teatrikriitikal täita oluline roll lavastuse jäädvustamisel ja seega ka rekonstrueerimisel. Teatriaalo kirjutamisel on aga üheks oluliseks allikaks just teatrikriitika ning seda nii kirjelduste kui retseptsiooni mõttes. Kuna esietenduste arv on 1990. aastatel järsult suurenenud ja teatriuurijad kaotanud kõikehaarava pildi teatrielust, siis vajab sekundaarsete materjalide abi ka lähiajaloo tegeleja. Kui aga kriitika (tihti juhuslik) ei pööra lavastusele mingit tähelepanu või otsustab esietenduse põhjal, et tegemist on läbikukkumisega, siis on üsna tõenäoline, et sellest ei säili peale mõne üksiku foto ja kavalehe midagi. Seega toimib teatrikriitika, ka informatiivne, kui hinnanguline institutsioon, mille tähelepanu, ka negatiivse, alla sattumine on igal juhul positiivne. Virve Sarapik väidab, et ka kunstikriitika funktsioon on teoste ajalise ja ruumilise piiratuse ületamisel lähenenud viimasel ajal oluliselt teatri- ja muusikakriitikale. (Sarapik 1999: 227)

Teatrikriitikat või üksikuid teatrikriitikuid ei saa siiski käsitleda omaette institutsioonidena, sest nad opereerivad agentidena suuremal mediamaastikul ning alluvad paljuski selle diktaadile. Eesti ajakirjandus muutus 1990. aastatel postsovetlikuks “avatud” mediaks, kus nõukogude ajakirjandusele omase partei kui dikteeriva institutsiooni vahetasid välja meediaomanikud, kellest said ühtlasi aktiivsed avaliku arvamuse kujundajad. (Pärl-Lõhmus 1997: 1815) Teatrielu kajastati eesti ajakirjanduses ka 1990ndatel suhteliselt aktiivselt. Selle põhjuseks oli ühelt poolt paljude ajakirjanike isiklik teatrihuvi, teisalt teatri suurem üldarusaadavus ja populaarsus teiste kunstiliikidega võrreldes ning kolmandaks ilmselt ka teatri oluline ajalooline roll rahvusliku identiteedi looja ja säilitajana. Kuid muutus kultuuri üldine ajakirjanduslik formaatimine. Kõigepealt, kunstist kirjutati kokkuvõttes vähem, samuti rahvuskultuurist, ning siiski tihti majanduslikust aspektist. (Suni 1998) Televisioonis nihkusid kultuurisaated aastatega järjest hilisematele õhtutundidele. Paljude ajalehtede ja saadete peatoimetajad väitsid, et esietendus teatris ei ületa uudiskünnist, kui seal ei osale mõni välismaine kunstnik või see ei käsitle mingit skandaalset teemat vms, nii et teatri- (ja üldse kunsti-) kriitikas hakkas domineerima massimeedia uudis/sündmus-väärtusest lähtuv valik ja annoteeriv stiil. Kunstiinimesed kui

performatiivsed persoonid prevaleerisid meedias oma teoste ees (teatri kontekstis on see ehk loomulikum kui mujal, sest näitekunst on paratamatult seotud esitaja kehaga). Mõistes meedia suurt mõjujõudu nii mentaliteetide kui tarbimisvalikute kujundajana, võtsid teatrid koos teiste kultuuriinstitutsioonidega üle ärimaailma reklaami- ja müügistrateegiad ning püüdsid igast lavastusest teha teatrisündmuse. Väljaannete omanike ideoloogiline diktaat kunstielu peegeldamisele muutus tugevamaks 1990. aastate teisel poolel seoses rahvusvahelise kapitali hegemooniaga. Üldiselt kujutas ajakirjanduses jäädvustatu sel perioodil enamasti esietendusejärgset kiiret reaktsiooni, oli valikutes sageli populistlik (nt keskendus rohkem pealinna teatrielule, kuulsatele nimedele, nn keskmisele maitsele) ja kohati juhuslik (nt suvelavastustele omistatav tähelepanu tuleneb üldisest sesoonsest infovaegusest). 1990. aastate eesti teatrikriitikat uuritakse lähemalt töö 4. peatükis.

5. **Publik** on teatri tootmis/toimimisahela põhiline sihtgrupp, sest fenomenoloogiliselt saab teater teatriks alles vaataja juuresolekul. Suurem osa institutsionaalseid teatreid huvitub publikust majanduslikel, ning enamik teatripraktikuid sotsiaal-psühholoogilistel põhjustel. Sellest teatripoolsest huvitatusest tuleneb ka publiku mõjukas roll teatriprotsessis. Lavastuse retseptsiooni peegeldavad nii vaatajate arv (“Publik hääletab jalgadega!”), publiku reaktsioonid etenduse ajal kui ka vaatajate kommentaarid etendusele.

Kui lavastus ei leia endale publikut, ja pole tegemist just kunstilise ebaõnnestumisega, siis võib teater seda tõlgendada kui huvipuudust selle teema, stiili või autori vastu ning peab seda edaspidist repertuaari koostades silmas. Vaatajate reaktsioonid või nende puudumine etenduse ajal mõjutavad näitlejate mängu, st etendust ja mingil määral ka lavastust. Üks tavalisemaid juhtumeid teatripraktikas on koomilise elemendi suurenemine lavastuse vananedes. See on märk näitlejate vastutulekust publiku soovidele, kuid teisalt tihti katse publikult üldse mingi reaktsioon välja meelitada, kontrollida kommunikatsiooni toimimist lava ja saali vahel. Vaatluse põhjal on eesti vaatajad enamasti väga vaoshoitud: etenduse ajal ei lahkuta saalist, oma rahulolematust eriti välja ei näidata, etenduse lõpus aplodeeritakse innukalt jne. Siiski tuleb tunnistada, et eesti teatripubliku käitumine on 1990. aastatel muutunud palju vabamaks, eriti just positiivsete elamuste väljendamisel etenduse lõpus: aplausid on pikemad ja kirglikumad, tihti tõustakse püsti, vilistatakse ja trambitakse. Vaataja hindab etendust juba retseptsiooni esimesel astmel ning selle keerulise protsessi pealispinda suudavad näitlejad jt teatriinimesed üsna adekvaatselt lugeda. See implitsiitne kriitikupositsioon saab eksplitsiitseks, kui vaataja soostub oma teatrikogemust kellegi teisega (sealhulgas päevikuga) verbaalselt jagama.

Kriitika on teatri ja publiku vahelises kommunikatsiooniprotsessis vaid suunaja ja vahendaja rollis, mis kord on suurem, kord väiksem. Publiku ja kriitikute favoriidid kattuvad harva, kui võtta aluseks ühelt poolt lavastuste külastatavus ning teiselt poolt auhinnad, preemiad ja positiivne kriitika. Lai publik eelistab kunsti meelelahutuslikumat ja traditsioonilisemat poolt. Teatris

tähendab see eelkõige komöödiate ja operettide/muusikalide populaarsust või siis vähemalt poolehoidu selge narratiiviga realistlikule psühholoogilisele draamale.

Merle Karusoo pakkus 1980. aastate algul välja võimaluse analüüsida repertuaari kolmest kategooriast lähtudes: “enesehinnang” (Eestis auhinnatud tööd), “visiitkaart” (ekspordiartiklid, festivalilavastused) ja “nägu” (vähemalt 10 000 vaatajat kogunud, nn rahva ühismällu salvestuvad lavastused). (Karusoo 1985: 97) Käärid esimese kahe ja viimase kategooria vahel olid ootuspäraselt suured nii 1982. aastal kui 1990. aastatel, kuid leidis siiski kattumisi olulistes punktides. Üks põhjus, miks laia publiku repertuaarieelistused ei lange alati kokku ekspertide hinnatud kunstiliste tippsaavutustega, on tõsisema ja peavoolust erineva repertuaari planeerimine väikestes saalidesse, mis lubab küll julgemalt eksperimenteerida, kuid ka õnnestunud lavastused jäävad enamasti kultuuridiskursuse marginaalisse. Teater nii kunstilise kui sotsiaalse institutsioonina elitariseerus 1990ndatel järk-järgult ning rahvusliku kultuurimälu (taas)loojate ja kinnitajatena muutusid olulisemaks mingid teised, nii majanduslikult kui füüsiliselt hõlpsamini ligipääsetavad institutsioonid, nt sport ja muusika. Näiteks mida on teatril vastu panna Albert Kivika Vabadussõda kujutava romaani alusel valminud Elmo Nüganeni filmile “Nimed marmor-tahvil”, mis kogus juba oma esimesel linastumisaastal (2002) 136 717 vaatajat? Teatri rolli rahvuskultuurilise lõimijana ei saa siiski eitada (nt Kivirähki-buum 21. sajandi algul), kuid teatrimälu kandjaid on jäänud vähemaks ning mälu on palju fragmentaarsem ja heterogeensem, nii et rahvuslikku ühisosa on üha raskem leida. “Mis muu määrab siis klassika, kui mitte ühisteadvuse valik ja vajadus?” (Karusoo 1985: 97)

Tabel 2 toob kõigepealt esile suurte ja väikeste saalide lavastuste publiku ning etenduste arvu vahel esineva disproportsiooni, millega on kerge tekitada pettekujutelm: nt suures saalis mängitud “Castrozzast” võib rääkida kui väikseima etenduste arvuga läbikukkunud Kõivu-lavastusest, teisalt aga ületas selle vaatajate hulk selliseid olulisi lavastusi nagu “Kokkusaamine” või “Põud ja vihm” üle kahe korra. Kõige publikumenukamad Madis Kõivu näidendite lavastused on olnud “Tagasitulek isa juurde” ja “Moonsund”, mis mõlemad kogusid 12 000 vaatajat, järgnevad “Faehlmann” 10 000 vaatajaga ning “Peiarite õhtunäitus” 8000 vaatajaga. Teised lavastused on kogunud keskmiselt 4000–2000 vaatajat. (Publikumenurid jäävad vahemikku 20–25 000 vaatajat.) Lavastuse “Tagasitulek isa juurde” menu aluseks olid eestlastele 90ndate algul veel olulised teemad: sunnitud lahkumised, kaotatud kodu, mälu jt. Üldistavalt võib aga nentida, et eesti uuem dramaturgia või nn uuem draamaklassika oli 1990. aastatel üsnagi kitsa, võiks öelda, elitaarse vaatajateringi maitse-eelistus. See oli ka siinkirjutajale märgiks, et eesti teater hakkab järjest enam poolduma suurtes saalides laiale publikule pakutavaks meelelahutuseks ning väikestes saalides sajakonnale vaatajale etendatavaks teatrikunstiks. (21. sajandi alguse eesti teatripraktika tõi aga esile teatrite, lavastajate ja vaatajate järsult suurenenud huvi algupärase dramaturgia vastu.) Katse neid suundumusi ühendada tehti minu

meelest Eesti Draamateatris “Moondsundiga”, mida mängiti üsna menukalt suures saalis ning reklaamiti žanrinimetusega “komöödia”. Nii formeeriti küll komöödia-ootustega meelelahutusele orienteeritud publik, kes absurdimaigulist, kuid seejuures ka sotsiaalseid ja eksistentsiaalseid probleeme riivavat lavastust komöödiavõttes tõlgendas. Eesti teatripublikust tuleb veel juttu töö 3. peatükis ning M. Kõivu näidendite lavastuste publikust 5. peatükis.

**Tabel 2.** M. Kõivu näidendite lavastuste eksploatatsiooniaeg ning etenduste ja vaatajate arv (vasakul asuv arv pärineb teatrite sisekroonikast, parempoolne väljaandest “Teatri-elu”).

Lavastus	Eksploatatsioon	Etendused	Vaatajad
Faehlmann	1982–1984	21	10 200
Kokkusaamine	1991–1992	18	1 866
Castrozza	1991	7	3 844
Tagasitulek isa juurde	1993–1994	47	12 079
Põud ja vihm ...	1993	22	1 425
Filosoofipäev	1994–1995	28	4 046
Tali	1996–1997	13	3 400
Peiarite õhtunäitus	1997–1998	33	29 8 100
Stseene saja-aastasest sõjast	1998	13	14 1 997
Kuradieliksiir	1998	21	22 3 124
Omavahelisi jutuajamisi ...	1998–1999	19	2 300
Sundströmi Ida sajandilõpp	1999	9	9 2 951
Moondsund	1999–2001	32	11 723
Küüni täitmine	1999–2001	23	4 989
Võlumägi	2001–2004	40*	4 417*

\* Seisuga 31.12.2003.

6. **Teatriloolased ja -teoreetikud** asuvad retseptiooni- ja interpretatsiooni-ahela lõpus, ühendades endas tegelikult mitu positsiooni: vaataja, kriitik ja teoreetik. Teatriväljal toimuvat silmas pidades konstrueerivad nad teatriajalugu või püüavad tabada seaduspärasusi teatri kommunikatsiooniprotsessis. “Aga just see — informatsiooni säilitamine ja uute teadmiste genereerimine — moodustabki kunsti [ja kunstiteaduste — A. S.] olemuse.” (Lotman 1990: 26) Niisiis võiks väita, et ideaaljuhul retseptiooni- ja interpretatsiooniahel sulgub: kunst ja kunstiteadus ütlevad midagi olemuslikku või olulist inimeksistentsi, kesk- ja ühiskonna, kuid ka teose autori(te) ja vastuvõtja enda ning kunsti fenomeni kohta. Kuid selleks, et kunsti kõnet mõista, peab vastuvõtja sellega kaasa looma ehk teksti suuremal või vähemal määral interpreteerima, ümber töötama.

Kunstiajaloo (st teatri, kirjanduse, muusika jt ajaloo) konstrueerimine on keeruline just seetõttu, et uurimisobjektideks olevate teoste hulk on enamasti

väga suur, tihti haaramatugi, ning vähemalt 20. sajandi lõikes ka üsna hetero-geenne. Ajaloolane peab seega tegema mingi valiku ning formuleerima valiku-printsipi, nt lähtuma ajastule iseloomulikust peavoolust või teoste uuendus-likkusest vms. Teater (ja mingil määral ka muusika) kui kaduv kunst on teistega võrreldes eristaatuses, sest etenduse retseptsioon toimub esitamisega peaaegu sünkroonselt ning seeläbi määratakse kindlaks ka teose positsioon üldises teatri- ja kultuuridiskursuses. Lavastuse sündmusväärtusest omas ajas sõltub paljuski talle osutatava avaliku tähelepanu ja ajaloo tarbeks jäädvustamise maht ning stiil. Seega võiks utreerides väita, et teatriajaloo esimene versioon kirjutatakse/ kirjutub sünkroonselt. Hilisemad teatriloo kontseptuaalsed ümberhindamised ja -struktureerimised on küll võimalikud, kuid juba muutunud vaatepunkti ja piiratud uurimismaterjali tõttu tihti spekulatiivsed, sest kogemused näitavad, et mälu, paratamatult emotsionaalne ja subjektiivne, ei ole usaldatav.

Teatrisündmuseks saamiseks ja ajalooannaalidesse pääsemiseks tuleb lavas- tusel lisaks teatud sisulistele ja vormilistele omadustele täita vähemalt üks järgnevatest tingimustest: (a) kõita meedia(inimeste) tähelepanu, (b) kõita laia publikut, (c) pääseda teatriuurija(t)e huviorbiiti. Teatriloolane ei kirjuta üldjuhul siiski oma subjektiivset ajaloonägemust (kuigi ka see aspekt leiab igas käsitluses kindlasti oma väljenduse), vaid püüdleb mingite üldistuste poole, kaasates enamasti ka lavastuse retseptsiooni, st teatrikriitika ja vaatajate reaktsioonid.

Teatriajaloolaste sündmusväärtuse kriteeriumid on Eestis lähtunud minu meelest peamiselt teose kunstilisest küpsusest, rahvuskultuurilisest tähtsusest ja innovaatsilisusest (see järjestus ei ole väga kindlalt fikseeritud). Kuna rahvuslik dramaturgia ja eesti kultuurikontekstis kõnekate teoste dramatiseeringud on alati olnud ka kirjandusuurijate huviorbiidis, siis topeltfookus on nende retseptsiooni ja tähenduslikkust kahtlemata võimendanud. Kuid rahvuskultuuri mõistepesasse kuuluvaiks tuleks lugeda ka need tõlkenäidenditel põhinevad lavastused, mis üritavad mõtestada sihtgrupile (rahvale) tuttavat elukogemust ning omaseks peetavat elukäsitlust, olgu siis ajaloolises või päevakajalises plaanis. 1990. aastate Eesti globaliseerivas ja uute subgruppidega kultuurilises keskkonnas ei ole rahvusidentiteedi kinnitamine enam primaarne. Millised tähelepanuväärsed sündmused konstitueerivad siis sajandilõpu eesti teatri? Ena- mik uurijaid konstrueerib selle perioodi siiski omadramaturgiast lähtuvalt kui Kõivu-keskse, kasutades vormelit “M. Kõiv ja teised”.

Teatriuurija võib suhtuda oma uurimismaterjali üliluslikult, püüdes näiteks esile tuua teksti tõelist olemust või tähendust. Teadlased veedavad oma objekti uurides tunde, päevi, nädalaid ja kuid, kaugenedes nii tihti nende objektide esmasest funktsioonist ja mõjust. Sügavamate teadmiste nimel tuleb mõnigi kord loobuda nn naiivsest spontaansusest. Näiteks heidetakse seda ette puhtalt teatrisemiootilistele rakendustele. Teatrikriitikud on selles mõttes tavapublikule lähemal, et nad peavad kirjutama oma arvustuse tihti esimesele emotsioonile tuginedes.

Kunstiexpertide kui arvamusiidrite ja kunstiajaloo kirjutajate võimupositsioon on Eestis 1990. aastatel kõikuma löönud, sest on teadvustunud mitmete väikeste ajalugude ja tõlgenduskollektiivide olemasolu ning eluõigus. Sellest lähtuvalt ei ole antud töös tegeldud pikemalt lavastuste rekonstrueerimisega ega püütud ületähtsustada siinkirjutaja retseptiooni ja interpretatsiooni. On lähtutud arvamusest, et kunstiteos asub erinevate nägemuste ristumispunktis, kus moodustub kogukonna kultuuriline ühisosa. Küsimus ei ole siis mitte artefakti olemuse väljaselgitamises, vaid kunstiteose nähtumuse, paistvuse ning tähendusloomevõime uurimises. Parafraseerides Patrice Pavis'i artikli pealkirja "Do We Have to Know Who We Do Theatre for?" (Pavis 1998), võiks küsida — kas teatripraktikud peavad teadma, kellele nad teatrit teevad?, kas teatrikriitikud ja -uurijad peavad teadma, kellest ja kellele nad kirjutavad? Antud uurimustöö keskendubki teatri tegijate, vahendajate ja vaatajate vahelisele kommunikatsiooniprotsessile.

Uurijana pean aga küsima:

- Kuidas toimib ja millest sõltub vastuvõtja retseptiooni- ja interpretatsiooniprotsess?
- Kuidas muutub kirjaniku tekst ja sõnum ühes või teises interpretatsiooni-ahelas?
- Mida teksti interpreteerimine tähendab?
- Kuidas teada saada "tõde"?

### 3. PUBLIKU-UURINGUD JA RETSEPTSIOONITEORIA

#### 3.1. Publiku-uuringud kui üks teatriteaduse haru

Peaaegu kõik teatriuurimise suunad on viimasel paarikümnel aastal hakanud rõhutama vaataja osatähtsust teatriprotsessis. Autori surm vabastas tee vastuvõtja (lugeja, vaataja, kuulaja) sünniks ja emantsipatsiooniks. Vaataja ongi ju õigupoolest see, kes konstitueerib teatri, sest nagu ütleb E. Fischer-Lichte definitsioon: “Teatri minimaalseks tingimuseks on isik A (*actor*/näitleja), kes kujutab kedagi teist, näiteks X-i (tegelast), kui S (*spectator*/vaataja) vaatab pealt.” (Fischer-Lichte 1992: 7) Kuid X ehk tegelane võib teatud juhtudel puududa, näiteks kui näitleja esineb iseendana või vaataja teda sellena näeb, nii et teatri miinimumnõudeks on etendaja ja vaataja viibimine samas füüsilises ruumis. (Siin terendab nüüd ikkagi Peter Brooki laialtlevinud ja ärakulutatud, peaaegu tähendustühjaks muudetud teatri juurdefinitsioon “Tühjas ruumis” (Brook 1972: 7), mida antud töö autor üritas vältida.) Situatsioone, kus etendajad küll etendavad, kuid puudub vaataja, nimetatakse enamasti proovideks, vaatajaga kohtumise ettevalmistusprotsessiks.

Teatriteaduses võib eristada publiku-uuringuid kitsamas tähenduses (uuritakse konkreetseid teatrikülastajaid ja potentsiaalseid vaatajaid) ning retseptiooni-uuringuid (huviorbiidis on ühe lavastuse või autori loomingu vastuvõtt või mingi kitsam teatritretseptiooni puudutav küsimus). Publiku-uuringud tuginevad enamasti empiirilisele materjalile (uurimisobjektiks reaalne publik). Retseptiooni-uuringutes valitsevad aga kaks suunda: empiiriline ja teoreetiline (uurimisobjektiks kujutluslik, ideaalne või mudelvaataja(d)). Kuid teatud määral tegelevad publikuga ka teatrisemiootika (etendus kui kommunikatsiooniakt lava ja saali vahel) ning etenduse analüüs (analüüsija kui ideaalne või mudelvaataja). Publiku olulist rolli on hakatud rõhutama ka teatriajaloos, mida nähakse üha enam mitte kunstiteoste ajaloon (nagu seda on kirjanduse- või kunstiajalugu), vaid mentaliteetide ja maitsete ajaloon. Teiste kunstiliikidega võrreldes mõjutab publiku maitse näidendite kirjutamist ja lavastamist ehk kõige rohkem, sest teater on kollektiivne ja kulukas ettevõtmine, kus raha hääl annab endast pidevalt märku.

Teatri ja etendamise olemuse ning nende funktsiooniga ühiskonnas ja inimese elus tegelevad ka teatriantropoloogia ja etenduse-uuringud (*performance studies*), mille üheks juhtkujuks on Richard Schechner. Näiteks võrdleb ta teoses “Etenduse teooria” (“Performance Theory”, 1988) omavahel rituaali, teatrit, sporti, mängu ja rollimängu ning leiab nende vahel palju ontoloogilisi sarnasusi. Rituaal on kõige rangemalt reglementeeritud ja põhineb inimese/sootsiumi ning mingi kõrgema jõu (nt jumala) vahel otsesemalt või kaudsemalt sõlmitud kokkuleppel. Rituaali on kontsentreeritud reaalsusprintsii. Rolli-

mängud on kõige vabamad ja enesekesksemad, sest enamasti loob reegleid osaleja ise naudinguprintsiibist lähtudes. Mängud, sport ja teater jäävad nende otspunktide vahele, sest põhinevad osalejate vahelisel sotsiaalsel kokkuleppel ning sellest tuleneval reeglistatud käitumisel. Selline lähenemine aitab seletada ka üht levinud stereotüüpi, mille järgi naised on suuremad teatrisõbrad ja mehed suuremad spordisõbrad. Küsimus ei ole siin siis mingis fundamentaalses erinevuses, vaid pigem sarnasuses, sest nii teater kui sport rahuldavad inimese sotsiaalseid ja mängulisi vajadusi. Huvide lahknemine tuleneb ilmselt paljuski vaataja rolli lõdvemast struktureeritusest (suurem vabadus riietuses, käitumises, emotsioonide väljendamisest jms) spordivaatemängudes, ning ka kinos.

Eelnevast järeldub, et nii publiku- kui retseptiooniuringud on tihedalt seotud sotsioloogia, psühholoogia, esteetikaga, kuid ka antropoloogia, kulturoloogia, semiootika jms.

### 3.2. Sotsioloogilised publiku-uuringud

Sotsioloogilisi publiku-uuringuid korraldatakse tavaliselt mingi teatri, munitsipaalse või riikliku institutsiooni algatusel, kes vajab infot teatripubliku struktuuri ja teatrielistuste kohta. Enamasti viiakse sellised küsitlused läbi üsna suure grupi seas, kasutades ankeete ja intervjuusid. Levinum ja lihtsam viis on uurida juba teatrisse kohale tulnud vaatajaid, nende sotsiaalset tausta ja kultuurilist käitumist. Ka Eestis on pea igas teatris selliseid uuringuid tehtud, kuid enamasti jääb tulemus siseinfoks. (Eesti Draamateatris läbi viidud publiku-uuringute tulemused on siiski avaldatud "Teater. Muusika. Kinos" 1997, nr 6 — vt Lillepuu 1997) Töörohkem, kuid intrigeerivam ettevõtmine on aga potentsiaalse publiku uurimine, st eelkõige teatris mittekäimise põhjuste väljaselgitamine. Üheks selliseks laiahaardeliseks projektiks kujunes 2003. aastal läbi viidud Eesti elanikkonna kultuuritarbimise uuring (Elanikkonna...), millele viidatakse antud töös ka edaspidi.

Eestis kasvas teatrikülastuste arv üsna stabiilselt kuni 1,7 miljonini 1987. aastal ning langes muutuste tõttu ühiskondlikus elus järsult poole võrra, saavutades madalseisu aastal 1992 (700 000 külastust), et siis jälle aeglaselt kasvama hakata ja jõuda aastaks 2003 miljonini. Üldistavalt võiks öelda, et muutunud poliitiline ja majanduslik süsteem tõi kaasa ka olulise muutuse elatusasemes ning elulaadis. Viimane väljendub eelkõige intensiivsemas tööelus ning erinevate vaba aja veetmise võimaluste kasvus. Varakapitalismile iseloomulikult tabas ka Eesti ühiskonda "töönarkomaania" (selle taga on majanduslikud ja eneseteostuslikud, kuid mingil määral ka rahvusideoloogilised hoovad), mille tulemusena vähenes inimeste vaba aeg ja energia ning sellest tulenevalt muuhulgas ka teatris käimine. Loomulikult jäi üks rühm elanikkonnast teatrist eemale puht majanduslikel põhjustel: eelkõige töötud, pensionärid ja paljulapselised pered. Tundub, et kõige olulisem, aga samas ka kõige

komplitseeritum on küsimus kultuurinähtuste ja vaba aja veetmise võimaluste diversiteedi kasvust ning teatri positsioonist selles süsteemis. 1980ndate teisel poolel toimus Eestis omalaadne kultuuri- ja infoplahvatus: asutati uusi ajalehti, ajakirju, kirjastusi, teatritruppe jne. 1990ndatel hakkas kultuuriruumi sisenema suur hulk uusi nähtusi, mis pakkusid põnevaid vaba aja veetmise võimalusi ning tõmbasid tähelepanu traditsioonilistelt kunstiliikidelt: uus tehnoloogia (satelliit-antennid, videomagnetofonid, personaalarvutid, kino- ja teatritehnika), uued sportimisvõimalused (nt jõu- ja keeglisaalid, tennise- ja golfiväljakud, mitmed veesportialad jne), avanenud reisimisvõimalused, popstaaride kontserdid, klubikultuur jne. Seega tõrjuti teater ühiskondliku elu ja tähelepanu tsentrist perifeeria suunas, avalik elu ise muutus aga oluliselt performatiivsemaks (tekkis ühis- ja seltskondlik eliit).

Eestiga sarnase kultuurilis-majandusliku protsessi tegid 1990ndatel läbi pea kõik Ida-Euroopa riigid. Ida-Saksamaa teatridaatajate arv langes 10,4 miljonilt 1980. aastal 8,9 miljonini 1989. aastal ning pärast Saksamaa ühinemist ja rahareformi 4,5 miljonini 1991. aastal (Kirchberg 1999: 221–222) Tendentsi põhjendamiseks püstitatud hüpoteesidest leidsid Volker Kirchbergi uurimuses statistiliselt kinnitust järgmised: teatrikülastuste vähenemine on seotud peamiselt teatriinstitutsioonide vähenemisega, spordivõistluste ja muusikalide populaarsuse tõusuga, töötuse kasvu ja negatiivsete tulevikuvaadetega ning sissetulekute vähenemisega. Tähelepanuväärne on aga see, et ootuspärane põhjendus — kino ja TV on teatri peamised konkurendid — ei leidnud nende andmete põhjal mingit kinnitust.

Eesti tingimustesse antud uurimustulemusi otseselt üle kanda ei saa. Teatriinstitutsioonide arv pole 1980. aastate lõpust alates mitte kahanenud, vaid kasvanud (nt Von Krahli Teater, VAT Teater, Tartu Lasteteater jt). Perioodil 1987–1992 tuleksid teatrikülastuste vähenemist mõjutavate teguritena arvesse eelkõige üldine kodanikuaktiivsuse tõus poliitilises ja sotsiaalses vallas (ühiskonna teatraliseerumine) ning lavastuste kunstilise taseme langus. Sissetulekute vähenemine, töötuse kasv, negatiivsed tulevikuväljavaated ja järsult suurenenud huvi plahvatuslikult juurde tekkinud telekanalite vastu on omane pigem 1990ndate keskpaiga Eestile. Muusikalide, spordivõistluste ja kino suurenenud populaarsust võib aga märgata alles 1990ndate lõpus, kusjuures kaks viimast on otseselt seotud uute spordirajatiste ja kobarkinode valmimisega.

Kui võrrelda teatrikülastajate ja elanikkonna suhet Eestis ning end teatri- maaks pidavas Soomes 2000. aastal (vt Tabel 3), siis näeme, et need arvud on omavahel korrelatsioonis; iga elaniku kohta tuleb umbes 0,6 teatrikülastust aastas ehk iga teine inimene käib kord aastas teatris, eestlane siiski pisut tihedamini kui soomlane. Niisiis võiks statistika põhjal järeldada, et eestlaste ebatavaliselt kõrge teatrikülastatavus 1970.–80. aastail oli riigi poolt soositud ja soodustatud (doteeritud) ning teiselt poolt täitis teater ühiskonnas asendusfunktsiooni (näiteks kui rahvafoorum). (Skeptilise uurijana pean muidugi meelde tuletama, et esitatud publikunumbritesse ei saa suhtuda kui vaieldamatusse tõsiasja. Kuna teatrite doteerimine on Eestis kord rohkem, kord vähem

sõltunud vaatajate arvust, st toetatakse vaatajat, mitte teatrit, siis on see õhutanud teatrite administratsioone otsima teid teatrikülastatavuse statistiliseks suurendamiseks. Olgu siin viidatud näitena vaid ühele probleemartiklile (Niitra 2001), mis tõi avalikkuse ette Vanemuise teatri juhtumi, kus teatripubliku hulka arvati ka koostöös ühe erafirmaga korraldatud kontserttuuri publik.)

**Tabel 3.** Eesti ja Soome professionaalsete teatrite publiku ning rahvaarvu võrdlus.

	Eesti	Soome
Pileteid müüdud	?	2 600 000
Vaatajaid professionaalsetes teatrites	920 000	2 900 000
Elanikkond	1 400 000	5 000 000

Eestis läbiviidud sotsioloogilised uuringud on aga näidanud, et poliitiliste, majanduslike ja elulaadi muutustega ei kaasnenud kohe radikaalseid nihkeid inimeste mentaliteedis ning kultuuriliste väärtushinnangute hierarhias. Võrreldes 1993. ja 1996. aasta elanikkonna küsitlusi, selgus, et eestimaalased tunnevad jätkuvalt kõige suuremat huvi ilukirjanduse lugemise vastu (40–45% vastanutest olid sellest väga huvitatud), kuid raamatuid ostvate inimeste hulk vähenes 30%-lt 1993. aastal 13%-ni 1996. aastal, kuigi elanikkonna majanduslik seis sel perioodil üldiselt paranes. Hüppeliselt suurenes aga õppimise ja enesetäiendamise soov (20%-lt 1993. aastal 45%-ni 1996. aastal, kusjuures huvi arvutite vastu vastavalt 6%-lt 37%-ni). Siin tuleb ilmselt tunnistada, et huvi enesetäiendamise vastu on otseselt seotud moderniseeruva ühiskonna, tööalase edukuse ja ka majanduslike huvidega. Teater jääb eestlaste kultuurihuvide pingereas kolmandale kohale ning teatrist huvitatute hulk on isegi pisut kasvanud (19%-lt 25%-ni), kuid sellele tehtavad reaalsed kulutused on antud perioodil vähenenud. Huvide pingereas järgneb teatritele kino, siis kontserdid ja näitused. (Vihalemm 1996: 6–7) Seega võib järeldada, et eestlaste huvi kultuuri ja väljaskäimise vastu on jätkuvalt suur, kuid kultuurile tehtavad kulutused on järk-järgult vähenenud. Tagasitõmbumist aktiivsest kultuurielust kombineerituna formaalse kultuurihuvi suurenemisega võiks nende andmete põhjal tõlgendada kui traditsiooniliste kultuurisfääride endiselt kõrget prestiiži elanikkonna hulgas ning ehk ka implitsiitselt tunnetatud vajadust tühiku täitmise järele oma kultuurilises ja sotsiaalses elus.

Elanikkonna piiratud aja- ja raharessursid 1990. aastatel vähendasid oluliselt just püsipublikut (käisid teatris 5 korda aastas või rohkem), nii et teatrid kaotasid aegamisi kõige asjatundlikuma osa oma vaatajatest. Oluliselt vähenes ka regulaarse teatrikülastamisharjumusega inimeste hulk; vähemalt kord aastas väitsid end teatris käivat 1985. aastal — 88% vastajatest ning vastavalt 1993. aastal — 63%, 1998. aastal — 44%. (Järve 1999: 32) 2003. aastal oli vastav arv

53%. Kõige aktiivsemad teatrikülastajad elavad Tallinnas, Tartus ja Pärnus. (Elanikkonna...)

Publiku-uuringute keskne küsimus on: millised taustaaspektid (sotsiaalsed, etnilised, kultuurilised, psühholoogilised jne) mõjutavad vaatajate teatrikäitumist ning kuidas? Sellepärast küsitakse vaataja sugu, vanust, haridust, ametit, sotsiaalset staatust (nt sissetulek) ning püütakse välja selgitada inimese sotsiaal-kultuurilist aktiivsust (kontserdi-, muuseumi-, kino- ja teatrikülastamise tihedus) ning kultuurilist kompetentsust ja maitse-eelistusi (kas eelistab tantsu-teatrit, ooperit, draamat või populaarsemaid žanre: komöödiat, operetti, muusikali).

Põhisuundumustelt on publiku struktuur üle kogu maailma üsna sarnane: umbes 2/3 vaatajatest on naised ning domineerivad nooremad kõrghariduse ja hea sissetulekuga sotsiaalselt aktiivsed inimesed. Näiteks 1960ndate esimesel poolel USA-s ja Suurbritannias läbiviidud laiahaardeline publiku-uuring, mille tulemused tuginevad 30 000 korralikult vormistatud vastusele, näitas, et teatripublik tuleb elanikkonna väga kitsast segmendist ja on üsna homogeenne: need on väga hea haridusega, enamasti professionaalid, väga suure sissetulekuga varases keskeas inimesed. Sama tulemuseni jõuti 1970ndate keskel, küsitledes Austraalia, Põhja-Ameerika, Uus-Meremaa ja Suurbritannia teatrikülastajaid. Kõige tugevam determinant on siiski **haridus**. Kuid siin tuleb arvestada, et uuriti suurte institutsionaalsete teatrite publikut, väiketeatrite ja avangardprojektide publiku koosseis on tõenäoliselt erinev. (Bennett 1990: 93–95). Sellepärast räägitaksegi tihti teatripublikutest, mitte publikust.

Nõukogude Eesti teatripublik pärines küll üsna laiast elanikkonnasegmen-dist, kuid domineerisid ikkagi haritud, nooremapoolsed ning naisvaatajad. (Kask; Vellerand 1980: 14) 1978. aastal Eestis läbiviidud uurimus näitas, et naiste teatrihuvi on üldse palju suurem kui meestel (68% naistel *versus* 46% meestel) ning enamasti on nende teadmised teatrist ka mitmekülgsemad. (Vihalemm 1982: 11–12, 20) Seega suurem osa naistest leiab oma teatrihuvile konkreetse väljundi ning on enamasti teatrissemineku algataja. 1990. aastatel on aga märgatud teatris sellise sooliselt ebavõrdse jaotumise tendentsi järk-järgulist taandumist ning meesvaatajate arvu tõusu. Empiiriliste vaatluste põhjal võib sama väita ka Eesti teatripubliku kohta. Eestlaste kultuuritarbimise uuring 2003. aastal kinnitas, et naised on aktiivsemad kultuuritarbijad kui mehed, kuid jõudis järelduseni, et “mehed käivad teatris sagedamini kui naised”. (Elanikkonna...) Ilmselt mehed, kes teatris käivad, teevad seda keskmiselt sagedamini kui naised ehk siis teatriskäivate meeste segment elanikkonnast on väiksem kui vastav segment naisi.

Paljud publikuküsitlused on näidanud, et teatriskäimise tihedus on teatavas korrelatsioonis üldise kultuurilise ja sotsiaalse aktiivsusega (Elanikkonna..., Kantanen 1995: 7) ning see omakorda vanusega. Nooremad inimesed, kes üldiselt võtavad aktiivsemalt osa avalikust kultuurielust (käivad kinos, kontsertidel, näitustel vms), on ka aktiivsemad teatriskäijad. Eesti kultuuritarbimise uuringu

aruandes on vastajad jagatud 5 rühma, kusjuures kõige olulisemaks teguriks on saanud just sotsiaalne ja kultuuriline aktiivsus ning vanus.

I tüüp. Aktiivsed inimesed, kelle huvidesfääri kuuluvad teater, kontserdid, raamatute lugemine ja sport, kuid kes ei käi näitustel ega loe kultuuriväljaandeid. (23% küsitletutest, pigem nooremad kui vanemad.)

II tüüp. Filmisõbrad. (3% küsitletutest, neist 71% mehed, vanemad, vähemharitud, väikese sissetulekuga.)

III tüüp. Aktiivsed kõigis kultuurisfäärides ja spordis. Väga lähedane I tüübile. (28% küsitletutest, eelkõige noored ja valgekraed, kõrge sissetulekuga, kõige tihedamini teatris käiv rühm.)

IV tüüp. Mõõdukad kultuuritarbijad, kuid mitte spordiharrastajad, aktiivsed raamatulugejad. (15% küsitletutest, kellest 74% naised, vanemad ja hea haridusega inimesed.)

V tüüp. Raamatusõbrad. (30% küsitletutest, keskmisest rohkem mehi, mitteestlasi ja vanemaid inimesi.) (Elanikkonna...)

Eriti selgelt on teatrihuvi aga seotud haridusega; suurem osa teatrikülastajaid on kõrgharidusega spetsialistid. Sellega omakorda kaasneb enamasti ka keskmisest kõrgem sissetulek ning elustiil ja seltskond, kus teatriskäimine võib olla peaaegu obligatoorne. Lisaks tuleks mainida, et teatrit kui tinglikku kunstiliiki on alati peetud elitaarsemaks kui reaalsust sugereerivat, laiale publikule orienteeritud filmi. Tundub, et Eesti teatripubliku struktuur on hakanud järjest rohkem sarnanema üldise Euroopa keskmisega ning vastama eelnimetatud karakteristikutele.

Inimesed käivad teatris üsna erinevatel põhjustel, mida järgnevalt üritamegi välja selgitada. Ühes etenduse-uuringuid sissejuhatavas teoses loetleb Richard Schechner etenduse 7 võimalikku funktsiooni: lõbustamine/meelelahutus, millegi ilusa tegemine, identiteedi tähistamine või muutmine, kogukonna loomine või tugevdamine, ravimine, õpetamine või veenmine, tegelemine püha või deemonlikuga. Kuigi autor väidab, et need funktsioonid ei ole esitatud tähtsuse järjekorras, siis tema mõttekäiku illustreerival skeemil asetseb lõbustusfunktsioon ometi tsentris ja hoiab teisi koos. (Schechner 2002: 38–39) Selles loetelus esitatud funktsioonid on seotud inimese sotsiaalsete, emotsionaalsete, intellektuaalsete, esteetiliste (mingil määral ehk ka eetiliste) vajaduste rahuldamisega, mida kokkuvõttes võibki nimetada meelelahutuseks, sest teater on inimesele meeldiv, argiritiinist ja ka produktiivsusele orienteeritud tööprotsessist eristuv tegevus.

Teatrietendust võib vaadelda nii sotsiaalse sündmuse kui kunstilise objektina, kusjuures ühe või teise vaataja jaoks võib üks neist olla tugevasti esiplaanil. Teatriskäik iseenesest rahuldab vaataja mitmeid sotsiaalseid ja seeläbi ka emotsionaalseid vajadusi: pakub vaheldust argiritiinile, kinnitab perekondlikke, kollegiaalseid või sõprussuhteid, tekitab grupiomase ühistunde, isoleerib vaataja argielust ja pakub üksiolemisvõimalust, loob või kinnitab kultuurilist/sotsiaalset staatust, rahuldab ekshibitsiooniiha jms. Etenduse kui

kunstilise objekti puhul tõuseb enamasti esikohale vaataja emotsionaalsete vajaduste rahuldamine, mis tuleb ilmsiks ka vaataja rahulolu etendusega väljendavates fraasides: “sain tõelise elamuse”, “etendus puudutas mind”, “mul tuli nutt kurku” jne. Emotsionaalsete vajaduste rahuldamine, meelelahutamine teatris on ühelt poolt seotud vaataja eskapistlike soovidega unustada igapäevamured ja teiselt poolt sooviga kogeda tugevaid (estetiseeritud) tundeid, mis parimatel juhtudel viivad vaataja katartilisse seisundisse. On vaatajaid, kes otsivad teatrist mõtlemisainet, intellektuaalset virgutust või äratundmiselamust, inimeksistentsi või ühiskonna toimimise korrastamist ja seletamist, uut infot või vaatenurki jne. Nii emotsionaalsete kui intellektuaalsete vajaduste rahuldamisel teatris mängib olulist rolli teose esteetika, rääkimata sellest, et paljude vaatajate jaoks on etenduse esteetiline külg esiplaanil — nad tulevad teatrisse nautima näitlejameisterlikkust, lavakujunduse ilu ja tähendusloomevõimet, lavastaja-kontseptsiooni värskust, etenduse terviklikkust jne. Teatril üldse või mõnel lavastusel võib olla ka tähtis sotsiaalne funktsioon: koguda enda ümber publik, kogukond ning mõjutada selle mõttemaailma. Kui ei ole tegemist ühiskondlikult murranguliste aegade ja ei piirata sõnavabadust, siis kipub vaataja sotsiaalsete vajaduste rahuldamine etenduses tagaplaanile jääma, kuid see toimib implitsiitselt, varjatult, sest nii teatriskäimine üldse kui konkreetsete etenduste vaatamine lõimib vaatajat igal juhul ühiskonda ja mingisse kultuurilis-ideoloogilisse kogukonda.

Ootused teatri kui institutsiooni ja kunstiiliigi suhtes varieeruvad ajastuti ja isikuti. Üllatav on näiteks lugeda, et 1980. aastal, kui uuriti “Tõe ja õiguse” retseptsiooni Eestis, siis 56% vastajatest ootas teatrit mõtteainet ja elu filosoofiliste probleemide käsitlemist (intellektuaalsed vajadused), 52% enesesse-süüvimise võimalust ja sisemaailma avardumist (emotsionaalsed-intellektuaalsed vajadused) ning 37% aja ja ühiskonna mõtestamist (sotsiaalsed vajadused). Emotsionaalset kaasaelamist ja meelelahutust eriti oluliseks ei peetud. (Kamdron; Vihalemm 1982: 114) Antud uurimus näib aga tõestavat vastupidist.

Tampere läbi viidud empiirilistele publiku-uuringutele toetudes jagas Teuvo Kantanen publiku teatriskäimise orientatsioonid kaht suuremasse harru: intellektuaalsuse otsimine ja meelelahutuse otsimine. Teised tendentsid — uudsuse, sotsiaalsuse/seltskondlikkuse ja emotsionaalsuse otsingud — on juba sekundaarsed tegurid, mis diferentseerivad publikut veelgi. Samas on harva ühe orientatsiooniga vaatajat, vaid enamasti on tegemist segatüüpidega. Intellektuaalsusega on kõige enam seotud uudsuse otsimine ning meelelahutusega sotsiaalsuse eelistamine. Pooled teatrist uudsust otsivatest vaatajatest on tihedad ja kompetentsed teatrikülastajad ning umbes pooled teatris sotsiaalset ja meelelahutuslikku aspekti hindavatest vaatajatest harvad ja mõjutatavad teatrikülastajad. (Kantanen 1995: 69, 71)

Pariisis ja Stockholmis tehtud empiirilised publiku-uuringud on näidanud, et etendusest saadava elamuse kujunemisel mängivad kõige suuremat rolli eelootused ja -hoiakud, mis kujunevad peamiselt teatri imagost ning lavastuses osalevatest staaridest lähtuvalt, etendusel endal on selles protsessis teise-

järguline roll. (Martin; Sauter 1995: 28–29) Teisalt tuleks nii sotsioloogiliste, teatris läbiviidavate publiku-uuringute kui ka retseptiooni-uuringute puhul silmas pidada etenduse publikut konstitueerivat jõudu ehk mille põhjal on vaataja valinud just selle etenduse. Valiku tegemisel ja eelootuste kujunemisel on enamasti määravaks mitmed erinevad tegurid, aga mõned näivad olevat olulisemad. Järgnevalt olgu nimetatud vaid mõned neist, pidades silmas faktorite mõjukust:

- Publikuhitt — lavastus, mida on vaatamas käinud miljonid inimesed maailmas või tuhanded inimesed Eestis. Ühelt poolt näib see garanteerivat etenduse kvaliteedi, teisalt aga muutub etendus nn kohustuslikuks kultuurielemendiks, millest osasaamine kuulub kultuurselt haritud kodaniku või teatud seltskonnasegmendi pagasisse. Nt muusikalid.
- Mingi teise kunstiilgi tuntud teose ülekanne lavale. Tuntud film või raamat teatrilaval annab teatud kvaliteedigarantii, äratav uudishimu ülekande vastu ja pakub taaskohtumisrõõmu tuntud tegelaste, situatsioonide, repliikidega. Nt “Helisev muusika”, “Kevade” jt. See on oluline indikaator ka lasteteatris, kus külastusrekordeid püstitavad tuntud muinasjuttude lavastused. Samas tuntud loo ümberjutustamisega teatris kaasnevad alati mingid kaod, muundumised ja lisandused, mis ei pruugi vastata vaataja peas formeerunud kujutlusele ning üllatuse asemel võib see põhjustada ka meelepaha.
- Tuntud teos (draamaklassika) või selle ümberkirjutus. Draamateatri kindlad kassatükid on kõigepealt kooliklassikasse kuuluvad teosed (“Hamlet”, “Kolm öde”), sest suure osa nende lavastuste publikust moodustavad kooliõpilased, kuid mitte ainult nemad. Menukad on enamasti ka tuntud autorite pisut vähemtuntud teosed, nii et teatud etapil hakkab publiku diferentseerijana oma rolli mängima...
- Autori nimi. Märgilise ja väärtustava tähendusega kirjanikunimed võiksid Eesti kontekstis olla William Shakespeare, Anton Tšehhov, Anton Hansen Tammsaare, Oskar Luts, August Kitzberg, Jaan Tätte.
- Tuntud näitleja(d). Näitleja kui staar, eriline inimene, ja samas ka vaataja hea tuttav, keda tuntakse kas varasemast teatrikogemusest, TV-st, filmist, ajakirjandusest. Eesti kontekstis on vaieldamatud staarnäitlejad Ita Ever ja Eino Baskin, kelle laiapõhjaline kuulsus põhineb 1970.–1980. aastatel väga populaarses raadiosaates “Meelejahutaja” esitatud sketšidel.
- Lõöv pealkiri. Pealkirja järgi otsustavad tihti ilmselt juhuslikud või vähiklikud vaatajad. Näiteks kuidas seletada üsna labase komöödia “Palun ilma seksita!” publikumenu? “Küüni täitmise” publikuküsitlustel mainis nii mõnigi vaataja, et arvas tegemist olevat külaelutükiga ning sellepärast valis antud etenduse.
- Tuntud lavastaja. Toimib harvemini ning seda eelkõige maailmanimega suuruste puhul teatriteadlikuma publiku seas. Nt Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson. Eestis ehk ainult Mikk Mikiver, Mati Unt, Elmo Nüganen või Priit Pedajas.

- Tuntud teater. Toimib harvemini ja põhineb enamasti teatri tugeval ning heal imagol. Eestis on selline imago ehk ainult Tallinna Linnateatril või Eesti Draamateatril.
- Erakordne sündmus. Selleks võib olla ebatavaline mängukoht (energeetika-museum, Margus Kasterpalu kodutalu), välislavastaja (Georg Malvius), skandaalne sisu (“Connecting People”), efektne lavastus (bassein ja vesi “Kuningas Learis”) jms.
- Piletihind. Diferentseerib paljuski publikut, määrates ära, kes, kus ja millal teatris käivad. Kui võrrelda näiteks esi-, rea- ja soodusetenduse publikut, siis märkab üsnagi palju erinevusi riietuses, käitumises, tarbimisharjumustes (kui palju tehakse teatris lisakulutusi kavalehele, söögile-joogile jms). Muusika-teatrite, esindusteatrite ja publikumenukate teatrite piletihinnad on tavaliselt pisut kõrgemad. Kõrge piletihind aga väärtustab vaataja jaoks vaadatavat etendust juba ette ning harva julgetakse hiljem oma pettumust tunnistada.
- Teatri asukoht. Kui linnas on vaid üks teater, siis enamasti külastavad linnakodanikud kohalikku teatrit, isegi kui nad etenduste kvaliteediga alati rahul ei ole. Valikuvõimaluse korral eelistavad vanemad teatrikülastajad kesklinnas asuvaid tuntud teatrimaju, samal ajal kui nooremate huvi võib äratada just uus või ebatavaline etenduspaik.
- Etenduse aeg. Publikuküsitlused on näidanud, et paljud vanemad vaatajad eelistavad päevaseid või tavalisest isegi paar tundi varem algavaid etendusi, põhjuseks enamasti pimeduse ja kuritegevuse kartus ning transpordivõimaluste halvenemine hilisõhtul. Paljudes riikides on reedesed ja laupäevased teatripiletid kallimad või siis ei laiene neile mingeid soodustusi, sest need on kõige publikurohkemad teatriõhtud. Sellepärast annavad pühapäevast neljapäevani toimuvatel etendustel rohkem tooni nt (üli)õpilased ja väiksema sissetulekuga inimesed.

Irmeli Niemi on Põhja-Karjalas läbiviidud publiku-uuringute põhjal välja pakkunud järgmised vaatajatüübid, pidades silmas inimese ootusi ja hoiakuid teatri suhtes üldisemalt:

**Ahistatud** — tugevad eelootused, jälgib etendust pingeliselt ja isiklikust elu-reaalusest lähtudes, kriitiline, keskendub loole ning moraalsele-sotsiaalsetele aspektidele.

**Ahmiv** — väikesed eelootused, peab teatrikülastust iseenesest tähtsaks, käib tihti teatris ja naudib seda, teatri seisukohalt “kõige kergem” vaataja: ei esita nõudmisi ning ei väljenda oma pettumust, keskendub loole ja kunstilistele elementidele.

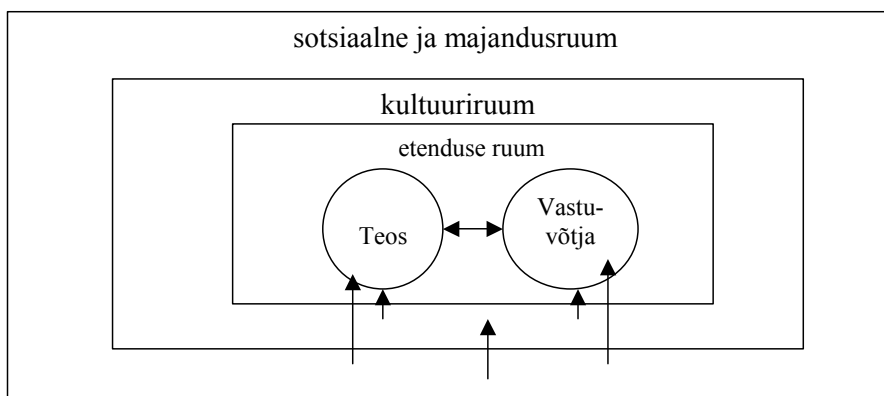
**Andunud** — vaba eelootustest; annab end etenduse tugeva emotsionaalse elamuse meelevalda, etendus põhjustab valu või jätab külmaks; keskendub tegelastele ja moraalsele-sotsiaalsetele probleemidele. Sellesse kategooriasse kuulub soome teatri traditsiooniline toetav publik. Intervjuueritavatest ei kuulunud siia ükski mees.

**Arvustav** — eelootused põhinevad teadmistel ja kogemustel, nõudlik, pigem kriitiline kui kaasaelav, retseptsiooniprotsessis rõhk kõikide aspektide koostmõjul.

**Abitu** — väikesed eelootused või kogemused; üksikutel juhtudel segaduses, näiteks fiktsiooni ja reaalsuse piiri suhtes; mitte-integreeritud vastuvõtviis, kus rõhk teatriskäimisel kui kogemusel ja tegelastel. See rühm on koondnimetus mitte-publikule, nendele, kes teatris ei käi. (Niemi 1983: 96–97)

### 3.3. Etenduse vastuvõttu mõjutavad tegurid

Kunstiteose retseptsioon sõltub nii teosest, vastuvõtjast kui ka vastuvõtukeskonnast. Teatris tähendab see siis etendust ja vaatajat ning etenduse toimumise füüsilist, kultuurilist, sotsiaalset ja majanduslikku ruumi.



**Joonis 2.** Etenduse vastuvõttu mõjutavad tegurid.

Teatud määral formeerib/valib iga teos endale oma publiku, või nagu väidab Norman N. Holland: “Ei ole publikut kui asja iseeneses, kui on publik, siis on ka kirjandusteos, mis on selle loonud. Ei ole publikut ilma teoseta.” (Holland 1968: 79) Ja kuigi teos on esimese selektsiooni potentsiaalsete vaatajate seas juba läbi viinud, endale vaatajad otsesemalt või kaudsemalt juba valinud, toob iga inimene endaga siiski kaasa erinevad sotsiaalsed, kultuurilised, esteetilised, psühholoogilised ja ideoloogilised karakteristikud. Isiku sotsiaalsed karakteristikud (vanus, sugu, haridus jt) ja kultuuritarbimisharjumused on teatud piiritletud ajahetkel suhteliselt konstantsed ning hõlpsasti väljaselgitatavad. Esteetilised (maitse), psühholoogilised (isiksusetüüp, elukogemusest tulenenud traumad) ning ideoloogilised omadused (maailmavaade) on inimesele endale tihti teadvustamata ning üldse raskesti formuleeritavad ja uuritavad. Samas aval-

duvad need karakteristikud üsna selgesti retseptiooniprotsessis ning mõjutavad teose vastuvõttu ning tõlgendamist. Lisaks eelnimetatule on vaataja reaktsioonid etendusele seotud ka tema emotsionaalse ja füüsilise hetkeseisundiga.

Etenduse ruumi (asukoha, suuruse, kujunduse, vaatajate arvu, lava ja vaataja vahelise distantsi jne) mõju publiku kujunemisele ning retseptioonile võib lugeda sekundaarseks, kuid ometi oluliseks teguriks. Seda teemat olen uurinud oma magistritöös “Ruum ja vaatajad eesti teatris 1992–1997”. (Saro 1997) Kultuuriline, sotsiaalne ja majanduslik ruum modelleerivad nii lavastuse valmimisprotsessi, vaatajate eelhoiakuid teatri ja etenduse suhtes ning retseptioonistrateegiaid kui ka konkreetset esitus- ja vastuvõtuprotsessi.

Järgnevalt käsitlen sotsioloogilis-kultuuriliste karakteristikute osakaalu retseptiooniprotsessis, sest neile aspektidele on publiku-uuringutes kõige enam tähelepanu pööratud.

**Sugudevahelised erinevused** on osutunud retseptiooni suunavatest aspektidest kõige tähtsusetumaks. Anton Hansen Tammsaare — Jaan Toominga “Tõe ja õiguse” etenduse vastuvõtul domineerinud kolmes retseptioonitüübis oli meeste-naiste jagunemine järgmine:

- süžeealine kaasaelamine — 23,9% mehi ja 34,4% naisi,
- filosoofiline mõtestamine — 19,6% mehi ja 20,8% naisi,
- emotsionaalne kaasaelamine — 15,2% mehi ja 10,4% naisi. (Vihalemm 1982: 21)

See ja mitmed teisedki uurimused kummutavad stereotüüpse arvamuse, nagu domineeriks naisvaatajate seas emotsionaalne vastuvõtumudel ning meesvaatajate seas intellektuaalne vastuvõtumudel. Kuid tuleb siiski täheldada, et naised reageerivad üldiselt etendusele intensiivsemalt kui mehed ning nende otsustused ja hinnangud on selgemad, äärmuslikumad kui meesvaatajatel.

Põhja-Karjalas läbiviidud intervjuude põhjal väidab Irmeli Niemi, et meestel on raskem etendusi jälgida ja sügavamalt kogeda, aga peapõhjuseks ei pea ta siin sugu, vaid harjumusi ja huvisid. Meestel ei olevat oskust ega tarvet olla aldis fantaasia kaudu sündivatele elamustele — nad võtsid välise, uuriva vaatajapositsiooni kergemini omaks kui naised. Naistele oli aga sisseelamine tegelas(t)e kaudu tihti hea etenduse mõõdupuuks. (Niemi 1983: 92) Kui Willmar Sauteri ja Peeter Vihalemma andmed põhinevad peamiselt linnaelanike seas (Stockholmis ning Tartus) läbi viidud küsitlustel, siis Niemi intervjueris maapublikut, ning see võib olla uurimustulemuste erinevuse üheks põhjuseks. Võiks arvata, et Põhja-Karjala põllumehed hoiavad linlastest rohkem kinni stereotüüpsetest sotsiaalsetest soorollidest, mis meeste puhul emotsionaalsust pigem taunivad kui väärtustavad.

Üks rusikareegel kommunikatsiooniuurimustes on, et 90% või enamgi emotsionaalsetest sõnumitest antakse edasi mitteverbaalselt. 7 000 inimese seas USA-s ja 18 teises riigis läbi viidud testid näitasid, et üldjoontes on naised paremad mitteverbaalsete sõnumite lugejad kui mehed. (Goleman 2000: 122–123) Kuna teatrikunstis on suur roll mitteverbaalsel visuaalsel ja auditiivsel

informatsioonil, siis võiks oletada, et naised näevad laval rikkamat etenduse teksti kui mehed ning oskavad seda ka paremini lugeda.

Üks olulisem retseptsiooni diferentseerija on vaataja **vanus**, eriti teismeliste ja täiskasvanute võrdluses. (Sauter 1988: 23, Gourdon 1988: 38) Samas Irmeli Niemi täheldas ealisi iseärasusi ainult naiste puhul; vananedes muututakse tolerantsemaks. (Niemi 1983: 92) Üldistavalt võib siis väita, et erinevas vanuses inimestel on erinev elu- ja kunstikogemus ning maailmavaade, mis mõjutab etenduse vastuvõttu ja interpretatsiooni. Samas empiirilistele kogemustele toetudes julgen väita, et vanusest johtuvad erinevused ei pruugi kunstisfääris siiski alati olla määravad, vaid oluliseks saavad vanusepiire eiravad maitse-eelistused.

**Haridustase** ja sotsiokultuuriline aktiivsus avaldavad mõju küll inimese teatrikülastusharjumustele, kuid retseptsiooniprotsessis palju kaasa ei mängi. (Sauter 1988: 23, Gourdon 1988: 38) Seega on viimastel aegadel seatud kahtluse alla Pierre Bourdieu' 1960. aastatel Prantsusmaal läbi viidud empiirilistest uuringutest lähtuvad resoluutsed seisukohad: 1. Kultuuriharjumused ja maitseotsustused on tihedalt seotud haridusega (lähtuti erialasest ettevalmistusest) ning sotsiaalse päritoluga (lähtuti isa ametist). 2. Sarnase haridustasemega inimeste puhul tõuseb sotsiaalse päritolu osatähtsus, eriti kui eemaldatakse traditsioonilistest kultuurisfääridest. (Bourdieu 1986) Näiteks Soome uurimustulemused näitasid, et kõrgema haridustasemega vaatajatel olid vaid kindlamalt formeerunud seisukohad. (Niemi 1983: 25) Peeter Vihalemm aga väidab, et inimese suhted kultuurisfääriga sõltuvad esmajoones tema haridusest. Sealjuures eristab ta siiski humanitaarse ja sotsiaalse huvideringiga ning tehnilis-praktilise suunitlusega inimeste kultuurisuhet ja maitset. Oluline indikaator on suhe ilukirjandusega — mida suurem on inimese kirjandushuvi, seda aktiivsemalt osaleb ta vaimses kultuuris. (Vihalemm 1982: 10–11)

Haridusega on enamasti seotud ka **amet**. Põhja-Karjala põllumeeste seas ei täheldatud sarnaseid jooni suhtumises teatrisse, kuid õpetajate puhul küll. Viimased hindasid kõrgelt teatri kunstilise taseme tähtsust. Nad on nõudlikud, kogenud ja innukad vaatajad. Nad tunnevad näitekirjandust, jälgivad etendust mitmekülgselt, mõistavad sisu laiemas kontekstis, oskavad eristada ja hinnata etenduse erinevaid osi ja tervikut. (Niemi 1983: 92) Õpetajate kui sidusa publikugrupi kujunemisel võib kaasa mängida sarnane hariduslik taust, kuid ilmselt ka sarnane sotsiaalne positsioon, ettekujutus pedagoogilise kaadri rollist kultuuriväljal.

Stockholmis 1983. aastal läbi viidud uurimus näitas, et vaataja teised karakteristikud (**teatrikülastussagedus, repertuaarieelistused ja sotsiaalne staatus**) näitavad ehk midagi teatrisse suhtumise kohta, kuid retseptsiooni märgatavalt ei mõjuta. (Sauter 1988: 23) Samas Odini Teatri ühe üsna ebatavalise lavastuse “Feraï” retseptsiooni uuringud ühes Taani väikelinnas kummutasid arvamuse, nagu tõuseks etenduse vastuvõtu kompetents koos vaataja sotsiaalse klassi ja teatrikülastus-tihedusega. Kui teadlike teatrikülastajate retseptsioon lähtus traditsioonilise teatri stereotüüpidest, siis teatrikaugemate vaatajate reaktsioon oli palju huvitavam ning seda ilmselt seepärast,

et nad lähenesid etendusele vahetumalt ja eelarvamustevabamalt. (Marinis 1993: 230–231) Üpriski sarnasele järeltundusele jõuti ka Jaan Toominga lavastuse “Tõde ja õigus” vastuvõttu uurides: kirjandusteose põhjalik tundmine (eelkõige filoloogide ja kirjandusõpetajate seas) pigem takistas kaasaminekut etendusega ning häälestas traditsioonilisemale tõlgendusele. (Lauristin 1982: 136)

Selle vastuolulise info võiks nüüd summeerida kinnitusega, et etenduse vastuvõttu mõjutab kõige rohkem ikkagi konkreetne lavastus ja etendus ning sellepärast on ka igasugune retseptiooniuring ilma etenduse analüüsita puudulik ja ühekülgne.

### 3.4. Retseptiooniprotsess

Etenduse vastuvõtt koosneb erinevatest etappidest. Kõigepealt peab vaataja lavategevust füüsiliselt **tajuma**: nägema, kuulma, haistma(?). Nähtav ja kuuldav võib olla esteetiliselt meeldiv ning valmistada vaatajale naudingut. Tajumisele järgneb tavaliselt **konkretisatsioon** (Roman Ingardeni mõiste) ja tühikute täitmine. Semiootiliselt on Patrice Pavis artiklis “Loomine ja vastuvõtt teatris” defineerinud seda protsessi kui tähistaja ja tähistatava ühendamist ning kirjeldanud järgmise valemiga:

Sa→SC→Se KONKRETISATSIOON

Sa — tähistaja, märk; SC — sotsiaalne kontekst (sotsiaalsed ja kunstilised normid ning traditsioonid ja ideoloogiad); Se — tähistatav, tähendus, varieerub vastavalt Sa ja SC varieerumisele. (Pavis 1984: 41–42)

Vastandina lugejale peab vaataja harva rakendama lisaenergiat laval füüsiliselt esitatud tegelaste ja tegevuskohtade konkretiseerimiseks. Kuid vaatajad peavad lisama selle osa, mida laval otseselt ei näida: tegelaste ideed, emotsioonid, käitumismotiivid, aga ka kohad ja sündmused, mida ainult mainitakse. Plurimediaalse ehk paljukanalilise ja infoküllase etenduse puhul tuleb vaatajal tihti teha valik, mida ta jälgib ja mis on fiktsiooni seisukohalt oluline ning tähenduslik. Ühesõnaga, vaataja püüab laval esitatavast moodustada koherentse ja loogilise terviku, selleks tema meelest ebaolulist infot ignoreerides, tähenduslikke märke konkretiseerides ja ühendades ning infolünki täites.

Etenduse vastuvõttuga nii mikro- (ehk konkretisatsiooni-) kui makrotasandil (etendus kui tervik) on lahutamatu seotud interpreteerimine, hindamine ja emotsioonid. Mikrotasandil toimuvad protsessid on enamasti spontaansemad, kiiremad ja tähistatavamad, samas makrotasandi protsessid formeeruvad tihti alles etenduse lõpus või mõni aeg pärast etendust ning on püsivama loomuga. Ed Tan defineerib interpretatsiooni kui sisetulevale infole tähenduse omistamist, selle kodeerimist ja rikastamist (Tan 1982: 160–161), samastades interpreteerimise tegelaste, situatsioonide, sündmuste, loo jms konstrueerimisega oma

isiklikule kultuuri- ja elukogemusele tuginedes. Tuleb nõustuda, et piir konkretisatsiooni ja interpretatsiooni vahel on hämar. Etenduse vastuvõtuga kaasneb ka selle üksikute osade pidev hindamine, tihti mitteteadlikult, nt skaaladel “huvitav — igav”, “oluline — ebaoluline”, “meeldib — ei meeldi”, mis suunavad nii vaataja tähelepanu, interpretatsioone kui ka emotsioone.

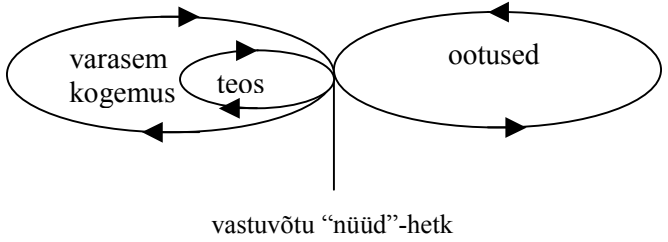
Konkretisatsioon kaasneb enamasti spontaanselt tajuoperatsioonidega ning paljud inimesed piirduvadki selle vahetu minimaalse retseptisiooniga, mis võib ometi mitmes mõttes nauditav olla. Nii narratiivsus ehk loo esitamine kui ka tegelased laval pakuvad publikule mõistmis- ja kaasaelamisrõõmu, kuid eeldavad sealjuures ka vaatajapoolset kaastööd. Juhul kui vaataja ei saa või ei taha fiktsioonile emotsionaalselt kaasa elada, võib ta jälgida laval toimuvat kui etenduskuuni: nautida näitlejate mänguosavust, nutikaid tehnilisi lahendusi jms.

Konkretisatsioon on siiski vaid esimene samm etenduse sügavama ja varjatuma tähenduse mõistmisel. Täielik tähenduse konkretisatsioon (makrotasand) nõuab alati vastuvõtjalt lisamaterjali ja interpretatsiooni. Jean Alter nendib, et kui vaatajad suhestavad oma elukogemuse või maailmanägemise loo maailmaga, siis nad alati transformeerivad ja struktureerivad lavamaailma mingil viisil ümber. Kujutlusliku maailma **ümberstruktureerimine** on mäng lõhes. See ei too kaasa praktilisi tagajärgi vaatajale, selle tegevuse mõte on protsessis eneses, see on mäng. Vastuvõtt õnnestub siis, kui struktureerimine on tõesti meeldiv; kui konkretisatsioon stimuleerib mõistust, aga pole liiga vaevaline.

Niisiis ühelt poolt ei tohi lavamaailm sarnaneda täpselt reaalse maailmaga, sest siis peavad vaatajad looma uue struktuuri, et rahuldada üht oma põhivajadust — struktureerimistarvet. Teiselt poolt ei tohi see olla liiga võõras, sest vaatajad peavad olema võimelised konkretiseerima seda oma elus õpitud strateegiate abil. Peaks olema lõhe reaalelule ja fiktsioonile viitavate elementide vahel ning mida suurem on lõhe, seda nauditavam, kuid ka raskem on ümber struktureerida. (Alter 1990: 218–223) Kunstiteose ümberstruktureerimine on võrreldav ristsõna lahendamise või piltmõistatuse kokkupanemisega; põneva tegevusega kaasneb nauding oma kompetentsusest ja võimekusest.

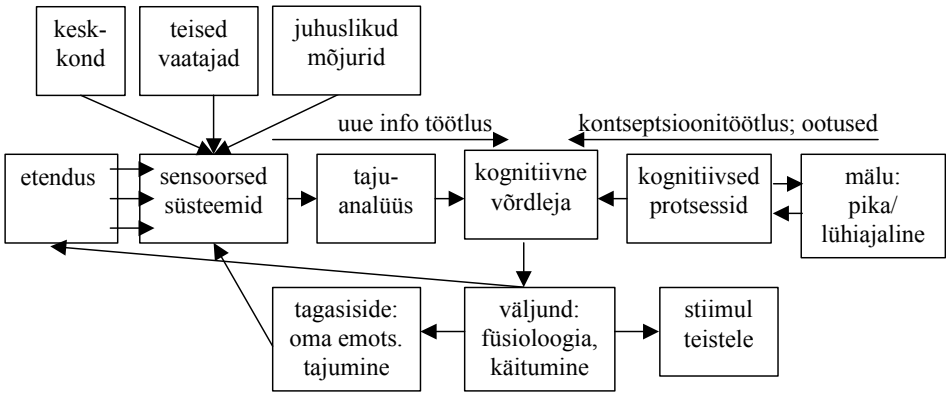
Siin tuleb mängu retseptisiooniteooria oluline mõiste — ootushorizont. Sellega seostub Hans-Georg Gadameri käibelevõetud termin “mõistmise ring” ning vastuvõtu tsirkulaarne struktuur “eelarvamuste” (*Vorurteile*) ja teksti, osa ja terviku vahel. “Kes tahab mõnd teksti mõista, loob alati visanduse. Ta visandab endale ette terviku mõtte, niipea kui esimene mõte end tekstis näitab. See näitab end jällegi vaid siis, kui teksti loetakse juba ühe teatud mõtte kindla ootusega. Niisuguse eelvisandi väljatöötamises, mida muidugi pidevalt revideeritakse sellest lähtuvalt, mis edasisest mõttesse sissetungimisest tuleneb, seisneb selle mõistmine, mis seal kirjas seisab.” (Gadamer 1997: 187) Hans Robert Jauss on seda Gadameri mõtet edasi arendanud, tuues laialdasse kasutusse mõiste “ootushorizont” (*Erwartungshorizont*). Ootushorizont moodustub kolmest komponendist: žanri tundmine, tuttavate teoste stiilid ja teemad ning luule- ja argikeele ehk fiktsiooni ja tegelikkuse vastandlikkuse mõistmine. (Jauss 1970: 173–174) Nimetatud autorite mõttekäikudest lähtudes peaks

rääkima hoopis “mõistmise (kaksik)sinusoidist”, sest lugeja/vaataja pilk on retseptiooniprotsessis suunatud kogu aeg nii ette (ootusi konstrueerides), vastuvõtuhetkele (infot töödeldes ja ootusi kinnitades või ümber lükates) kui taha (tõlgendusi rekonstrueerides).



**Joonis 3.** Mõistmise kaksiksinusoid.

Vastuvõtja ootusi teose suhtes vormib tema varasem elu- ja kunstikogemus, nii et iga uut teost loetakse varasema kogemuse taustal, kusjuures teos ja selle lugemine saab samal ajal osaks sellest individuaalsest pagasist ning võib subjekti formeerunud esteetilisi ja ideoloogilisi tõekspidamisi de- või rekonstrueerida. Kui kunstiteos ei osutugi nii jõuliselt uuenduslikuks, siis võib ta äratada vähemalt helli ja vastuvõttu rikastavaid mälestusi. Tagasivaatamine, meenutamine toimub ka teose sees fiktsionaalse maailma korrastamisel. Teisalt, nagu viitas H.-G. Gadamer, me võtame vastu selle, mille vastuvõtuks me valmis oleme või mida me teosest otsime, olgu selleks siis Norman N. Hollandi pakutud “identiteediteema” või hoopis mõni esteetiline fenomen. Visioonide, tulevikuprojektsiooni loomine on vajalik nii teose konkretiseerimiseks kui ka üksikosa ja terviku mõistmiseks ning hindamiseks. Kuid tulevikuootusedki projitseeruvad mitte ainult vastuvõtu “nüüd”-hetkest lähtudes, vaid ühelt poolt teose äratatud ootustest ning teiselt poolt varasemast kunsti- ja elukogemustest.



**Joonis 4.** Infotöötlus teatris.

Henri Schoenmakers, tuginedes P. H. Lindsay ja D. A. Normani visandatud infotöötlusprotsessile, kujutab infotöötlust teatris järgmise skeemina. (Schoenmakers 1982: 119)

Antud joonis toob esile infotöötluse kaesuunalisuse: etendusest saadava uue info töötlemisega paralleelselt toimub selle võrdlemine etendusest varem saadud, lühiajalises mälus salvestatud infoga ning vaataja pikaajalisest mälust esilekerkiva infoga. Kognitiivne võrdleja hindab ja interpreteerib uut infot salvestatuga. Saadud tulemus väljendub vastuvõtja füsioloogilistes, emotsionaalsetes ja intellektuaalsetes reaktsioonides, mis omakorda mõjutavad etenduse vastuvõttu ning mida kirjeldatakse kui igavust, huvi, põnevust, kaasaelamist, samastumist jne.

Paljud retseptsiooniteoreetikud on seisukohal, et kui teos vastab täielikult vastuvõtja ootustele, siis kaasneb sellega igavus, ning et ideaaljuhul peaks kunstiteos pidevalt vaataja ootushorizonti pisut petma. Kui etendus ei sobitu hästi vastaja ootuste ja retseptsioonistrateegiaga, siis on tal kaks võimalust oma kahtlustest vabanemiseks. Retsipient võib otsida etendusega sobivamat vastuvõtunurka; ta kontrollib kõiki uusi tekkinud hüpoteese vastuvõetud materjali peal, sealjuures vana retseptsioonistrateegiat täielikult hülgamata. Teine võimalus on seotud vaataja rolli kindlustamisega ning igavusest ja piinlikkustundest ülesaamisega, millega kaasneb enamasti etenduse tõrjumine (hukkamõist, huvipuudus). Uuringud on näidanud, et mõnikord vaataja suhtumine muutub veel retrospektiivselt. (Tindemans 1988: 135)

Oluline on mainida, et kui eelnevalt on olnud juttu pidevatest kognitiivsetest protsessidest etenduse ajal, siis uue info interpretatsioon, hindamine ja sellele tähenduse otsimine jätkuvad ka pärast etendust. Wolfgang Iser räägib teksti “tervikkujutelmast” (*Gestalt*) — teksti kõigi eri aspektide kokkurehmitamise protsessist, kujundamaks kooskõla, mida vastuvõtja alati otsib. ““Gestalt” ei ole teksti õige tähendus, parimal juhul on ta mudeltähendus /*configurative meaning*”, illusioon. Tervikkujutelm on seotud lugeja ootustega. Alati on tekstis ka aspekte, mis selle tervikkujutelmaga kokku ei sobi, nii et lugedes võngutakse illusioonide loomise ja lõhkumise vahel. (Iser 1990: 2109)

Norman N. Holland püstitab oma 1975. aastal kirjutatud artiklis “Ühtsus Identiteet Tekst Ise” teksti ja lugeja suhte kohta järgneva hüpoteetilise skeemi: ühtsus/identiteet = tekst/ise. Selle vormeli lugemiseks pakub ta välja kolm võimalust: “ühtsus on identiteedile sama, mis tekst ise” või “ühtsus on tekstile sama, mis identiteet ise” või “identiteet on ühtsus, mis ma leian ises/endas, kui ma vaatlen seda kui teksti”. (Holland 1992: 121) Kunsti Psühholoogiliste Uuringute Keskuses selgitati Hollandi juhtimisel välja printsiip, mis juhib isiksust/identiteeti kirjanduse või muu kunsti loomisel ja interpreteerimisel, pidades silmas, et interpretatsioon on üks identiteedi funktsioon või täpsemalt identiteedi-teema variatsioon. See printsiip sätestab, et identiteet taasloob end ehk lugedes isik järgib oma identiteedi-teemat, muutes teose nii osaks oma isiklikust psüühikast, ning teksti interpreteerides muutub ise osaks kirjandus-

teosest. (Holland 1992: 124) Seega retseptisiooniprotsess piirneb ühest küljest loomisprotsessiga, kus teos ja vastuvõtja võivad ka üheks saada.

### 3.5. Retseptisioonistrateegiad

Siegfried J. Schmidt väidab, et fiktsionaalse maailma tajumine toimub esteetilise ja reaalsuskonventsiooni pingeväljas. **Esteetiline konventsioon** tähendab, et inimesed on õppinud nägema kunstimärke kui kunstlikke, ettekavatsetuid ja kui kommunikatsiooniprotsessi osa. **Reaalsuskonventsioon** tähistab aga eelnimetatud karakteristikute unustamist, kunstimärkide interpreteerimist loomulike märkide, sümptomitena. Kunstiteose vastuvõtul võivad need mõlemad printsiibid olla aktiveeritud, aga üks neist domineerib. (Schmidt 1980) Niisiis liigub vaataja etenduse vastuvõtuprotsessis pidevalt reaalsuse ja teatraalsuse kogemise vahel. Ühelt poolt on vaataja pidevalt teadlik laval esitatava kunstlikkusest ning kui ta tunneb teatrimängu reegleid, siis reageerib teatrimärkidele ja -situatsioonidele tavaelust erinevalt (aktsepteerib teatri tinglikkust ja simulatsiooni, säilitab teatud emotsionaalse distantsi, jälgib esitatava esteetilist ja kunstilist külge, püüab aimata autorite sõnumit jne). Teisalt interpreteeritakse fiktsiooni tavaelu reeglitest ja koodidest lähtudes, mis soodustab vaatajas elulähedasi emotsioone — elatakse või tuntakse kaasa tegelastele, mõeldakse kaasa teatud teemade ja probleemidega jne.

Kui me vaatleme mingit aspekti või situatsiooni teatri või kino kontekstis, kunstilises raamis, siis me näeme rohkem ja me püüame neis rohkemat näha kui igapäevaelu-situatsioonis. 1. Me vaatame inimeste asemel tegelasi mängivaid näitlejaid. Teame, et tegemist on kunsti või mänguga. 2. Me ootame, et tegevus on esitatud meeldival, huvitaval. Siin tõstatuvad mitmed esteetilised normid ja hinnangud. 3. Me otsime seost selle situatsiooni ja teiste situatsioonide vahel, et luua sidus tervik. Otsime ka autorite võimalikku eesmärki või sõnumit. (Schoenmakers 1988: 139)

Stockholmis 1983. aastal väikses grupis läbiviidud “teatri-kõnelustes” seostasid vaatajad erinevaid etendusi oma eluga vaid üksikutel juhtudel (Sauter 1988: 24), kuid aastail 1979–81 Kesälahti külas Karjalas tehtud personaalintervjuudes toetusid vaatajad etenduste vastuvõtul ning analüüsimisel peamiselt just oma elule ja kogemustele (Niemi 1983: 88). Kas siin on tegemist lihtsate ja spontaansete maainimeste ning rafineeritud pealinlaste erinevate analüüsi- ja suhtlemisstrateegiatega? Või on küsimus metoodikas? Rühma-vestlustes on inimesed reeglina ebaisikulisemad kui nelja-silma-jutuajamistes. Etenduse vastuvõttu ja interpretatsiooni mõjutab paljuski ka vaataja varasem teatri- ja kunstikogemus, mis stockholmlastel ja kesälahtilastel on ilmselt üsna erinev. See on vaid üks näide retseptisiooniuuringute komplitseeritusest ja tulemuste relatiivsusest.

Irmeli Niemi uurimus näitas muu hulgas, et kui tegemist on kogemusega, mis on ebameeldiv ja mida vaataja üldiselt tõrjub, siis võib ta selle etenduses objektiviseerida ning retseptsiooniprotsessis pääsevad domineerima antud teemaga seotud assotsiatsioonid ja emotsioonid. Eriti selgelt tuli see esile teatrilise seaduse piiirangutes; ei pooldatud näiteks alkoholi või poliitikaga seotud teemasid või ebatsensuursete sõnade kasutamist laval, sõltumata sellest, millises vaatepunktis asju esitati. (Ebameeldivate teemade vältimisega põhjendab oma repertuaarielelistusi ju ka suurem osa kergele meelelahutusele orienteeritud publikust.) Mida vähem vaataja eelnevalt tundis näidendit või selle sündmusi, seda rohkem tugines ta mõistmisprotsessis oma elukogemusele ja seda suurem oli võimalus, et elukogemus hakkab etenduse tõlgendamisel domineerima. Siin on tegemist reaalsuskonventsiooni tugeva domineerimisega. Realistliku teatri konventsiooni lõhkumist (ajahüppeid, uudseid ruumisuhteid jne) soositi ainult siis, kui see otseselt liitus etenduse sisuga, kui vorm aitas kaasa sisu mõistmisele. Intervjuudes leidis kinnitust ka E. Burnsi väide, et vaataja mõistab ja interpreteerib lavasündmusi seda sügavamalt, mida paremini ta on võimeline analüüsima oma elu ja seda mõjutavaid tegureid. (Niemi 1983: 89–93)

Sõltuvalt lavastusest ja vaatajast võib etenduse vastuvõtul domineerida kas esteetiline või reaalsuskonventsioon, kuid kõige põnevam ja rikkam vastuvõtustrateegia on ikkagi mäng kahe konventsiooni vahelises lõhes. Seda väidet illustreerivad kõige paremini mitmesugused tragöödia- ja katarsiseuuringud.

Eelnevast lähtudes võiks tekkida küsimus, miks tegeleb kunst siiski ka ebameeldivate teemade ja ebaesteetiliste vaatepiltidega või miks osa vaatajaid eelistab draamat ja tragöödiat komöödiale või operetile. Vaataja, kes aktsepteerib kunsti mängu ja simulatsioonina, naudib teatris ka olukordi ja tundeid, mida ta reaalses elus väldib. Estetiseeritud negatiivsed emotsioonid toovad kaasa vabastava psühholoogilise ja füsioloogilise efekti — katarsise, kuid samas vaataja kontrollib olukorda ning võib vajaduse korral end etendusest emotsionaalselt distantseerida. See on ehk kõige mõjuvam argument kummutamaks Margit Sutropi arvamust, nagu tunneks lugeja end fiktsionaalse tegelase situatsiooni asetades tõelisi tundeid. (Sutrop 2000: 222) Vastasel korral oleks raske seletada nähtust, miks inimesed igapäevaelus püüavad negatiivseid emotsioone (nt hirmu, kurbust) vältida, kuid samas armastavad õudusfilme ning lasevad end pisarateni liigutada tegelase kurvast saatusest. Kunsti vastuvõtul kogetavad kvaasiemotsioonid tulenevad mängulisest, kuid samas mingist inimeksistentsi modelleerivast üldinimlikust situatsioonist ning oma kahetise loomuse tõttu ambivalentsest.

Henri Schoenmakersi empiirilised retseptsiooniuringud näitasid, et filmilõigu tekitatud kurbus ja kaastunne on korrelatsioonis sellele antud hinnanguga: mida kurvem koht, seda kõrgem hinnang. Hüpotees ei leidnud kinnitust aga 14–16-aastaste õpilaste seas, kes ei ole veel õppinud eristama esteetilist konventsiooni reaalsuskonventsioonist. (Schoenmakers 1986: 129–132) Hollandi teadlaste hilisem uurimus tõi välja, et ka 50-aastased ja vanemad vaatajad ei

hinnanud traagilisi filmilõike eriti kõrgelt, leides, et need on liiga realistlikud. Reaalsuskonventsiooni domineerimise põhjuseks võib siin olla vanemate inimeste pikk eluslepp, kus on muu hulgas palju isiklikke valulisi kogemusi, mida kunst taas aktualiseerib.

Jean Alter eristab etenduse esitus- ja vastuvõtuprotsessis kahte erinevat funktsiooni: referentsiaalne (loo jutustamisega seotud) ning performatiivne (esitamisega seotud) ehk küsimus selle järele, mida ja kuidas esitatakse. Kirjanduses oleksid vasteteks teose sisu ja autori stiil. Kuna kollektiivse teatrikunsti taga seisab autorite kollektiiv, siis tuleks siin eraldi rääkida dramaturgilise teksti, näitlemise ning lavastuse stiilist. Tõsine retseptiooniteooria peaks J. Alteri arvates uurima referentsiaalse ja performatiivse funktsiooni vastuvõttu eraldi, teadvustades nende erinevat olemust, rolli ja mõju. Vastuvõtul salvestatakse nii reageeringud loole ja selle tähendusele kui ka näitlejate mäng, nende meeldivus, dekoratsioonid jm. Performatiivne funktsioon ei osale otseselt jutustamise protsessis, kuid soodustab loo jälgimist ning suurendab etendusest saadavat naudingut. (Alter 1990: 214) Samas, kui tegemist on väga hea(de) ja tuntud näitleja(te)ga, siis lugu ei olegi alati nii oluline (eriti kui see on tuttav või fragmentaarne), vaid esiplaanile tõusevad näitleja sarm, ümberkehastumisvõime, huvitavus, rollisoorituse perfektsus jne.

Performatiivne funktsioon on paljuski seotud mimesisega, reaalsuse imiteerimisega. “See on erakordselt tugev ja õilis nauding, mis põhineb soovil näha inimlike oskuste piiratud võimalustega loodud maailma: näiteks jäljendada loodust, vulkaanipurset või ookeani laineid; jäljendada ühiskonda ...” (Ubersfeld 1982: 130) Kõige tähtsam ei ole siin mitte laval esitatava maksimaalne realistlikkus, vaid esemete, isikute ja situatsioonide olemusliku külje esiletoomine. Vaatajas üritatakse ühelt poolt tekitada sarnaseid assotsiatsioone ja impulsse nagu reaalse objektide puhul, kuid teisalt teadvustatakse teatrimängu võimalusi, demonstreeritakse teatritegijate osavust ning pakutakse kunstilist naudingut.

Henri Schoenmakers on eristanud kahte erinevat vastuvõtustrateegiat: mittefiktsionaalset ja esteetilist. **Mittefiktsionaalse vastuvõtustrateegia** puhul domineerib reaalsuskonventsioon: vaataja tunneb end loos osalejana ning see kutsub esile reaalse eluga seotud emotsioone. **Esteetilise vastuvõtustrateegia** puhul domineerib esteetiline konventsioon: vaataja positsioon asub väljaspool fiktsionaalset maailma ning ta emotsioonid on seotud teatriesteetikaga. Mõlemat vastuvõtustrateegiat on võimalik omavahel kombineerida, kuid üks või teine neist domineerib sõltuvalt vaatajast, lavastusest ning nende omavahelistest suhetest. (Schoenmakers 1992: 53)

Pierre Bourdieu nagu mitmed teisedki uurijad eristab **kognitiivsel** hindamisel põhinevat retseptioonistrateegiat, millega kaasneb teose stiili ning koha määratlemine kultuurilises ja ajaloolises kontekstis, ning etenduse tekitatud **emotsioonidel** põhinevat retseptioonistrateegiat, mida vajatakse näiteks selliste inimsuhete mõistmiseks, mis ei ole vaatajale tuttavad. (ref Kantanen

1995: 27) Kognitiivne vastuvõtt sarnaneb esteetilise strateegiaga ja emotsionaalne vastuvõtt mittefiktsionaalsega, kuid täielikult neid samastada ei saa.

Teuvo Kantaneni vaatajate teatriorientatsiooni uurimusest (Kantanen 1995) lähtudes võiks tuletada kolm retseptsioonitüüpi: **intellektuaalne**, **emotsionaalne** ja **meelelahutuslik** (intellektuaalselt ja emotsionaalselt distantseeritud).

Marju Lauristin eristab Jaan Toominga “Tõe ja õiguse” retseptsiooni uurides etenduse vastuvõtul ja tõlgendamisel 4 tasandit: filosoofilise mõtestamise tasand, pessimistliku tõlgenduse tasand, emotsionaalse üldistuse tasand ning sotsiaalsetel stereotüüpidel põhinev, ilmselt süžeelise tõlgenduse tasand. (Lauristin 1982: 143) Lähtuvalt nendest tõlgendustasanditest, vaataja etendusejärgsest seisundist, etendusele antud hindest ja nõustumisastmest lavastajakontseptsiooniga tuletata 7 etenduse vastuvõtu tüüpi:

1. **Maksimaalne kunstiline elamus, katarsis.** Hinnang etendusele on väga positiivne, nõustumine lavastajakontseptsiooniga täielik, vaataja on avatud uutele ideedele, domineerivad helge filosoofilise ja emotsionaalse üldistuse tasandid.
2. **Endassepööratud kunstiline elamus.** Hinnang etendusele positiivne, nõustumine lavastajakontseptsiooniga, vaataja on endassesulgunud, domineerivad pessimistlik filosoofilise ja emotsionaalse üldistuse tasand.
3. **Eritlev intellektuaalne ja esteetiline suhe etendusse.** Hinnang etendusele üldiselt positiivne, osaline nõustumine lavastajaga, vaataja, enamasti erudeeritud, on eelmistest reserveeritud, domineerib pigem filosoofiline kui emotsionaalne tõlgendustasand.
4. **Vastuoluline psühholoogiline elamus.** Etendus hinnatakse rahuldavaks, nõustatakse osaliselt lavastajaga, vaataja on pisut desorienteeritud, domineerib süžeeline tõlgendustasand emotsionaalsete allüüridega.
5. **Pealispindne, poolik elamus, stereotüüpiseeriv vastuvõtt.** Hinnang etendusele ja lavastajakontseptsioonile välja kujunemata, vaataja on desorienteeritud, domineerib süžeeline vastuvõttutasand.
6. **Intellektuaalne tõrjeseisund.** Suhtumine etendusse ja lavastajakontseptsiooni negatiivne, vaataja on pettunud, domineerib süžeeline tõlgendus emotsionaalsete allüüridega.
7. **Emotsionaalne tõrjeseisund, mittemõistmine.** Suhtumine etendusse ja lavastajakontseptsiooni negatiivne, vaataja on segaduses, domineerib süžeeline tõlgendus. (Lauristin 1982:154–157)

Kõrvutades eelnevalt esitatud erinevaid tüpoloogiaid, võib koostada etenduse vastuvõtustrateegiate koondtüpoloogia:

- esteetiline emotsionaalne retseptsioonistrateegia,
- esteetiline intellektuaalne retseptsioonistrateegia (M. Lauristini 3. tüüp),
- mittefiktsionaalne emotsionaalne retseptsioonistrateegia (M. Lauristini 1. ja 2. tüüp),
- mittefiktsionaalne intellektuaalne retseptsioonistrateegia (M. Lauristini 1. ja 2. tüüp),

- distantseeritud retseptsioonistrateegia (M. Lauristini 4. ja 5. tüüp),
- tõrjuv retseptsioonistrateegia (M. Lauristini 6. ja 7. tüüp).

Kõigepealt tuleb rõhutada, et tavaliselt kombineerib vaataja kunstiteose vastuvõtul mitut erinevat strateegiat. Vaataja ja artefakti vaheline esteetiline distants etenduse algul (esteetiline või distantseeritud retseptsioonistrateegia) enamasti väheneb etenduse jooksul. Põnev süžee ja identifitseerumine tegelasega haaravad vaataja emotsionaalselt kaasa, koguni imavad ta fiktsiooni ja sellega kaasneb mittefiktsionaalne emotsionaalne või intellektuaalne retseptsioon. Esteetilise vastuvõtustrateegia korral võib vaataja samuti kogeda tugevaid tundeid, kuid need on enamasti seotud lavastuse esteetika ja näitlejatega. Esteetilise intellektuaalse retseptsiooni esindajate hulka kuulub suurem osa staažikaid teatrikriitikuid ja -uurijaid või teised endale vastava rolli võtnud vaatajad, kes tegelevad juba etenduse ajal eelkõige kunstiteose intellektuaalse eritlemisega. Distantseeritud või tõrjuv retseptsioonistrateegia võib tuleneda vaataja üldisest hoiakust teatri kui kunsti suhtes või vastuvõtja ja teose vahelisest esteetilisest, intellektuaalsest ja/või emotsionaalsest kommunikatsioonihäirest. Kui distantseeritud vaatepunktist lähtuv vaataja püüab seda konflikti lahendada teosele erinevaid lähenemisi rakendades ja oma probleemi-lahendamise oskust kasutades, siis tõrjuv vastuvõtt on jäigem — inimene lähtub etendust konkretiseerides ja hinnates (tõlgendusprotsess on tagaplaanil või puudub üldse) oma väljakujunenud ootustest ja kriteeriumitest, mida konkreetne teos mõjutama ei pääse.

Järgnevalt käsitleme pisut ka kunstiteose ja vastuvõtu vahelisi seoseid ning püüame välja selgitada, kuidas erinevad lavastused soodustavad erinevaid vastuvõtustrateegiaid. Henri Schoenmakers arvab, et mittefiktsionaalsele retseptsioonile suunavad vaataja soodumus emotsionaalseks vastuvõtuks, lavastuse emotsionaalsus, teatrimärkide realistlikkus, narratiivi ja teatrikonventsioonide tuttavus, identifitseerumisvõimalus tegelastega. Esteetilist retseptsiooni soodustavad: näitlejate tuttavus või erinev käitumisrepertuaar, lavastuse väljendusvahendite ebakonventsionaalsus, identifitseerumisvõimalus näitlejatega. (Schoenmakers 1992: 54–56) Sii võiks veel täpsustuseks lisada ühe rõhutuse: etenduse teadlikkus oma teatraalsusest, performatiivsest funktsioonist põhistab esteetilist vastuvõttu.

Soome teatriuuriija Leo Levanen tugines oma doktoritöös “Sisseelamine ja distantseerumine teatrikasvatuses” Konstantin Stanislavski ja Bertolt Brechti teatriteooriatele ning sellest lähtudes leidis, et sisseelamisel põhinevad lavastused kujutavad tegelase iseloomust lähtuvat mõttemaailma ja käitumist ning tegelase mõju suhete ja olukordade muutumisele. Distantseerumisel põhinevad lavastused aga keskenduvad eelkõige sellele, kuidas tegelase mõttemaailm ja käitumine tulenevad situatsioonist ja suhetest ning kuidas need tegelast muudavad. (Levanen 1998: 264–265) Kuna uurija jäi vaid teoreetilisele tasandile, siis ei ilmnenu ka asjaolu, et enamasti on sellist must-valget teooriat empiiriliselts äärmiselt keeruline rakendada, sest tegelase ja keskkonna mõju-

vektorid on tavaliselt kahesuunalised. Kuid B. Brechti teatriteooria pakub vaieldamatult alternatiivi fiktsiooni sisseelamisele ja identifitseerumisele.

Daphna Ben Chaim on väitnud, et mitterealsuse ja äratuntavate inimlike omaduste kombinatsioon näib olevat identifitseerumise miinimumnõue. Omadused, mille poolest objekt meiega sarnaneb (humanisatsioon, inimlikustamine), lähendavad meid objektiga; omadused, mis objekti meist ja meie reaalsest maailmast eristavad (fiktsionaalsus), suurendavad distantsi selle objektiga. Nende kahe tendentsi vaheline esteetiline pinge loob distantsi, mis siis vastuvõtu ajal pidevalt varieerub. Kõige tihedam isiklik kontakt minimaalse fiktsionaalsusastmega ehk väike esteetiline distants luuakse enamasti realistlikus filmis ja näidendis. Farsi ja abstraktse stiliseeritud lavastuse vastuvõtul suurenevad vaataja teadevõle fiktsionaalsusest ja väheneb humanisatsioon. Kõrge (kuid varieeruv) mitterealistlikkus ja kõrge (kuid varieeruv) humanisatsioon on kombineerunud näiteks B. Brechti "Ema Courage'is". (Chaim 1984: 67) Kuid B. Brechti ja tema teatriteooria juurde pöördume veel korraks peatükis 3.7.

### 3.6. Fiktsiooni mõnud

Levinud on arvamus, et populaarset, laiapäthjalist kunstimaitset iseloomustavad realistlikkus (elu ja kunsti pidevus), loogiliselt ja kronoloogiliselt arenevad lood, õnnelikud ja ühemõttelised lõpud ning lihtsalt mõistetavad ja identifitseerumisvõimalust pakkuvad tegelased/situatsioonid. Elitaarsele maitsele suunatud "tõeline kunst" peaks aga populaarsele maitsele vastu töötama, seda ninapidi vedama, ning teisalt "arendama". Roland Barthes eristab oma kuulsas essees "Teksti mõnu" "mõnu" (*plaisir*) ja "naudingut" (*jouissance*). Mõnutekst rahuldab, täidab, tekitab eufooriat, sest see tuleb kultuurist, ei katkesta temaga sidet ja on seotud mugava lugemispraktikaga. Naudingutekst aga viib kaotsimineku-olekusse, tekitab ebamugavust (võib-olla kuni teatava igavuseni välja), paneb vabisema lugeja ajaloolised, kultuurilised, psühholoogilised aluskihid, tema maitsete, väärtuste ja mälestuste koostise. (Barthes 1975: 14) Järgnevalt käsitleme just lihtsaid ja populaarseid fiktsiooni mõnuseid.

#### 3.6.1. Narratiivne struktuur kui tervik

Kunstiteose vastuvõttu juhivad 3 suunavat mehhanismi: narratiivne (lähtub loo loogikast), žanriline (lähtub žanrireeglitest) ja ideoloogiline juhtimine (lähtub võimaliku fiktsionaalse maailma ja publiku referentsiaalse maailma vahelisest vastavusest või vastuseisust). Narratiivsus kui kõige lihtsam ja universaalsem erinevatele teostele kohaldatav struktuur ja vastuvõtustrateegia domineerib

teiste mehhanismide üle. Loo konstrueerimine aitab paremini mõista kunsteid kui tervikut ning loo jälgimine ja sellega kaasa elamine valmistab mõnu.

Lugude kuulamine/vaatamine on üks inimkonna iidsemaid intellektuaalseid naudinguallikaid. Narratiivsusel põhineb suures osas kogu suuline pärimus (muinasjuttudest kuulujuttudeni), kirjandus, teater, film, kuid osaliselt ka kujutatav kunst. Karjalas läbiviidud retseptisiooniuuring näitas, et kui suurem osa vaatajaist tundis end olevat etenduse suhtes kõrvalseisja, eitades tegelastega samastumist, siis 20 vastajast kõik peale ühe rõhutasid oma teatrielamust kirjeldades süžee, loo tähtsust. “Tundub, et lugu hoiab vaatajat kõige efektiivsemalt fiktsiooni küljes, st kinnitab talle sündmuste fiktiivsust. Loo puudumine jätab vaataja liiga vihjete ja sugestiooni võimusesse, ta on sunnitud mõtlema stseenide ja reaalsuse suhetele ning siis on raske tajuda stseeni olemust või tuuma.” (Niemi 1988: 44)

Narratiivsus ja lõpplahendusele suunatus on 20. sajandil kujunenud üheks populaarse maitse tunnuseks, mille vastu alternatiivne kunst on püüdnud pidevalt võidelda. Bertolt Brecht, John Cage ja mitmed teised on juhtinud tähelepanu asjaolule, et keskendudes mitte loole, vaid tegelikule olevikulisele hetkele, suudab kunst esile tuua olemuslikku, millest üldiselt mööda vaadatakse. Natalie C. Schmitt leiab, et huvi *totaalse momendi* vastu seletab ka postmodernismile tihti ette heidetud eklektikat: käesolev hetk haarab endasse kõik ajas ja ruumis laienevad assotsiatsioonid, ilma igasuguste struktureerivate eelarvamusteta. See on käesoleva hetke lõppematu voog. Teose vastuvõtt ja hindamine on seega pigem ruumiline, momendile orienteeritud kui lineaarne, looga seotud. Selline kunst pidavat rõhutama käesolevas hetkes elamise ja selle nautimise tähtsust. (Schmitt 1990)

Richard Foreman on samuti kurnud, et publik on treenitud vaatama teatrit kui loo füüsilist realisatsiooni või abstraktsema etenduse puhul otsima peidetud diskursiivset sõnumit. Sellise struktureeriva nälja (või iha) rahuldamiseks ning silmaklappidest vabanemiseks varustab ta oma lavastused narratiivse sünopsisega, sest siis saab vaataja keskenduda etenduse tõelisele eesmärgile — igavikulise momendi totaalsele kogemusele. (Carlson 1996: 41–42) Josette Féral on aga skeptiline ja arvab, et teater siiski ei saa narratiivsust vältida, vähemalt kaasaegse teatri kogemus kinnitab seda. Erandiks on ehk vaid Robert Wilsoni ja Richard Foremani tööd, mis aga ontoloogiliselt on pigem *performance*’id. (Féral 1982: 175)

Tooksin siia kõrvutuseks näite massikultuurist. Tuginedes teadmisele, et mehed on rohkem orienteeritud tulemuslikkusele ja lõpplahendusele, on meeste mõeldud telesarjade iga seeria omaette tervik, lugu, mis leiab lahenduse (“X-failid”, “A-rühm” jt). Naised olevat aga rohkem orienteeritud protsessile ja jätkuvusele, sellepärast on naistele suunatud seriaalides püütud matkida eluvoogu ning lõpplahendust lükatakse pidevalt edasi (“Vaprad ja ilusad”, “Õnne 13” jt). Loomulikult on ka segatüübilisi seriaale, mis kombineerivad mõlemat printsiipi. Siit võiks nüüd aga edasi spekuloida naistest kui potentsiaalselt (post)modernistliku kunsti publikust.

Epp Annus oma uurimuses “Kuidas kirjutada aega” rõhutab koguni igas narratiivis peituvat olemuslikku kohalolu ja lõpuihaluse dihhotoomilist kokku-kuuluvust. “... aga ometi võiks kogu romaani, võib-olla kõiki romaane, kõiki novelle ja jutustusi mõista kui püüdlust kohalolu poole, püüdlust millegi jääva, liikumatu poole. Ja sellega ka tungi narratiivi enesehävitusse poole — sest miski pole narratiivile, loolisele moodustisele, hävituslikum kui kohalolu, muutumatus, seisak, millest pole midagi jutustada. Ja miski pole samal ajal ihaldatavam.” (Annus 2002: 142) Kui iga narratiivi võib mõista kui püüdlust kohalolu, igavikulise totaalse momendi poole, siis on võimalik iga narratiivi lugeda/kirjutada/elada ka erinevaid strateegiaid kasutades: kas lõpu poole kiirustades või/ja hetkes mõnuledes. Ning teha seda tarbimis- ja saavutus-ühiskonna survemeetodite kiuste.

Lõpuks peatume veel küsimusel, kuidas loeb vaataja etenduse pluri-mediaalset teksti. Millele pöörab vaataja kõige rohkem tähelepanu ja kuidas see tähelepanu liigub? Nendele küsimustele püüti vastust leida 1990. aastal Sydney Ülikoolis korraldatud eksperimendiga (Fitzpatrick; Batten 1991). Üliõpilasteater mängis F. G. Lorca näidendi “Bernarda Alba maja” 2. ja 3. vaatust kokku neli korda ning iga kord kandis üks vaataja spetsiaalseid prille, mis fikseerisid vaataja vaatevälja ja täpsemalt tema tähelepanu keskpunkti. Prillid olid ühendatud kaamera ja videomakiga, nii et kogu retseptatsiooniprotsess salvestati. Hiljem korraldati kolme katseisiku ja videoülesvõttega. Üldistavalt võiks öelda, et vaataja tähelepanu keskendus rääkivale tegelasele ning liikus vastavalt kõnevooru vahetamisele ühelt tegelaselt teisele. Peamiselt vaadati tegelase nägu, vahetevahel heites kontrolliva pilgu üle keha. (Analoogiline eksperiment Shakespeare’i “Othello” 5. vaatusega, kus Othello tapab Desdemona, näitas aga pilgu fikseerimist tegelase kogu kehale.) Pilgu laiahaardelist liikumist mõjutasid peamiselt neli faktorit: hulk uut infot (uus tegelane, mitu tegelast liiguvad), vaataja personaalsed faktorid, kõnevooru vahetus, interpretatsioonivajadus. Vaataja tähelepanu juhivad mingil määral ka näitleja žestid ja liikumine ning valguskujundus (näiteks kaasavad mängu dekoratsioonid).

Kokkuvõtteks võib väita, et tegelane/näitleja (tavaliselt peategelane) koob etenduse kanga sidusaks makrotasandil, kuid mikrotasandil liigub vaataja tähelepanu süstikuna verbaalset teksti jälgides ühelt tegelaselt teisele, nii et sõnateatris tuleb käsitleda sõnu ikkagi kui Adriane lõnga, mis vaataja etenduse keerukast ja petlikust labürindist läbi juhivad. Seega on lavastuse narratiivsus taandatav suures osas verbaalsele aluspõhjale. Sõnad oma kindlamalt fikseerunud tähendusega ja harjumuspärase kommunikatsioonivahendina kasvatavad vastuvõtjas turvatunnet ja kindlust, et ta kõike, ka intuitiivselt tajutut, on “õigesti” mõistnud, kuigi just teatri ja/või lavastuse diskursiivne kontekst seab tihti sõnade tähenduse ja kommunikatsioonivõime kahtluse alla.

### 3.6.2. Empaatia ja identifitseerumine

Teatrikunst on kompleksne fenomen, mis kutsub vaatajas esile mitmeid eri laadi emotsioone. Kõigepealt emotsioonid, mis tekivad teose ning vaatajate vahelisest välisest kommunikatsioonist: näiteks koomikast, loo põnevusest, näitleja-meisterlikkusest jm. Teise kategooria moodustavad vaataja emotsioonid, mis on seotud tegelaste ja nende tunnetega teose fiktsionaalses maailmas. Viimasel juhul kasutatakse termineid empaatia ehk kaasaelamine ja -tundmine ning identifitseerumine ehk samastumine.

Henri Schoenmakers defineerib ja klassifitseerib neid emotsioone järgmiselt. **Empaatia** on protsess, kus subjekt (vaataja), nähes objekti (tegelase, autori vm) emotsioone, kujutab selle objekti olukorda ja emotsioone ette ning mõistab objekti väljavaateid, kuid ei võta neid tundeid üle. Vaataja võib seega tunda emotsioone, aga need ei ole sarnased objekti omadega: vaataval on tegelasest kahju, sest see on kurb. **Identifitseerumine** on protsess, kus subjekt asetab end objekti olukorda, võtab üle tema väljavaated, maailmataju, nõrkused, huvid jne ning kogeb samu emotsioone, mida ta arvab objekti tajuvat. (Schoenmakers 1988: 142)

Hans Robert Jauss oli üks esimesi, kes püüdis määratleda erinevaid identifitseerumistüüpe. Ta toob välja 5 samastumisvõimalust tegelasega: assotsiatiivne, imetlev, sümpaatia-, katartiline ja irooniline identifitseerumine. (Jauss 1982: 260–293) Assotsiatiivne samastumine võimaldab vaataval siseneda fiktsionaalse maailma tegevustikku ning selleks võib vastuvõtja kasutada erinevaid tegelasi. Imetlev samastumine on seotud mõne vaataja poolt idealiseeritud tegelasega, kellega ta tahaks sarnaneda. Sümpaatia-samastumine leiab aset, kui vaataja tunneb end tegelases ära, on emotsionaalselt liigutatud ja tunneb tegelasele kaasa. (Sarnaneb kaastundega.) Katartiline samastumine toimub kannatava või tagakiusatud kangelasega ning tulemuseks on traagiline või koomiline vabanemistunne. Irooniline samastumine on antisamastumine, sest oodatud identifitseerumise asemel vaataja distantseerib end lõpuks tegelasest. Kahe viimase kategooria puhul on küsitav, kuivõrd on siin üldse tegemist identifitseerumisega klassikalises tähenduses.

Teise Konstanzi teoreetiku, Wolfgang Iseri samastumiskäsitlus ühelt poolt küll selgitab, kuid teisalt komplitseerib olukorda veelgi. Ta väidab, et kirjandusaruteludes nimetatakse tundmatu neeldumise protsessi vastuvõtja kogemuspüüridesse lugeja *samastumiseks* loetavaga. See toimib aga niimoodi, et kõigepealt manatakse lugeja ette tuntud asjad, mässitakse ta niimoodi fiktsionaalsesse maailma ja valmistatakse ta ette selle tuntu eitamiseks või ümberorienteerumiseks. (Iser 1990: 2111–2112) Eelnev kirjeldus illustreerib küllaltki hästi H. R. Jaussi “iroonilist samastumist”, kuid W. Iser näeb selles kunstiteose vastuvõtu fenomenoloogilist, üldkehtivat protsessi. Selle vastuolu saab lahendada konstateeringuga — W. Iser räägib lugeja samastumisest loetavaga, st teksti ja fiktsiooni kaasahaaratuses, kohenemisest võõra (nt autori või

tegelase) “minaga” üldisemal ja abstraktsemal tasandil, mitte identifitseerumisest tegelas(t)ega, nagu seda teeb H. R. Jauss.

Eelnevast lähtudes toetutakse selles töös H. Schoenmakersi identifitseerumis-tüpoloogiale, mille mõisteaparatuur on täpsem ja laiaulatuslikum.

1. **Sarnasus-samastumine.** Subjekt samastub objektiga, kellega ta tunneb end mingil määral sarnanevat. Kuid see sarnasus võib olla loodud vaataja poolt, kes projitseerib enda omadusi objektile. Empiirilised uuringud on näidanud sool, isiksusel ja vanusel põhinevat sarnasus-samastumist. Mis neist domineerib, on senini ebaselge. Pealegi on võimalik identifitseeruda nii tegelase kui ka näitlejaga; seega võib samastumise aluseks olla sarnasus nii ühe, teise kui ka mõlemaga.
2. **Soov-samastumine** (H. R. Jaussi “imetlev samastumine”). Subjekt tunneb, et kuigi ta erineb oma karakteristikutelt objektist (tegelasest või näitlejast), on tal põhjust soovida objektiga sarnaneda. Põhjuseks võivad olla objekti positsioon, ihaldusväärsed omadused või edukus. Sellist identifitseerumistüüpi nimetatakse sotsioloogias modelleerimiseks. Emotsionaalne protsess on siin palju keerulisem, sest kõigepealt genereeritakse ihaga seotud emotsioonid (kadedus ja imetus) ning alles siis samastumisega seotud objekti emotsioonid. Sellist soov-samastumist kasutatakse Hollywoodi filmides, reklaamides ja mujal üsna aktiivselt ära. Samastumine võib kesta mõne hetke või kogu vastuvõtuprotsessi ning jätkuda isegi pärast seda.
3. **Osalus-samastumine** (Jaussi “assotsiatiivne samastumine”). Subjekt samastab end imaginaarse, kujuteldava tegelase või rolliga. Näiteks pöördumised publiku kui loos osalejate, rahvamassi poole pakuvad vaatajale sellise võimaluse, samuti võib vaataja ise endale loos mingi rolli välja mõelda.
4. **Samastumine autoriga.** Subjekt samastab end teose autoriga (kirjaniku, lavastaja, režissööriga), ta kujutab ette, mis tunded ja mõtted autoril võisid olla, ning ta usub neid jagavat. Sellise samastumise peamine põhjus on tegevuse vaatlemine teatraalse kommunikatsiooni, mitte loomuliku tegevusena. Kui distants fiktsionaalse teosega on loodud, siis takistab see samastumist tegelastega. Teatraalsuse tajumise põhjuseks võivad olla etenduse karakteristikud: liiga tinglikud või ebakonventsionaalsed teatrimärgid. Tegelikult sisaldab see samastumistüüp kogu etenduse või filmi interpretatsiooni ja emotsionaalset mõju.
5. **Instrumentaalne samastumine (esmane kinematograafiline samastumine).** See samastumistüüp on laenatud filmikunstist, kus kaamerasilma vaade on võrdsustatud subjekti vaatega ning kaamera laseb vaatajal jälgida esitatavat tegevust mitmest erinevast vaatepunktist. Tulemuseks on, et vaatajal lastakse füüsiliste vahendite abil tunda end fiktsionaalse maailma tegevuse subjektina. (Teatris võib kaamerat asendada lavaauk, simultaanlava, valgustus, vaataja silm. Narratoloogias räägitakse siinkohal fokuseerimisest. (vt nt Genette 1987)) Siin on kaks varianti: a) vaataja tunneb end mingi tegelase positsioonis olevat ning vaatleb tegevust tema positsioonist, st on osaline selles tegevuses (sarnasus ühe tegelase vaatepunktiga),

b) vaataja on tegevuse vaatleja, võib toimuda samastumine autori, kujuteldava tegelase või vaataja rolliga. Instrumentaalse samastumise võimalused luuakse eelkõige autorite poolt, see ei sõltu niivõrd vaatajast kui teised samastumis-tüübid. Siia kuulub näiteks tegelase ja vaataja erinev informeeritus, mis võib nii soodustada kui ka takistada identifitseerumist. Näiteks Jago monoloog selgitab vaatajale tema kavatsusi, mida Othello ei tea, ja see võib takistada vaataja identifitseerumist Othelloga, kuid intensiivistab kaasatundmist.

6. **Teatraalse projektsiooni samastumine.** (See mõiste iseenesest on pisut desorienteeriv, sest tegemist pole mitte niivõrd samastumisega, kuivõrd vastuvõtja üldise sättumusega teatris samastuda või mitte.) Vaataja nimelt suudab oma emotsioone teatris kunstilise raami tõttu suunata. Inimese hoiak, kellel on soodumus teatris samastuda mõne tegelasega, erineb selle hoiakust, kes tahab näha sündmusi või keda huvitavad lavastuses kasutatud väljendusvahendid. (Klassikaline näide on ühe lihtsa naise kompliment Bertolt Brechtile — “Ema Courage’i” etendus oli teda pisarateni liigutanud. Ehk siis vaataja soov või harjumus dikteerib vastuvõtutüübi ning see võib olla risti vastupidine autori(te) kavatsusele.) Mõned vaatajad keskenduvad või elavad läbi tegelase emotsioone palju intensiivsemalt, kui nad seda tavaelus teeksid. E. Stotland on empiiriliste uuringute käigus leidnud, et kolmest valu kannatavat inimest vaadanud rühmast olid kõige tugevamad emotsioonid selle rühma liikmetel, kel oli palutud kujutada end selle inimese situatsioonis. Pisut vähem intensiivsed olid selle rühma tunded, kes kujutas ette selle inimese tundeid ning kõige vähem oli erutatud rühm, kel paluti lihtsalt vaadata.

Seega võib samastuda: a. näitlejaga, b. tegelasega, c. kujuteldava objekti või vaatajarolliga fiktsionaalses maailmas, d. autori(te)ga. Samaaegselt võivad toimida mitu erinevat samastumismehhanismi. Kui need keskenduvad ühele objektile, siis see tugevdab identifitseerumist — näiteks samastumist vaatajale sarnase tegelasega võimendab instrumentaalne samastumine, kui “kaamera” vahendab talle seda, mida see tegelane näeb. Kui aga samastumismehhanismid on suunatud erinevatele objektidele, siis see pärsib või välistab identifitseerumise. Tegelase vaatepunktile keskenduv teos aga kahandab autoriga samastumise võimalusi. (Schoenmakers 1988: 142–158)

Hollandis uuriti Harold Pinteri “Kojutuleku” vastuvõttu lugejate ja vaatajate seas. Üks küsimusteblokk püüdis välja selgitada ka vastuvõtjate võimalikku identifitseerumist tegelastega. Küsiti järgmisi küsimusi: Milline tegelane oli sümpaatne? Milline tegelane oli ebasümpaatne? Kelles te tundsite ära iseennast? Selle uurimuse tulemused näitasid, et lugejate ja vaatajate vastuvõttus on rida erinevusi (nt vaatajad reageerisid tugevamalt kui lugejad), kuid vanus ja sugu oluliselt vastuvõttu ei diferentseeri.

Üldiselt vastuvõtjad end H. Pinteri tegelastes eriti ära ei tundnud. Äratundmis- või samastumisprotsent oli vastajate seas väike; kõige rohkem, 13%

meeslugejatest tundis end ära Joeys ning 12% meesvaatajatest Teddys. Osaliselt võiks seda muidugi seletada tegelaste sotsiaalselt negatiivsete omadustega, kuid mitte ainult, sest Sami ja Teddyt iseloomustati ka sõnadega “intelligentne”, “hea”, “tagasihoidlik”. “Chr. C. Hudgins on arvanud, et Pinteri tegelased ei tekita kohe äratundmist, vaid see ilmneb laiemal skaalal pärast seda, kui tegelaste otseselt esitatud negatiivne ja seosetu käitumine on läbi nähtud. Niisiis vastuvõtjad ei tunne end ära konkreetsete tegelaste pealispinna järgi, vaid nad tunnevad ära sügavamad inimlikud ihad ja hirmud tegelaste välise käitumise taga ning elavad neile sel viisil kaasa.” (Bordewijk 1988: 71) Cobi Bordewijki uurimus tõestab, et empaatia ja identifitseerumine võivad käivituda ka pealtnäha negatiivsete ja ebameeldivate tegelaste puhul.

“Kojutuleku” retseptisioon näitas, et mehed mõnel juhul samastasid end ka Ruthiga, kuigi üldiselt meesvaatajatel ei ole kalduvust samastuda naistegelastega, naistel meestegelastega aga küll. (Bordewijk 1988: 72) (Seda hüpoteesi on kinnitanud ka Ed Tani ja T. Roodinki uuringud Hollandis.) Kui vaataja ei leia samastumisvõimalust (olgu reaalse või soovitava sarnasuse alusel) mõne oma soost ja vanusegrupist tegelasega, siis võibki aset leida nn risti-vastupidi-identifitseerumine (*cross-identification*). Naiste identifitseerumist meestegelastega võiks seletada naistegelaste ühekülgse ja tihti sekundaarse rolliga lavastustes, mis enamasti esindavad meesvaatepunkti (domineerib meeskirjanike ja -lavastajate nägemus). Seda küsimust on põhjalikumalt käsitletud Jill Dolan raamatus “Naisvaataja kui kriitik” (“The Feminist Spectator as Critic”, 1988). Ta leiab, et peavoolu teater on orienteeritud valgele keskklassi heteroseksuaalsele mehele. “... naisvaataja võib leida, et ta sugu ja/või rass, klass, seksuaalsed eelistused või ka ideoloogia ja poliitilised vaated muudavad esituse tema jaoks võõraks või isegi solvavaks. Tundub, et vaatajana on ta kaugel ideaalsest.” (Dolan 1988: 3) Huvitavate ja tugevate naistegelaste vähesusele eesti teatrilaval on viidanud mitmed välisvaatlejad. Suurem osa naistegelastest kaasaegses eesti teatris on taandatavad draamaklassikast pärinevatele stereotüüpidele: romantiline armastaja (õigemini iha objekt), koomiline vanaeit ja müütiline kangelane. (Teemast lähemalt vt Saro 2001) On selge, et nii kitsas tüpaažide galerii ei rahulda vaatajat, eriti aga naisvaatajat.

Lavastuse “Härra Angerja ebarditsirkus” empiiriline publiku-uurimus Hollandis kinnitas arvamust, et emotsionaalne seotus (empaatia, identifitseerumine) tegelasi (antud juhul küüraka kääbusega!) vähendab tema koomilisust, eriti puudutab see “ümaraid”, mitmekülgeid tegelasi, samas “lamedaid”, ühekülgeid tegelased tajutakse koomilisematena. Peale tegelaskontseptsiooni sõltub vaataja emotsionaalne distants tegelasega ka tema isiksuslikest omadustest ja suhetest teistega igapäevaelus — empaatilised inimesed kalduvad kaasaelamisele ka tegelastega. (Tan 1982)

Näidetena toodud empiirilised uurimused tõestavad, et identifitseerumine kunstis, ja kitsamalt teatris, on keeruline ning mitmetahuline protsess, mida ei saa taandada vaid sarnasus- või soovsamastumisele, nagu seda Eesti teatripraktikas tihti püütakse teha lihtsaid ja stereotüüpseid samastumismudeleid

pakkudes. Ollakse arvamusel, et kaasaegse inimese identiteet ei ole midagi monoliitset ja sidusat, vaid polüvalentne ja muutuv. Keerustunud inimesekontseptsioon on otsinud väljundit ka teatripraktikas, tegelaskontseptsioonis. Colin Counsell on väitnud, et K. Stanislavski süsteem loob sidusaid tegelasi, kus kõik elemendid on põimitud üheks loogiliseks tervikuks. (Töö autor ei soovi sekkuda K. Stanislavski süsteemi pooldajate ja vastaste vahelisse diskussiooni, sest ei pea end selles küsimuses kompetentseks, vaid soovib eelneva läbi rõhutada järgnevat.) Ameerika teatripedagoog Lee Strasbergi meetod aga sisestab etendusse väga intensiivseid emotsioonide väljendusi, ilma neid omavahel integreerimata. See viitab psüühikale, mille mehhanisme ei saa väliste väljenduste põhjal adekvaatselt hinnata. Vaataja seostab siis tegelase fragmentaarse emotsionaalse väljenduse tema *sisemise* mina impulssidega, nii et lõpuks toetavad meetod-näitlemise katkestused psühhologiseeritud lugemist. (Counsell 1996: 58) Kuid vaatajale jääb alati võimalus loobuda tegelaste psühhologiseerimisest ning heterogeense info taandamisest loogiliseks ja sidusaks tervikuks.

Wendy Deutelbaum näiteks väidab, et lugeja “identiteet” moodustub pluraalse *ego* fiktsionaalses kujutlusmängus, kus luuakse ka palju teisi identiteete. Kui need heterogeensed *egod* hirmutavad meid igapäevaelus, sest nad ähvardavad egokontseptsiooni sidusust, siis nende mäng lugemise piiratud ekstaatilises ruumis on nauditav. (Deutelbaum 1981: 99) Seega võib identifitseerumist fiktsionaalsete või reaalsete inimestega käsitleda ka kui identiteedimängu, erinevate identiteetide kui rõivaste proovimist ja passitamist, ning seda nii isikliku võimaliku identiteedi kujundamiseks kui ka lihtsa ümberkehastumisnaudinguna. Ja kuigi teater ühelt poolt pakub võimalust identiteedimänguks neutraalses tsoonis, siis teisalt viitab ta alati ka inimese (tegelase ja vaataja) suletusele oma ühiskondlikku või eksistentsiaalsesse olemisse.

### 3.7. Lähimõtleva teatri võimalikkusest

Eelnevast peatükist võis jääda mulje, nagu oleks identifitseerumine ja empaatia seotud vaid vaataja emotsionaalse tarbe rahuldamisega. Põhimõtteliselt on identifitseerumine kunstis võimalik ka intellektuaalsel või ideoloogilisel pinnal, kuid enamasti vist siiski teatud määral emotsionaalse kogemuse läbi, seega välistaksin ma puhtalt intellektuaalse või ideoloogilise samastumise võimaluse. Näiteks Wolfgang Iser näib koguni hoiatavat lugejat autori ja ideoloogilise manipuleerimise eest: “Autori eesmärgiks on aga edasi anda kogemust ja eelkõige suhtumist sellesse kogemusse. Seega pole “samastumine” eesmärk omaette, vaid sõjakavalus, mille abil autor stimuleerib hoiakuid lugejas.” (Iser 1990: 2113) Samastumise kui ohtliku ideoloogilise relva eest reaalses elus hoiatab ka Bertolt Brecht, analüüsides fašismi teatraalsust. (Brecht 1972b: 69–77)

Läbimõtlev retseptsioonistrateegia, nagu seda võib mõista M. Kõivu artiklist “Külm Teater”, on lähedane mittefiktsionaalsele intellektuaalsele vastuvõtule. “Selles uues külmas teatris jõuaksime lõpuks ära-tundmisele, sest mõtleksime kõik-külmalt-läbi.” (Kõiv 1993) Kuid läbimõtlev strateegia otsib ilmselt sümbioosi, kolmandat teed, mittefiktsionaalse ja esteetilise vastuvõtvõimaluse vahel. Teatrit käsitletakse kui inimeksistenti uurimise vahendit, mentaalset raami, kus etendus ei ole puhtalt esteetiline objekt ega ka tükike puhtast elukoest, vaid suletud ruumi, laboratooriumteatrisse sisestatud segase päritoluga orgaaniline aine. Uuriija/vaataja tunneb objekti/etenduse vastu sügavat huvi, sest lisaks kõigele on see kaudselt ka osake temast endast, mõjutab teda isiklikult, kuid ta püüab eksperimendile või selles osalejatele kaasaeeelamist ja liigseid emotsioone vältida. (Selle väitega haakus ootamatult leitud füüsik Kõivu enda repliik: “Füüsikat võikski määratleda — see tükk loodusest, mida on võimalik matemaatikaga sealt välja rebida. Matemaatika modelleerib seda füüsika tükki.” (Die...1998: 24))

Teatri nägemises spetsiifilise mentaalse raamina ei ole siiski midagi väga harukordset. Näiteks võib tuua ühe “Külma Teatriga” üsnagi kongeniaalse fraasi teatrifenomenoloog Bert O. Statesilt: “Teater (*theatron*, tuleneb sõnast “nägema”) on vahend, et vaadata **objektiivselt** (siinkirjutaja rõhutus — A. S.) inimsoo subjektiivsele elule kui millelegi, mis on loodud ühiskonnale tema enda kehasubstantsist. Seega on teatril ilmaliku ohverduse tunnused, nagu Grotowski väide implitsiitselt tähendab — näitleja ei ole mitte meie *jaoks*, vaid meie *asemel*.” (States 1985: 39–40) Ohverduslikke jooni võib välja lugeda ka Madis Kõivu käitumisest. Teades, et mitmed tema näidendid põhinevad suures osas autobiograafilisel materjalil, võiks isegi öelda, et isiklikel painajatel, mille nägemine teatrilaval on talle piinav ja piinlik, tõuseb küsimus, miks M. Kõiv on lubanud need tekstid avalikku käibesse. Kas ei kuma selles ohverduslikke ja lunastuslikke motiive?

Üks vaataja objektist distantseerimise vahendeid on teatrimeedium ise: etendus on argireaalsusest, unenägudest, mälestustest jms eraldatud, teatud viisil korrastatud ja fikseeritud ning seatud vaataja ette, et seda oleks võimalik uurida. Läbimõtleva retseptsioonistrateegia aktiveerimiseks ignoreeritakse või eitatakse teadlikult traditsioonilisi draamatehnilisi nõudeid ning rõhutatakse etenduse kunstlikkust ja konstrueeritust. Suurim ja põhimõttekindlaim revolutsioonäär teatridiskursuses on ilmselt Bertolt Brecht, kes eepilise teatri esteetikat kasutades üritas pärssida pealtvaatajate sisseelamist fiktsiooni ja tegelastesse ning kriitikata elamustele andumist. “Esitus allutas ained ja sündmused võõritamisprotsessile. See oli see võõritamine, mis on vajalik, et mõistetakse. Kõige “iseenesestmõistetava” puhul ju lihtsalt loobutakse mõistmisest.” (Brecht 1972a: 9) Veelgi kompromissitum on “Vaseostu” Filosoof, kes deklareerib, et tegelikkust ei tule teatris mitte üksnes ära tunda, vaid tuleb ka läbi näha. (Brecht 1972b: 37)

Farsi ja abstraktse stiliseeritud lavastuse vastuvõtul suurenevad vaataja teadevõle fiktsionaalsusest ja väheneb tegelaste inimlikustamine (Chaim 1984:

67), seega on eeldusi pääseda domineerima läbimõtleva retseptiooni-strateegial. Jaak Rähesoo, kelle arvates M. Kõivu näidendid vaevalt vastavad tavakujutlusele “külmast läbimõtlemisest”, viitab ometi järgmisele asjaolule: “Ja läbimõtlemine on lugejale-vaatajale peale surutud igahetkelise küsimusega, mida need kummalised sündmused ja lavatinglikkuse lakkamatud muutused ikkagi tähendavad. Tõlgendamisvajadus on Kõivu näidendite kogemisel pidevalt ja tungivalt päevakorral, harva lastakse meil pikemalt sobituda mõnda tuttavasse, automaatsesse vastuvõtumalli.” (Rähesoo 1999: 1863) Priit Pedajase kui lavastaja jaoks on probleemiks paljude M. Kõivu näidendite tagant ettepoole kulgev struktuur, millest tulenevalt on lugu, süžeed teatris keeruline jälgitavaks mängida. (Pedajas 2003: 193) Analoogilisi kurtmisi võiks lisada veel ridamisi, kuid kõik need räägivad ühest — M. Kõivu näidenditesse ja nende lavastustesse on sisse kodeeritud retseptioonihäire, mis enamasti ei võimalda teost mugavalt ja harjumuspäraselt vastu võtta, vaid eeldab vastuvõtjalt info ümberstruktureerimist ja interpretatsiooni nii retseptiooni mikro- kui makrotasandil.

Põhimõtteliselt on iga lavastust võimalik vastu võtta nii läbimõtlevast (intellektuaalsest) kui läbielavast (emotsionaalsest) retseptioonistrateegiast lähtudes. (Mittefiktsionaalsest, esteetilisest ja distantseeritud strateegiast oli pikemalt juttu eespool.) Arvestades teatri ja eriti Kõivu-lavastuste meelelisust, on **puhtalt** läbimõtlev retseptioonistrateegia vähemalt etenduse esimesel vaatamisel vist üsna võimatu. Millelegi analoogilisele viitab ka Patrice Pavis, kui ta kirjutab: “Ainult teater võib pakkuda sellist ambivalentset suhet lavaga: keel, ideoloogia ja fiktsioon on ikoniseeritud, seda esitatakse rohkem nägemiseks kui arusaamiseks.” (Pavis 1982: 80) Levinud on arvamus, et teater aitab realsust või elutegelikkust struktureerida, selitada ja selgitada, ja kuigi igapäevane teatripraktika näib tegelevat vaid stereotüüpidega manipuleerimisega, siis mõnikord ootamatult ta seda teebki. Minu teatriveetamispraktika näitab siiski, et teater ei ole olemuslike asjade läbimõtlemiseks just kõige soodsam koht, kui end lavalt edastatavast infost ja saalistoimuvast just mitte distantseerida. Kõigepealt etenduse vaatamise situatsioon ise ehk kontemplatsioon rahvasummas, siis inforohkus ehk müra nii saalist kui lavalt ning lõpuks kogu näitemängu, aga eriti muidugi näitlejate lihalikkus, mis kipub varjutama nii sõnu kui tähendusi. Pealegi, lugemine on nagu kõndimine, kus peatumine on võimalik, vaatamine on aga koos etendusega voolamine. Äratundmishetked, sügavamad arusaamised inimeksistentsist ja teatrist, intellektuaalsed katarsised on tabanud mind juhuslikult, epifaaniatena, ning need võivad olla seotud nii Madis Kõivu kui Ray Cooney näidendite lavastustega. (Nii farsid kui Kõivu-lavastused on lihalikult peibutavad ja elus, kuid vähemalt siinkirjutajale mõjunud alati pisut võõritavalt ning pannud küsima autori/lavastaja/tegelaste intentsioonide ja inimlikkuse kui kategooria järele.) Aga epifaaniateks tuleb muidugi mentaalselt valmis olla, mõttes olla, nii et tegemist on retseptioonistrateegia, hoiakuga, mis alati ei pruugi epifaaniana realiseeruda.

Eelöeldus peitubki ehk põhjus, miks nii Madis Kõivu manifestist “Külm Teater” kui ka läbimõtlemisest M. Kõivu näidendite teatritretseptioonis nii vähe

juttu on tehtud, miks see “kinni on külmutatud” (Pilv 2003: 78). Aare Pilv arvabki, et “Külma Teatri” kontseptsioon pole adekvaatne, ettekirjutuslik, lavakunsti ja M. Kõivu näidendite lavastamise suhtes, vaid on puhtalt retseptsiooni-”kunsti” valda kuuluv ideestik. “Kuigi draamatekstid on üldiselt mõeldud lavastamiseks, on Kõivu draamatekstid põhiliselt mõeldud läbimõtlemiseks — aga see läbimõtlemine võib toimuda ka ilma teksti lavastamata. Lugeja mõtleb selle läbi lugedes, näitleja näidendes, teatrivaataja vaadates jne. Teater on lihtsalt sattumuslik vorm.” (Pilv 2003: 85)

Nagu juba rõhutatud, läbimõtlev retseptsioonistrateegia ei välista tundeid ja emotsioone. “Kõik interpretatsioonid ja hindamised on mingil määral afektiivselt laetud. Mõned kognitsioonid/tunnetused on “kuumad”, st tugevalt tunnetega laetud, samas kui teised on “leiged” või “külmad”. (Tan 1982: 166) (Termini “hot cognitions” on Tan laenanud R. P. Abelsoni artiklist “Computer simulation of ‘hot cognitions’.” — Computer simulation of personality. New York, 1963.) Seega võib siis öelda, et “külm teater” püüab hoiduda “kuumadest” tunnetest “leigete” või “külmade” kasuks. Madis Kõivu näitemängudes on läbimõtlev keelestrateegia võrtsitatud emotsionaalselt laetud visuaalsete piltidega, mis manavad lugeja/vaataja silme ette küll selge ja täpse pildi, kuid kipuvad läbimõtlemist ka segama, varjutama. Kui olemise tähendus või tähendusetus ükskord ka päralt jõuab, siis ei pruugi tagajärjeks olla emotsioonitus. Ütleb ju M. Kõiv isegi: “Meie teater on külm, sest mõte (mida intensiivsem, seda enam) on oma tundelises tunde-külluses kristalselt vormitud. Kes tahab, võib tulemust ka emotsiooniks nimetada, etenduse täpse ja külma sise-pegelduse välja-kiirgus võib tunduda kuumana. Selles teatris siis, selles tundelises läbi-mõtlemises, jõuab tundmine ära-tundmiseni milles-on-meie-võimalus, st kes on see “meie” ja et ta on.” (Kõiv 1993). Ehk soovi(ta)b M. Kõiv vastuvõtjale just vaprust ja meeledindlust tähenduse läbimõtlemisel ning selle päralejõudmisel.

Tuleb nõustuda R. J. Peliasi soovitusel — vaatajad järgigu eelkõige kunstiteostes endas peituvaid juhiseid ideaalse suhte loomiseks esteetilise objektiga. Mõned teosed näivad soosivat sügavat emotsionaalset sidet isiku ja fiktsionaalse maailma vahel; etendus justkui tõmbaks vaataja endasse. Teised teosed eeldavad aga reflekteerivat vaatepunkti; etendus justkui lükkaks vaataja endast eemale, nii et publik saaks uurida ja mõista. (Pelias 1992: 147) Kunsti vastuvõtt on dialoog teose ja vaataja(te) vahel ning teos peaks/võiks selles suhtlusaktis olla ikkagi domineeriv partner.

## 4. MADIS KÕIVU NÄIDENDITE LAVASTUSTE VASTUVÕTT KRIITIKAS

Lavastuse retseptsiooni kaardistamiseks ajakirjanduses tuleks kõigepealt kindlaks määrata materjali kogumis- ja töötlemisprintsüübid. Madis Kõivu näidendite lavastuste retseptsiooni uurimisel teatrikriitikas lähtusin järgmistest põhimõtetest:

1. Eristasin arvustused kui retseptsiooniaktid reklaamist ning võtsin vaatluse alla ainult esimese grupi. Siiski tekkis kahe rühma vahele teatud piiriala, mida võiks klassifitseerida žanrisse “uudis” — informatiivsed nupukesed ja lühiartiklid. Neis esitleti enamasti lavastuse autoreid ja truppi, anti mõne lausega ülevaade loost ja teemast ning artikli autor jäi enamasti anonüümseks, nii et sisuliselt oli tegemist teatripoolse reklaami ehk pressiteadetega. Kui sellises tutvustavas tekstis leidis isiklikumat laadi kommentaare või hinnanguid, siis liigitasin selle retseptsiooniaktiks, kui tekst jäi formaalse infoedastuse tasandile, siis reklaamiks, mis antud töö uurimismaterjali hulka ei kuulu. Lavastuse tutvustuste ja arvustuste kõrval kasutan ka žanrinimetust “teadaanne” — need on tekstid, mis informeerivad lugejat lavastuse eluloost.
2. Lisaks traditsioonilistele ühe lavastuse tutvustustele ja arvustustele on vastuvõtu uurimisse kaasatud ka mitmesugused teatritegijate (lavastajate, näitlejate) esietenduseelsed või hilisemad kommentaarid ja intervjuud, mis kontekstualiseerivad lavastust, kujundavad lugejate hoiakuid ning suunavad retseptsiooni. Väärtuslikuks materjaliks on iga-aastane “Teater. Muusika. Kino” teatriankeet, mis annab laiema pildi lavastuse vastuvõtust nn ekspertgrupi seas. See ankeet peegeldub ühe ühikuna Tabelis 4 esitatud statistikas, kui lavastust või selle aluseks olnud näidendit vm on seal mainitud. Juhtudel, kui lavastust või sellega seonduvat on pikemalt käsitletud mõnes muus artiklis, näiteks hooajaülevaates, siis on ka vastav tekst uurimusse kaasatud.
3. Alljärgnevas kvantitatiivses ülevaates esineb erinevat laadi väljaandeid: peamiselt on esindatud päeva- ja nädalalehed ning kultuurilehed, kuid on ka mõned ajakirjad (“Teater. Muusika. Kino” ning “Favoriit”) ja 1995. aastast taasilmuv iga-aastane eesti teatrit käsitlev artiklikogumik “Teatrielu”. Väljaande spetsiifikast lähtuvalt on tekstide pikkus, põhjalikkus ja kaal neis väga erinev, mida tuleb tabelis esitatud numbreid tõlgendades silmas pidada.

**Tabel 4.** M. Kõivu näidendite lavastuste kriitika.

Väljaanne	F	K	C	TI	PV	FP	T	P	S	KE	O	M	KT	V
<i>Eesti Ekspress</i>		1	1	1	1	1		1	1	1		1	1	1
<i>Eesti Kirik</i>							1							
<i>Eesti Päevaleht</i>				1			2	3	2	1	2	2	1	1
<i>Estonija</i>				1										
<i>Favoriit</i>					1	1		1						
<i>Hommikuleht</i>				3	1	3								
<i>Kesknädal</i>		1												
<i>Kultuurimaa</i>								2	1					
<i>Maaleht</i>					1		1					1		
<i>Meie Meel</i>				1			1	1	1	1		1		
<i>Molodjož Estonii</i>									1					
<i>Nedelja plus</i>									1					
<i>Noorte Hääl</i>	1													
<i>Noorus</i>								1						
<i>Nädal</i>												1		
<i>Edasi/Postimees</i>	2		2	3	2	4	4	2	2	1	1	3	1	1
<i>Päevaleht</i>		2		1	1									
<i>Pärnu Postimees</i>														5
<i>Pühapäevaleht</i>				1		2		1		1	1			
<i>Rahva Hääl</i>	1	1		2	2	2								
<i>Sakala</i>				1	1									
<i>Sirp/Kultuurileht</i>	1	1	1	1	1	2	3	1		1	3	1	4	1
<i>Sõnumileht</i>						1		1	1	2	1	1		
<i>Tallinna Sõnumid</i>				1										
<i>Tallinn KesKus</i>								1						
<i>Teatrielu</i>	2							2	3	2	2	3	1	1
<i>TMK</i>	1	4	1	3	4	4	1	3	2	2	4	1	2	1
<i>Vetšernii Tallinn</i>		1												
<i>Virumaa Teataja</i>						1								
<i>Õhtuleht</i>		3		2				2	1	1		1		
<i>Äripäev</i>														1
<b>KOKKU:</b>	<b>8</b>	<b>14</b>	<b>5</b>	<b>21</b>	<b>16</b>	<b>21</b>	<b>13</b>	<b>22</b>	<b>16</b>	<b>13</b>	<b>14</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>7</b>

F — “Faehlmann” (esietendus 1982)

K — “Kokkusaamine” (esietendus 1991)

C — “Castrozza” (esietendus 1991)

TI — “Tagasitulek isa juurde” (esietendus 1993)

PV — “Põud ja vihm Põlva kihelkonna nelätoistkümnendama aasta suvõl” (esietendus 1993)

FP — “Filosoofipäev” (esietendus 1994)

T — “Tali” (esietendus 1996)

P — “Peiarite õhtunäitus” (esietendus 1997)

S — “Stseene saja-aastasest sõjast” (esietendus 1998)

KE — “Kuradieliksiir” (esietendus 1998)

O — “Omavahelisi jutuaajamisi tädi Elliga” (esietendus 1998)

M — “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta” (esietendus 1999)

KT — “Küüni täitmine” (esietendus 1999)

V — “Võlumägi” (esietendus 2001)

(Sellest statistilisest tabelist on välja jäänud üks lavastus. “Sundströmi Ida sajandilõpp”, mis esietendus aastal 2000 Eesti Draamateatris, oli aasta- ja sajandivahetuse peoks mõeldud kompilatsioon M. Kõivu näidenditest, mis kriitikas vastukaja ei leidnud.)

Ajalehtede arv, mis 1990ndate esimesel poolel kasvas, on kümnendi teisel poolel mõnevõrra kahanenud. (1991. aastal ilmus 58, 1995. aastal 86 ja 2000. aastal 70 ajalehte. (Lauristin; Vihalemm 2002: 8) Statistikaameti andmed on mõnevõrra teistsugused, kuid kinnitavad üldtendentsi: 1995. aastal anti välja 146 erinevat ajalehte, aastal 2000 vaid 109. (Eesti Statistikaamet)) Kuid see ei ole oluliselt mõjutanud M. Kõivu näidendite lavastuste vastuvõtu aktiivsust (kvantiteeti) meedias. Kui kõrvutada esitatud tabeli põhjal enim kajastamist leidnud lavastusi, auhinnatud lavastusi ja rollisooritusi, töö autori poolt läbi viidud publikuküsitluste soosikuid ning lavastuste külastatavust, siis kerkivad pea igas kategoorias esile kolm lavastust: “Tagasitulek isa juurde” (12 000 vaatajat), “Filosoofipäev”(400 vaatajat) ja “Peiarite õhtunäitus” (8000 vaatajat). (Publikurohkuse poolest on tipus ka lavastus “Moondsund” (12 000 vaatajat), kuid see on seletatav pigem publikut ligimeelitava komöödiažanri kui tähelepanuväärse kultuurisündmusega.) Seega vähemalt M. Kõivu puhul osutuvad ajakirjanduses laialdasema tähelepanu osaliseks saanud lavastused tähtsaks ka kultuuriloolisel ja personaalsel tasandil.

Tabelist nähtub, et antud lavastuste vastuvõtt on üsna intensiivne ja ekspanssiivne; eestikeelsete päeva- ja kultuurilehtede kõrval on kaasatud ka venekeelne ajakirjandus ning kitsamate huvigruppide lehed, nagu “Eesti Kirik” ja “Maaleht”. Noortelehe “Meie Meel” ja kõmulehe “Õhtuleht” sihtgruppe arvestades on üllatav nende väljaannete huvi Madis Kõivu kui üsna elitaarse ja raskepärase autori vastu.

Kunstikriitika analüüsimisel tuleb silmas pidada ka erinevaid jõuväljasid (Pierre Bourdieu’ lansseeritud võtmemõiste), mis seda mõjutavad, ning eriti tänapäeval kõik kultuuritootmisväljad allutanud ajakirjandusvälja struktuurset sundust. Nimelt ajakirjandusväljal valitsev kaubanduslik loogika on hakanud järjest rohkem kehtima ka teistes valdkondades. (Bourdieu 1999: 49) Nii nendib ka Tiit Hennoste 1990. aastate eesti kirjanduskriitikat analüüsid, et selle perioodi esimest poolt iseloomustab kriitika emantsipeerumine ja teoreetiline rikastatus ning teist poolt kriitika reklaamiva funktsiooni suurenemine seoses kirjanduse kaubastumisega, kuid ka kriitika meelelahutuslikkus ja lobisevus. (Hennoste 2003) Teatrikriitika nii selget paradigmanihet küll ei toimunud, sest ükski kultuuri- või teatriteooria (ka etenduse analüüs) end seal selgelt ja süsteemselt ei eksplitseerinud. Kuid üldsuund on sama: pikad analüüsid esseed ja artiklid muutuvad järjest lühemateks, retoorilisteks ning fotomaterjali hulk kasvab. Teatrikriitika teooriavaegus, objektikesksus, emotsionaalsus ja deskriptiivsus põhjustasid uute teatrikriitike-kõrvalseisjate rahulolematuse hetkeseisuga. Andrus Laansalu avaldas rea vastavasisulisid artikleid juba 1990. aastate lõpul (Laansalu 1999a, Laansalu 1999b), hiljem liitusid temaga Valle-Sten Maiste (Maiste 1999e) ja Aare Pilv (Pilv 2000). Selget

pööret need märgukirjad teatrist kirjutamisse küll ei toonud, kuid tõstasid küsimuse, tekitasid diskussiooni (vt nt vastuseid Laansalu ja Maiste manifestidele — Arujärv 1999, Mutt 1999d, Unt 1999b) ning aitasid esile tõusta uutel noortel teatrist kirjutajatel.

Järgnevalt käsitlen iga lavastuse vastuvõttu ajakirjanduses eraldi ja üksikasjalikumalt ning lähtudes esietenduste kronoloogilisest järjekorrast. Lavastuse retseptsiooni uurin sisu- ja diskursusanalüüsi kasutades järgmistest aspektidest lähtudes ja sellises järjekorras, nagu neid teatrikirjutistes enamasti käsitletakse: avaldatud tekstide tüübid, ilmumisaeg, väljaanded; lavastuse vastuvõttu mõjutav kontekst, hinnang näidendile, lavastuse kirjeldus ja interpretatsioon, näitlejatööd, lavakujundus, retseptsiooni- ja interpretatsioonidominandid, üldhinnang lavastusele. Lavastuste kohta ilmunud publikatsioonid on eraldi välja toodud Lisas 2 ning ruumi kokkuhoiu mõttes neid kasutatud kirjanduse nimekirjas enam ei esitata. Lisaks retseptsiooni kajastavatele kirjutistele vaatlen ka kõiki ajakirjanduses ilmunud fotosid.

#### 4.1. “Faehlmann”

Vaino Vahingu — Madis Kõivu kahasse kirjutatud diloogia lühendatud versioon “Faehlmann. Keskpäev. Öhtuselgus” esietendus 17. oktoobril 1982 Vanemuise teatris. Dramaturgi-, lavastaja- ja kunstnikutöö tegi ja peosa mängis Evald Hermaküla, kostüümid kujundas Liina Orlova, muusika Jüri Lumiste. Näidend oli kirjutatud Tartu Ülikooli asutamise 350. aastapäevaks ning esietendus toimuski kaks päeva pärast sünnipäeva. V. Vahing ja M. Kõiv pälvisid selle draamateksti eest 1983. aastal Juhan Smuuli nimelise kirjanduspreemia.

Lavastuse kohta ilmus 8 kirjutist: üks eel tutvustus (Kampus 1982) ja 4 arvustust ajalehtedes (Tonts 1983, Mikelsaar; Paaver 1983, Kruus 1983, Heinsalu 1983), üks väärtustava tähendusega artikkel “Teatrielus 1982” (Reinla 1985: 183–187) ning kaks käsitlust hooajaülevaadetes (Lindepuu 1984: 47–51, Tonts 1985: 15–22). Esimene arvustus, Ülo Tontsi artikkel tollases kultuuri-lehes “Sirp ja Vasar” ilmus alles 3 kuud pärast esietendust — 14. jaanuaril 1983. Peamiseks põhjuseks lavastuse ümber tekkinud vaikusele ajakirjanduses oli ilmselt esietenduse lõtvus ja erinevate liinide harali olek ning vaatajate üsna üksmeelne pettumus. (Tonts 1983) Ü. Tonts kirjutas oma positiivse alatooniga arvustuse kuu aega pärast esietendust toimunud 5. etenduse muljete põhjal. Sellele kirjutisele otseselt oponentne arvustus avaldati viis kuud pärast esietendust Tartu kohalikus lehes “Edasi” (Mikelsaar; Paaver 1983). Ülejäänud kaks arvustust (Kruus 1983, Heinsalu 1983), mõlemad lavastuse suhtes väga positiivselt meelesstatud, ilmusid aga alles mais 1983 üleriigilistes päevalehtedes. 21. sajandi alguse perspektiivist vaadates on üllatav lavastuse pikk kajastamistsükkel, mis 1990. aastatel järjest lühenema hakkas. Teisalt näitlikus-

tab konkreetne juhtum lavateose pikka küpsemisaega veel etenduste käigus, sündroomi, millele viitas ka Ü. Tont. (Tont 1983) (Lavastust oli pärast esimesi etendusi veel pisut kärbitud, näiteks välja on jäetud ülikooli rektori K. C. Ulmani vallandamise stseen.) Täisküpsust ei olnud “Faehlmann” aga saavutanud veel pool aastat pärast esietendustki. (Kruus 1983)

“Faehlmanni” kui lavastuse kontekstualiseerimisel osutus oluliseks ühelt poolt Tartu Ülikooli sünnipäev ning teiselt poolt Faehlmanni isik ja kogu ärkamisajaeelne Eesti sotsiaal-kultuuriline kontekst. Faehlmann kui eesti kultuuriloos oluline isik oli enne V. Vahingu — M. Kõivu näidendi lavastamist paljudele vaid nimi kirjandusõpikust, nii et lavastus asus täitma ühte lünka eestlaste kultuurimälus. Arvati ka näiteks, et kuna tegemist on tartlastest autorite näidendiga ülikooli 350. aastapäevaks, siis on “Faehlmann” oluline eelkõige Tartule. (Mikelsaar; Paaver 1983) Ülikooli sünnipäevale oli pühendatud ka teine lavastus, Aino Undla-Põldmäe dokumentaalnäidendi “Viru laulik ja Koidula” Mikk Mikiveri lavastus Eesti Draamateatris. Vaatamata materjali sarnasusele (ajastu + Kreutzwaldi isik) tunnistati need juubelilavastused käsitus- ja kunstiliselt laadilt kardinaalselt erinevateks. (Tont 1983) 1982. aastal oli lavale tulnud veel üks Eesti vanemat ajalugu käsitlev algupärand, Paul-Eerik Rummo dramatiseering Jaan Krossi romaanist “Rakvere romaan”, mille lavastas Rakvere Teatris Raivo Trass. Rein Heinsalu tõlgendas nimetatud lavastusi kui märke eesti dramaturgias arenema hakanud huvist ajalooliste ja kultuuriliste juurte vastu. Ta mainis ka üht M. Kõivu näidendite teatritretseptiooni kinnisteemat — “Faehlmanni” kui märkimisväärset sündmust eesti näidendite üldise nappuse ja nõrkuse taustal. (Heinsalu 1983)

“Faehlmann” näidendina ei meenuta mingil määral hästi-tehtud-näidendit, sest terviklik, alguse ja lõpuga lugu või sündmustikust lähtuv intriig siin puudub. Autorite määratluse kohaselt on tegemist “näidendiga stseenides” ehk peamiselt stseenidega Faehlmanni elust, kuid mitte ainult, nii et sellest tulenes ka lavastuse hüplik laad. “Faehlmanni” žanriks pakutakse “filosoofilis-ajalooline näidend” (Heinsalu 1983, Reinla 1985: 186). Oskar Kruusi ja R. Heinsalu arvates sarnaneb V. Vahingu — M. Kõivu kompositsioon rohkem filmistsenaariumile kui teatritekstile: mõned lõigud on stseeniliselt välja töötamata, teised teatris teostamatud ning materjali — teksti, tegelasi, sündmusi — on lihtsalt liiga palju. (Kruus 1983, Heinsalu 1983) O. Kruus on üks esimesi, kes hakkab avalikult looma müüti M. Kõivu näidendite lavastamatusest: “Ei usu, et näidend praegusel kujul üldse tervikuna lavastatav oleks: “Faehlmanni” puudub läbiv süžee ning seetõttu ähvardab venivus ja igavus. Niisiis osutus näidendi tugev lühendamise vähemalt teatrikunsti praegusel etapil paratamatuks.” (Kruus 1983)

Näidendi teksti ja lavastuse teksti vahekordi käsitlesid kõik kirjutajad. Näidendi materjali (231 lehekülge ja üle 60 stseeni) oleks jätkunud kaheks või kolmeks teatriõhtuks, kuid teater kahtles publiku entusiasmis tulla teatrisse mitu õhtut järjest. Seega pidi lavastaja teksti karmilt, kuigi valutava südamega kärpima, nii et 3-tunnise lavastuse 40-sse stseeni mahtusid lõpuks siiski ära

enamik näidendi tegelasi ja sündmusi. (Kampus 1982) Lavastuses on mahuliselt taandatud talurahva olukorda kujutavaid pilte ning sisuliselt eksistentsiaalset, “inimese elu”, üldistavat liini. Näiteks lavastuses puuduvad viited Faehlmanni ja Kutsarile kui Dantele ja Vergiliusele/Kuradile “Jumaliku komöödia” põrgus, millega lähevad kaduma ka tegelaste filosoofilised kõnelused elust ja surmast. Teisalt järelejäänud tegelased on tihti mõistetud kandma suurt tähendust, mõnikord tervet iseseisvat liini (näiteks Daam kodanliku seltskonna ja võrgutaja tähistajana), kuid nende funktsioon lavastuses jääb draamateksti mittetundvale vaatatajale nii mõnigi kord ähmaseks. (Mikelsaar; Paaver 1983, Reinla 1985: 183) E. Hermaküla dramaturgitöö suhtes on kriitiline nii mõnigi teine kirjutaja, nt O. Kruus.

Vaatamata mõningatele kriitilistele nootidele, leiti siiski, et lavastaja on olnud teksti autoritega kongeniaalne ning näidendit tulemuslikult kärpides ja ümber monteerides on ta suutnud säilitada algmaterjali kontseptsiooni ja vaimsuse. Sellele vaidlesid vastu ajakirjandustudengid Margit Mikelsaar ja Ene Paaver. Kui näidend lõppes Faehlmanni rahvusliku äratundmisega enne surma: “Ma ei ole sakslane ja kujutage ette ja seejuures ka mitte venelane, prantslane või inglane ... Ma olen lihtsalt E ...”, mis lahendas tema eluaegse probleemi, siis lavastuses jääb see viimane, jaatav fraas ütlemata ning lavale tuleb hoopis noor Faehlmann (näidendi algusest), kes tõdeb oma kujunemisloo lõpuks: “Sellest peale olen ma **sakslane**.” Lavastuse lahendus olevat seega täpsem: Hermaküla näitas, et Faehlmann otsis vahepealset võimalust — olla olemuselt eestlane ja samas valgustatud intelligent —, kuid ta ei leidnud seda. Sellest kontseptsioonist lähtudes tegi lavastaja näidendi materjali hulgast valiku, mis aga stseenide omavahelist seotust veelgi nõrgendas ja lavastust ähmastas. (Mikelsaar; Paaver 1983) Hendrik Lindepuu leiab siiski, et kontseptsioonide erinevust lavastuse lõpus näha ei saa, sest kui Faehlmanni jääbki sõna “eestlane” välja ütlemata, siis implitsiitselt olevat see vastus tema tekstis olemas, nii et lavastuse mõte sellest oluliselt ei muutu. (Lindepuu 1984: 48)

Nii näidendil kui lavastusel on kaks tsentrit: ühelt poolt anti ülevaade Eesti oludest 1830.–1840. aastatel ning teiselt poolt tegeldi Faehlmanni isikuga, kuid see liin vormus eelkõige mitmekülgses ja keerulistes suhetes oma keskkonnaga. Faehlmanni kujutati isikuna ajaloosündmuste tuultes ning alles etenuse lõpus tõusis ta inimesena esiplaanile. Ü. Tontsi arvates on kõige probleemsem kirjanike ja lavastaja lähenemine Faehlmannile: esiplaanile tõusid tema rollikonfliktid (eestlane – sakslane, arst – kirjanik – teadlane, põgeneja – paigalejääja) ja ühiskonna sotsiaalsed konfliktid, kuid mitte tegelase inimlik, psühholoogiline pool. (Tonts 1983) Tontsi käsitlus vastab kõige rohkem nn külma teatri kontseptsioonile (Kõiv 1993) ning näib retseptsioonistrateegiana kõige värskem. Teised arvasid, et laval pole romantiseeritud Faehlmannkangelast, vaid lihtsalt inimene koos ühiskondlike takistustega (Mikelsaar; Paaver, Heinsalu, Lindepuu). Mikelsaar ja Paaver lähtusid psühholoogilisest tegelasekäsitlusest ning olid sellepärast rahulolematud nii üksikute rollide kui lavastusega. O. Kruus nägi laval traagilist kangelast, haiget ja üksildast, ning

peaosatäitja E. Hermaküla mõjukat ümberkehastumist. (Kruus 1983) Astrid Reinla rõõmustas Faehlmanni kui eesti dramaturgias kauaoodatud/tagakurdetud positiivse kangelase üle. (Reinla 1985: 184) Seega peategelase interpreteerimise kontseptuaalne palett oli väga mitmekülgne.

Peosalist, karmi ja energilist Faehlmanni, mängis E. Hermaküla, kes oma viimaste aastate tipprollide kõrgusele selle osatäitmisega siiski ei tõusnud. Tegemist oli hermakülaliku maskitaolise, mittepsühholoogilise rolliga, kus näitleja isiksus varjutas tegelaskuju. Paljudes vaatajates tekitas võõristust Faehlmanni haigluse rõhutamine: pidev kõhimine ja vaarumine laval. Alles etenduse finaalis, kui Faehlmann enne surma lahendas oma rahvusliku kuuluvuse dilemma, tõstis ta emotsionaalse pinge saalis väga kõrgele. Kui seejärel ilmus lavale Jüri Lumiste noore Faehlmannina, tekitas see pooltes kriitikutes (Tonts, Mikelsaar, Paaver, Kruus) segadust, pooltele (Heinsalu, Lindepuu, Reinla) tähendas see aga sügavamõtteliselt teatud elementide jäävuse seadust.

Raivo Adlase Kreutzwald tähistas nagu Faehlmanni teatud kultuuriloolist nähtust (Tonts 1983), kuid teistele mõjus ta väga inimlikuna (Mikelsaar; Paaver 1983). Karakterina oli virisevast hüpohondrik Kreutzwald uudne ja huvitav ning erines varasematest romantiseerivatest tõlgendustest (kavalehe väitel oli see M. Kõivu teene). Heikki Haravee dünaamiline parun von Nolcken ja Andrus Allikvee isikupärane Lönnrot jäid inimestena ebamäärasemaks, kuid äratasid tähelepanu ning teenisid mõnelt kriitikult ka kiidusõnu. O. Kruus täheldas Faehlmanni ja Nolckeni hüsteerilist käitumist ja teiste tegelaste agressiivsust. (Kruus 1983) Oli see kunagise teatriuenduse pitsere näitlejate mängulaadis (mõeldes eriti Hermakülale ja Adlasele kui teatrirevolutsionääridele)?

10 ajakirjanduses ilmunud fotost 10 eksponeerisid Faehlmanni/E. Hermaküla, 4 von Nolckeni/H. Haravee, 1 Kreutzwaldi/R. Adlast, Lönnroti/A. Allikvee, Henriettet/Kersti Neemi ja Daami/Liina Orlovat. Märkiliseks kujunes neli korda avaldatud foto Faehlmanni ja Nolckeni, kahe peamise oponentide, kelle omavaheline vaidlus kujunes üheks lavastuse kulminatsioonihetkeks.

Lavakujundus oli napp: tagaplaanil lai värav ja esiplaanil tõld. Praktiliselt tühjale lavale loodi kõik vajalik valgusega. Hämaras lavaruumis kasutati tihti vaid punktvalgust. Faehlmanni endasse mähkival pimedusel oli lavastuses nii otsene (öö) kui ülekantud tähendus — vaimupimedus või tumemeelsed mõtted. (Kruus 1983) Liikuvuse-paigalseisu sümbolina toimis ka lavatühjuses ringi sõitev tõld. (Heinsalu 1983) Must-valge minimalistlik kujundus sobis näidendi laadi ja kirjutajate maitsega.

Lavastuse fiktsionaalne aeg ja olustik, 19. sajandi keskpaik, äratas 20. sajandi lõpu teatrivaatajas palju äratundmisi ning mõjus aktuaalsena. Eriti teravalt kõlasid aga Faehlmanni rahvusliku identiteedi otsingud — eestlase sunnitud elamine saklasena, inimene kahe kultuuri piiril — ning keelepoliitiline teema — kahtlus eesti keele püsijäämises ja sellest tulenev vajadus keelt jäädvustada. E. Kampus võrdles füüsik Kõivu ja psühhiaater Vahingut mitmekülgseuse poolest Faehlmanni, Kreutzwaldi ja Lönnrotiga, kes olid ametilt arstid, kuid andsid suure panuse oma maa kultuuriellu. (Kampus 1982)

“Faehlmanni” hinnati sõnadega “panoraamne”, “dünaamiline”, “mitmeplaaniline” ja “emotsionaalne”. Lavastuse panoraamsus ja hüplikkus tekitasid vaatajates enim ebakindlust ning Faehlmann inimesena jäi kahjuks oma ajastu varju. (Mikelsaar; Paaver, Kruus) Ülivõrdelise hinnangu andis O. Kruus; tegemist olevat kõige pikema eesti näidendiga, pealegi aasta parimaga (J. Smuuli nimeline aastapreemia), mis oli üle aegade “suur teatriettevõtmine”, kuigi iluvigadega, kuid “Faehlmann” lavastusena kujunes teatrisündmuseks. (Kruus 1983) Lavastusele kui kultuurisündmusele juhtisid tähelepanu teisedki (Heinsalu 1983) ning seda minu meelest just seoses põneva ja valgustava Faehlmanni-käsitlusega, mitte niivõrd kunstilise saavutuse, kunstisündmusena. H. Lindepuu kurtiski, et kuna mõiste “teatrisündmus” on meil täpsemalt defineerimata, siis tema nimetaks “Faehlmanni” lihtsalt huvitavaks lavastuseks ja Vanemuise hooaja 1982/83 tipuks. (Lindepuu 1984: 47) Kuna näidend ja lavastus täidavad ka üht tähtsat lünka eestlaste kultuurilises teadvuses, siis tunnistati mõlemad ettevõtmised kokkuvõttes kordaläinuks ning rõhutati näidendi trükkijõudmise vajadust nii üldhariduslikust kui ilukirjanduslikust perspektiivist lähtudes.

#### 4.2. “Kokkusaamine”

M. Kõivu näidend “Kokkusaamine” esietendus 13. jaanuaril 1991 Eesti Draamateatri väiksel laval. Lavastaja ja muusikaline kujundaja Priit Pedajas, kunstnik Mats Õun, peaosades Sulev Luik ja Martin Veinmann.

Lavastuse vastukaja kriitikas oli üsna elav; ajakirjanduses ilmus 14 “Kokkusaamist” käsitlevat kirjutist: 2 tutvustus (üks neist eeltutvustus), 8 arvustust, 2 intervjuud lavastajaga, teatriankeet ja käsitlus näitlejatöödest. Kalju Haani sulest ilmusid kaks eeltutvustust, üks “Õhtulehes”, teine, intervjuu lavastajaga, “Päevalehes” (Haan 1991, Haan; Pedajas 1991). Neljast esietendusejärgsest arvustusest esimene (Vellerand 1991) avaldati neljandal päeval “Rahva Hääles” ning teised (Kakk 1991, Schutting, German 1991a, Schutting, German 1991b) kahe nädala jooksul ajalehtedes “Eesti Ekspress”, “Õhtuleht” ja “Vetšernii Tallinn”, kusjuures German Schuttingu artikkel ilmus paralleelselt eesti ja vene keeles. Ülejäänud arvustusi (Karro 1991, Schutting, Riina; Schutting, German 1991b, Schutting, Riina; Schutting, German 1991a) võiks nimetada järelalainetuseks, sest need ilmusid kolm-neli kuud pärast esietendust. Kusjuures mõned autorid (German ja Riina Schutting ning Lilian Vellerand) kirjutasid ühest lavastusest erandlikult mitu korda, käsitledes erinevates artiklites kord “Kokkusaamise” põhikontseptsiooni, kord rollilahendusi, kord lavastuse arengukäiku. Hiljem “Kesknädalas” ilmunud lavastuse tutvustus (Kokkusaamine 1992) põhines suuresti varasemal kriitikal ja rõhutas poliitilisi paralleele. Kõik kirjutised olid üldtoonilt positiivsed, kuid üht-teist oli kõigil ette heita.

Üksikud negatiivsed märkused aga sulandusid enamasti arutlusse, nii et kõlama need ei pääsenud.

Neli "Teater. Muusika. Kinos" ilmunud kirjutist (Vellerand; Pedajas 1991, Teatriankeet 1992, Palu 1992, Vellerand 1992) on juba väljaandest lähtudes väärtustava ja jäädvustava tähendusega. Jutuajamises L. Vellerannaga vahendab P. Pedajas nii oma lavastajakontseptsiooni ja -meetodit kui ka oma vaataja-impressiooni.

"Kokkusaamise" vastuvõttu determineerisid kaks konteksti: dramaturgiline ja poliitiline. Enamus kirjutajatest tegi juttu näidendi sisulisest ja vormilisest ebatavalisusest eesti draama ning eriti teatri kontekstis, sest selle tegelasteks on tõsimeelselt filosoferivad filosoofid. Arvati koguni, et "Kokkusaamine" sobitub paremini Euroopa traditsiooni (intellektuaalne draama) kui eesti dramaturgia lagedale maastikule. (Schutting, Riina; Schutting, German 1991b) Kuna 1990ndate algul domineeris eesti teatris komöödia ja angloameerika dramaturgia, siis oli ühe tõsise eesti näidendi lavale toomine juba omaette sündmus, kuigi väga riskantne ettevõtmine, sest keegi ei osanud ette aimata, kas sellisele lavastusele on ka publikut. Viies kirjutises vastandati vaimusele rõhuvat "Kokkusaamist" eesti kultuuris lokaalsele kommertsile. Mainiti ka M. Kõivu esimese, V. Vahinguga kahasse kirjutatud teksti "Faehlmann" jõudmist teatrilavale pea kümme aastat tagasi Vanemuises. "Kokkusaamine" olevat juba mõnda aega teatris ringi rännanud ning kõik olid selle "heaks" tunnistanud, kuid lavastada keegi ei julgenud. Kuid siis tuli julge mees, tookord veel pärnakas, Endla lavastaja P. Pedajas, kes näidendit lavastada soovis. Mõnes arvustuses kõlas seeläbi ka otsene Pärnu — Tallinna mentaliteetide vastandus.

Kõivu-lavastustest kõige sotsiaalpoliitilisemalt on interpreteeritud just "Kokkusaamist", mille poliitilist kõnekust võimendasid esietenduse aegu toimunud teravad sündmused Leedus ning Eestis (teletorni ründamine Vilniuses, Boriss Jeltsini saabumine Tallinna). Lavastusega toimunud transformatsiooni üle öö muutunud poliitilise konteksti tõttu kirjeldas L. Vellerand järgmiselt: "Pedajase pastelselt mõtlikust arutlusest igavikulistel teemadel oli saanud poliitiline lööktükk. [...] Päevakajalised vihjed, mida eile imetleti kui autori iganematust või ettekuulutuse kunsti [...], kõlasid nüüd mitmekordses võimenduses." (Vellerand 1991) G. Schutting viitas esietendusele ööpäeval toimunud muutustele, mis ühendasid näitlejad ja publiku erilise üksteisemõistmisega, nii et selle kokkusaamise ajastatus oli väga täpne. (Schutting, German 1991a) Ärev poliitiline situatsioon teravdas kindlasti nii vaatajate reaalsus- kui kunstitaju. Kuna tegemist oli erakordse ja ootamatu sündmusega poliitilises elus, äkilise tormiga veeklaasis, siis selline reaalelu ja efemeerse teatrikunsti planeerimatu kokkusattumine tõstis oluliselt selle teatriõhtu sündmusväärtust.

P. Pedajas selgitas ajakirjanduses enne esietendust M. Kõivu näidendi omapära: "Autorit ei huvita süžee, vaid nähtuste ja asjade olemus. Näidendi taustaks on väike ja sõltumatu riik, mille suurriigid ära kägistavad. Rõhuasetus pole mitte sõnal **kuidas**, vaid **mida** endast niisugune nähtus sisemiselt kujutab. [...]"

Tüki alustalaks on praegune defitsiit — SALLIVUS, kuigi sellest otsesõnu ei räägita.” (Haan; Pedajas 1991) Lavastaja rõhutas “Kokkusaamise” probleemide aktuaalsust ja lavastuse üldmõistetavust (“tükk on selge ja jälgitav”) ning hoiatas, et autori elegantselt vaba ümberkäimist filosoofiaga liiga tõsiselt ei võetaks. P. Pedajas hindas “Kokkusaamist” väga kõrgelt: “Minu jaoks on see tark näidend ja teatraalne draama. Paraku ei käi need kaks asja mitte alati ühes näidendis koos ja kõrvu.” (Haan; Pedajas 1991)

Näidendist räägiti arvustustes ülivõrdes ja poeetiliselt. Tõnu Karro nimetas “Kokkusaamist” väga heaks teatripoeesiaks, kus mõttedramaturgia ilu on selle kohatisele keerukusele vaatamata alati aimatav, kus teatriteksti varjamatu emotsionaalsus on keerulises, kontrapunktiga võrreldavas põimingus filosoofiliste spekulatsioonidega. Samas näidendi tegelaste psühholoogiline joonis ja tegevuskäik loovad reaalsuse illusiooni. (Karro 1991) R. ja G. Schutting võrdlesid näidendit meisterlikult ülesehitatud fuugaga, kus “teemat — filosoofiat —, mille kandjaks on esimene hääl (Spinoza), töödeldakse, arendatakse, varieeritakse ja parodeeritakse teistes häältes”. (Schutting; Schutting 1991b)

Tiit Palu leidis näidendit ja lavastust võrreldes olulisi erinevusi. Filosoofide dialoog on lavastuses jäänud võõritamata (näidendis filosoofid sel hetkel ei näe üksteist hästi, hiljem hoiab Spinoza näppe kõrvades) ja see juhib vaataja valele rajale. Sõdurite-komöödiante kaksikloomus näidendis on mitmetähenduslikum ning seob loo alguse lõpuga, aga lavastusest on see kärbitud. (Palu 1992: 51–52)

Lavastuses võis eristada kolme tasandit: filosoofiline, sotsiaalpoliitiline ja olmeline. Sotsiaalpoliitiline tasand andis veel lisaks horisontaallõike ühiskondlikust elust. “Näidendis on võrreldud ja vastandatud kolme ühitamatut teadvusetüüpi. Mööda neid korruseid libiseb analüütiku külmkaine pilk, mida ei hägusta tundelisuse pisar ja mis tunnistab vaid järjekindlust ja selgust.” (Schutting, German 1991a) Kõige põhjalikumalt on uurimise all filosoofide ja talurahva maailmad, mõlemad terviklikud ja suveräänsed, kuid omavahel siiski viitesuhetes. “Kokkusaamise” üheks, emotsionaalseks kulminatsiooniks kujunes stseen, kus Spinoza ja Leibnizi dispuut olemise põhiküsimustest seostus värskest ja vaimukalt Mehe ja Naise seatapulooga. Näidendi polüfoonilisust rõhutati lavastuses visuaalse ja auditiivse polüfooniaga, mitmehäälsuse ja misansteenilise mitmetasandilisusega. “Kokkusaamise” metafoorne lõpp — ämbliku võrgus siplevad kärbsed kui maailma võrdpilt — oli üsna lohutu, kuid meelde jääv (Karro 1991, Schutting 1991a).

G. Schuttingu kontseptsiooni järgi luuakse “Kokkusaamise” igal tasandil ebavõrdse jõu võrrand: 3>2. Filosoofide paarile, Spinozale ja Leibnizile, vendadele Wittidele ning Mehele ja Naisele on vastandatud kord sõdurid, kord kohtunikud, kord verd ihkav rahvas, kuid alati on neid teisi rohkem kui esimesi. “Kõik need kõrvuti, aga siiski igatüki omaette maailmas eksisteerivad paarid on siiski vaid saatanliku kolmiku potentsiaalsed ohvrid, kolmiku, kes võib tungida mis tahes korrusele, et seal siis peremehelikult lautada.” (Schutting, German 1991a) Väljapääsu näeb kriitik vaid ühinemises ja vastupanus.

Kaks filosoofi, Spinoza ja Leibniz, olid üksteisele selgelt vastandatud. Esimene oli erak ja askeet, teine kaval olupoliitik ja hedonist, kuid mõlemad pürgisid absoluutse tõe tunnetamisele. Victor Kakk (Mihkel Mutt?) leidis, et näitlejate valik on mõjutanud lavastuse kontseptsiooni ning et lavastaja sümpaatia kuulub Spinozale, mitte kompromissialtile Leibnizile, kellele on heidetud kerge koomikavari. (Kakk 1991) (P. Pedajas ise on hiljem püüdnud seda ümber lükata. (Vellerand; Pedajas 1991: 20)) Kaku seisukohta jagas ka T. Karro, kes ei protestinud mitte Leibnizi sellise tegelaskontseptsiooni vastu, meenutades, et Kõivul on kalduvus anda ajalooliste isikute tegevusele riskantseid hinnanguid, nagu näiteks Kreutzwaldile “Faehlmannis”, vaid Leibnizi reisi juhtmotiivi kadumamineku pärast.

Kõige elujõulisem ja emotsionaalsem oli argieluline tasand ning seda suuresti tänu Ain Lutsepa ja Ester Pajusoo väga orgaanilisele ja nakatavale mängule. A. Lutsepa Mees sidus lavastuse erinevaid tasandeid ja pakkus vaatajale lõõgastushetki. Filosoofide metafüüsilise dispuudi taustal mõjus Lihtne Inimene ja tema mõttelaad väga absurdseks. (Kakk 1991) Tiit Palu käsitles ainsana põgusalt ka keeleküsimumust; Mees ja Naine kõnelevad puhast elavat Põlva murrakut, Spinoza ja Leibniz rõhutatult kirjakeelt (*versus* kõnekeel). (Palu 1992: 51)

Pea-aegu kõik kirjutajad mainisid ära, et sotsiaalpoliitiline tasand, vendade Wittide lugu, oli selles lavastuses kas kõige skemaatilisem, hõredam, ebaühtlasem, segasem, kahvatum vms. Kuid see liin tõusis oma aktuaalsusega esile ja saavutas parima kunstilise taseme esietenduse päeval toimunud poliitiliste sündmuste tõttu. G. Schuttingu arvates mõjusid filosoofid esietendusel pisut koomiliselt (vt ka V. Kaku väidet eespool), vennad Wittid aga romantiliselt ja sellepärast kuulus publiku sümpaatia ja tähelepanu neile. (Schutting, German 1991a) Hiljem poliitilisel dimensioonil enam sellist tähtsust ei olnud ning loiumaks muutus ka esitus. I vaatuse lõpp ja II vaatuse algus tundusid seeläbi väga hõredad. Skemaatiliseks jäid ka statistide (Hans Kaldoja, Väino Laes, Märt Visnapuu) esitatud rollid: sõdurid, kohtunikud, timukad jne.

Lavastuskomponentidest kõige rohkem poleemikat tekitasid näitlejate rollilahendused nii kontseptuaalses kui näitlejatehnilises mõttes. Kriitikud märkasid näitlejate mängus kõikumist etendusesti. Kontrollitenduse hillitsetus ja mõtisklev struktuur asendus esietendusel jõulisema ja intensiivsema mängulaadiga. (Vellerand 1991) 10. mai etendusel oli lavastuse nõrgemates lülides näha lagunemise märke ning “Kokkusaamisele” iseloomulik peene käsitöö aura oli kadumas. Selle põhjustas ilmselt organisatoorne läbimõtlematus, sest eelmine etendus toimus poolteist kuud tagasi, ja lavastaja eemalviibimine. (Schutting, Riina; Schutting, German 1991a) Lavastaja ise leidis, et etenduste kõikumist tähtsustatakse üle; need ei varieeru nii palju, kui sellest räägitakse. (Vellerand; Pedajas 1991: 17) Lavastus oli pisut ebahütlane ka tervikuna: mõnes vaidlusepisoodis on pinget, mõnes mitte. Kokkuvõttes hinnati näitlejate mängu siiski üsna kõrgelt, tõstes esile A. Lutsepa ja S. Luike.

S. Luike iseloomustati selles rollis kui kirglikku ja sisendusjõulist (Kakk 1991), kehatut vaimsust kiirgavat (Schutting 1991a), pastelsetes pooltoonides mängivat kehatut astraali (Karro 1991), kelle loomupärane orgaanika pääses mõjule just rolli alltekstis (Schutting, Riina; Schutting, German 1991b). Üldiselt kiideti Spinoza roll üsna üksmeelselt ja lakooniliselt heaks, seda enam, et S. Luigel ei olnud enne seda osa pikka aega ühtki suuremat tööd. Vaid T. Karro leidis, et ka näidendis leidunuks materjali Spinoza inimliku poole esiletoomiseks, seda aga Luik rõhutamisväärseks ei pidanud.

Rahulolematuse Leibnizi rolli ja tegelaskuju ebamääraste eesmärkidega tekitas aga hargnevaid ja vastakaidki interpretatsioone: M. Veinmann esitab Leibnizi osa rutiinselt ja mõjub Spinoza kõrval kergekaalulisena (Karro 1991), Veinmannile on heidetud kerge koomikavari (Kakk 1991), tema juhtmotiiviks on jahedus, külmus (Schutting, Riina; Schutting, German 1991b), Leibniz mängib kohmakamalt kui Spinoza ja ei suuda vaatajat alati oma keerulise mõtteprotsessiga kaasa viia (Vellerand; Pedajas 1991: 20), oma absoluutse ükskõiksuse maski taga võib see mees varjata ka piinlikkuse- ja võib-olla isegi kergest kaastunnet (Vellerand 1991), Leibniz on nautleja, kes jääb inimlikes suhetes pealiskaudseks (Palu 1992: 51). Nende repliikide tagant võib välja lugeda nii keerukamate (või lavastusega ebaorgaanilisemalt seostuvate) teatri-märkide sõnastamise raskust kui kriitikute soovi mõista Leibnizi tegelaskuju olemust. Kokkuvõttes pälvis M. Veinmanni Leibniz palju rohkem tähelepanu kui heakskiidetud Spinoza ja vastupandamatult sarmikas Mees.

A. Lutsepp lõi lavastuse kõige koloriitsema tegelase — Mehe. Teda imetleti tema orgaanilisuse ja kaasahaaravuse pärast. “XVII sajandi Madalmaade kunstnike maalidel ainult Lutseppi kohtabki, kõik parasjagu laisa ja elu jaatava olemisega.” (Palu 1992: 51) Üheks lavastuse tipp hetkeks kujunes Mehe monoloog II vaatuses, mis oli omaloomne filosoofia paroodia. T. Karro nägi A. Lutsepa selles rollis senisest stereotüübist lahtimurdmist, millega teised “Kokkusaamises” hakkama ei saanud. Tema senised rollid olid olnud juba füüsisest lähtudes enamasti monoliitsed ja staatilised tegelased, kelle reaktsioonid on aeglased ning mõttemaailm varjatud. “Ja nüüd siis lähedalt nalja ja ladinat varrukast puistav elutark ja nutikas talumees, sisekammitsestest ja väliskuju skulpturaalsest staatikast vaba, eredaid ja lopsakaid värve pilduv rahvalik karakter!” (Karro 1991) Sellele seisukohale oponeerisid Schuttingud, kes nägid “Kokkusaamises” uut kvaliteeti vaid S. Luige mängus. (Schutting, Riina; Schutting, German 1991b)

22 ajakirjanduses avaldatud fotost 12 kujutasid Spinozat/S. Luike, 8 Meest/A. Lutsepa, 6 Leibnizi/M. Veinmanni, 3 Naist/E. Paljusood, 2 Cornelius de Witt/Enn Nõmmikut ja Joan de Witt/Sulev Teppartit, 1 P. Pedajast. Tähelepanuväärne on visuaalse materjali rohkus kirjutiste illustreerimisel.

Õdusa atmosfääriga lavakujundus haaras kogu saali: “Lavastuse fantaasiat äratav ja vaimu vabastav atmosfäär võib hakata tekkima juba väikese saali fuajeest, kus ripub Spinoza (?) sünge portree, tiheneda madala tumedatoonilise laega saalis, ja välja kujuneda lava lummavas kiirguses ...” (Vellerand 1991)

Laval kujutatud veski sisemus lõi koos teksti, näitlejate mängu ja helitaustaga vaatajale ettekujutuse suurest veskest, mille sees kõik etenduses osalejad on. “Tunne, et oled masinas, mida enam seisma panna ei saa.” (Vellerand; Pedajas 1991: 24) Pedajase muusikaline kujundus oli puhas ja mõjuv.

“Kokkusaamise” retseptsiooni läbivaks dominandiks kujuneski näidendi ja lavastuse samaaegne ajakajalisus (mainiti seitsmes kirjutises) ning igavikulisus. “Sel õhtul peegeldas lavarealsus elu selle kõige ehedamas olekus — väike maa, suur naaber, segane aeg. Jõhkrad ja ülbed sõjaväelased, parukate taha peitunud kohtunikud.” (Schutting, German 1991a) Sellised repliigid nagu “seitset vaba provintsi ei ole enam” või “võita pole midagi, kaotada on kogu Euroopa” tekitasid V. Kakul assotsiatsiooni Eesti olukorraga. Spinoza esindaks Eesti poliitikas kõige kompromissitumat tiiba, Leibniz aga pluralismi ja kompromissi ning majanduslikku heaolu. “Kokkusaamine” projitseeris konkreetse sotsiaalpoliitilise situatsiooni laiemale ajaloolisele ja eksistentsiaalsele taustale. Selle lavastuse retseptsioonile annab üldistava mõõtme sotsioloog Georges Gurvitch: “Teater on teatud sotsiaalsete situatsioonide *sublimatsioon*, ükskõik, kas ta *idealiseerib*, *parodeerib* või püüab neist *üle saada*. Teater on üheaegselt nii üks sotsiaalsete konfliktide eest põgenemise võimalus kui nende konfliktide kehastus.” (Gurvitch 1973: 76)

Teos tekitas paljudes kirjutajates lohutava äratundmise inimeksistentsi põhisituatsioonide jäävusest. L. Velleranna meelest tekitas lavastus iseäraliku turvatunde, kinnitades igäihe õigust oma suveräänse maailma puutumatusel ning väärtustades sallivust. (Vellerand 1991) Kuigi seda otseselt ei mainita, kuid etenduse mõju kirjeldavad adjektiivid (lohutav, turvatunne) viitavad “Kokkusaamise” ravivale toimele. 1990ndate alguse Eestis, kus paljude inimeste poliitilised, majanduslikud, maailmavaatelised ja esteetilised alustalad oli kõikuma löödud, esindas M. Kõiv autorina nii paljude kriitikute kui vaatajate jaoks klassikalisi humanistlikke väärtusi.

T. Karrot intrigeeris küsimus, kuivõrd on näiteks Spinoza psühholoogiline aines laenatud M. Kõivu isiklikest läbielamistest ja elu jooksul tunnetatust: “Sest mulle näib, et Spinoza enesetunnetuses — tema kodumaatuses, enesesse-süüvimises, suuresti vabatahtlikus siseemigratsioonis elamises — on nii mõndagi ühist hingeliste hoiakutega, mis sidusid paljusid meie loovharitlasi 1970. aastate teisel poolel, mil “Kokkusaamine” on kuuldavasti kirjutatud.” (Karro 1991) Kõiv on seda hüpoteesi ise ka kavalehel kinnitanud, kuid Karro artiklist võib mõista, et ta kavalehte lugenud ei olnud.

Kirjutajate suhe lavastusse oli üldiselt aukartlik, mõnedki tunnistasid oma allajäämist lavastuse filosoofilistele arutlustele. Lavastaja ja paar kirjutajat vihjasid, et filosoofide jutu sisu ja selle mõistmine ei olegi nii tähtis, olulisem on alltekst. P. Pedajas ja L. Vellerand rääkisid ka “Kokkusaamise” dihhotoomilisusest, mis Velleranna sõnastuses kõlas järgmiselt: “Niiviisi on etenduse lõpp korraga filosoofiline, poeetiline ja elutruu, raske ja kerge, ülev ja naljakas. Helge, nagu sa ise tahtnud oled. Koduselt paradoksaalne — nagu Kõiv selle kirjutanud on?” (Vellerand; Pedajas 1991: 24)

Kostis ka üksikuid “Kokkusaamise” suhtes kriitilisi hääli. V. Kakk leidis, et laval arutatavad filosoofilised küsimused ei ole üldhuvitava kallakuga ning sellepärast on seda tekstil põhinevat lavastust ikka üsna igav jälgida (Mehe — Naise stseenid välja arvatud). Eriti igavad ja pingevabad olid I vaatuse lõpp ja II algus. (Kakk 1991) Ka L. Vellerand sedastas, et Leibnizi tekst on lavalt kuulamiseks liiga keeruline (Vellerand; Pedajas 1991: 20) ning lavastus ei saanud läbikomponeeritult siiski laitmatu. (Vellerand 1992: 22) “Kokkusaamist” püüti hinnata kriitiliselt ja objektiivselt, eriti näitlejatöid, kuid kokkuvõttes jõuti siiski positiivse otsuseni, eriti just materjali keerukust ja ebatraditsioonilisust silmas pidades. Kohati kostus ülivõrdeidki: “Täpne ja peen stiilitunne annab tervikule kordumatu, meisterlikult teostatud käsitöö kvaliteedi: rareteet, haruldus.” (Schutting, Riina; Schutting, German 1991b)

Teatriankeedi 20 vastajast 9 tõstsid esile “Kokkusaamise” kunstnikutööd, 6 lavastust, 2 muusikalist kujundust. Näitlejatest märgiti 10 korda A. Lutsepa, 3 korda S. Luige ja 2 korda M. Veinmanni nime. Tõnu Kaalep ja Ülo Tonts leidsid, et Kõivu 1970. aastail kirjutatud väärt tekstid ei suuda siiski korvata uute algupärandite puudumist teatrilaval. (Teatriankeet 1992)

T. Karro oli esimene, kes hakkas rääkima Kõivu-lavastamise “kaanoni” otsimisest, mis tema näidendite järgmiste lavastustega kindlasti tekkivat. Ta soovitas aukartus autori mõttekonstruktsioonide universaalsuse ees maha suruda, kuid samas kirjanikku ennast rohkem usaldada, nagu seda oli teinud Pedajas “Kokkusaamises”. (Karro 1991) “Kokkusaamise” kriitika süüviv ja kokkuvõttes tunnustav toon lubab oletada, et tegemist oli siiski erakordse lavastusega 1990ndate alguse eesti teatrimaastikul, mis ärgitas vaatajaid järele mõtlema ja praktikuid järele tegema, nii et sellest lavateosest sai Kõivu näidendite lavastamise üks etalone.

### 4.3. “Castrozza”

Madis Kõivu näidend “Castrozza” esietendus 16. veebruaril 1991 Vanemuises. Lavastaja Jüri Lumiste, kunstnikud Ervin Õunapuu ja Jüri Lumiste, muusika autor Margo Kõlar. Peosas Peeter Kollom. Castrozza tähistas 20. sajandi algul Liivimaal tegutsenud mustkunstniku perekonnanime. (Hein 1991)

“Castrozza” on M. Kõivu näidendite lavastustest kõige vähem avalikku tähelepanu pälvinud teos. Ilmus eelutvustus (Hein 1991) ja kaks arvustust (Murutar 1991, Visnap 1991) ning lühikäsitlus “Vanemuise” hooajaüleavaates (Tonts 1991). Esimene, väga kriitiline reageering lavastusele ilmus Kati Murutarilt viis päeva pärast esietendust “Postimehes”. Kuu aega hiljem “Eesti Ekspressis” avaldatud Margot Visnapi artikkel oli lavastuse suhtes pisut leebem ning püüdis muu hulgas avada M. Kõivu näidendite konteksti ja julgustada lavastajaid neid ebamugavaid tekste lavale tooma.

Ühe lavastuse vastuvõttu suunava konteksti lõi asjaolu, et M. Kõiv kirjutas “Castrozza” juba 1960. aastatel, kuid kinkis selle Ain Kaalepile ja nii kadus näidend kuskile ära. Hiljem, kui teatris hakati asja vastu huvi tundma, taastas Kõiv “Castrozza” mustandi põhjal. Ülo Tontsi arvates kuulub see näidend laadilt ja vaimult väga tugevasti 1960. aastate lõpu teatriuueenduse aega, on nagu selle mõjudes kirjutatud. Temast palju nooremat kriitikut, K. Murutari üllatas aga hoopis nii eaka teksti avangardsus: “Midagi ennetavat ja uuenduslikku on kogu selles INIMESELOO pakkumises.” (Murutar 1991) Siin võib täheldada analoogiat “Kokkusaamise” retseptisiooniga, kus näidend/ lavastus mõjus ühteledele varasema epohhi mõttemaailma peegeldusena, teistele kaasaegse, kolmandatele igavikulisena. Põhimõtteliselt need interpretatsioonid ju ei välista üks-teist.

Teise, esimesest oluliselt tugevama konteksti moodustas aga M. Kõivu kui intrigeeriva näitekirjaniku looming ning eriti tema näidend “Kokkusaamine”, mis jaanuaris 1991 oli üsna menukalt esietendunud Eesti Draamateatris.

“Castrozza” faabula meenutab põnevuslugu, kuid sündmustik on siin tegelikult teisejärguline nagu üldse M. Kõivu näidendites. Pigem on tegemist eksistentsialistliku või filosoofilise näidendiga, milles üksteise järel avanevad üha uued kihid. Fataalselt kulgev sündmustik on aga näidendi eksistentsiaalse tasandiga orgaaniliselt seotud. “Fraasid on voolavalt absurdsed ja kannavad maailma ja inimese sirgjoonelist mõtestamist. [...] Sündmus on juhus, sündmust saatev tekst on samasugune juhus. Näidendi alltekstid juhuste ja sõnade kokkusattumusest või mittesattumusest on käegakatsutavad ja kiirelt tabatavad. Autor on arvestanud, et pinget hoitakse sõnamängudega.” (Murutar 1991) “Erinevate tasandite ja teemade läbipõimimine, mis nõuab teatrilt assotsiatiivsust selle parimas kvaliteedis, on M. Kõivu lavastajatele tõenäoliselt edaspidigi raskeimaks pähkliks.” (Visnap 1991) Rõhutati ka Kõivu tekstide lavastada võtmist kui omaette julgustükki ning tema näidenditele suurt tulevikku.

Lavastus jäi näidendile tugevasti alla, isegi kahjustas seda. Lavastaja oli püüdnud rõhutada või lisada teksti sügavust, näiteks teksti pikkade pausidega liigendades anda sellele kaalu ning vaatajale mõtlemisaega. Kuid tulemuseks oli pikk (neljatunnine), õõnes ja igav vaatemäng. Paljud stseenid ei kandnud ja murendasid etenduse rütmi ning õnnestunud stseene. Üksikute heade rollisoorituste kõrval oli “Castrozza” komistuskiviks Vanemuise ebaühtlane näiteseltskond ja abitud massistseenid. Tegelasikond oli arvukas ning rahvalt tulev tekst läks tihti kaduma. Ka lavastuses kasutatud maagia, efektid ei toimunud, sest loomad ja lapsed ei ole nii lihtsalt kontrollitavad ja tehnilised konarused rikkusid üldmulje. Leidus siiski mõningaid nauditavaid rolle ja dialooge: Mälukaotanu-Castrozza (Peeter Kollom) — naise (Merle Jääger) mõttetu sõnade pingpong, Mälukaotanu ja Illusionist-Castrozza (Hannes Kaljujärvi) kõrvuti aegruumi lausumine, Mälukaotanu ja Ohvitseri (Peeter Volkonski) ühiskondlik absurd. P. Kollomi introvertne ja ligipääsmatu Castrozza jäi ebamääraseks ja ei kuulunud kindlasti selle lavastuse tugevamate rollide hulka, kuid eelnimetatud stseenid päästsid tema tugevad partnerid. Näiteks M. Visnapi

arvates päästis Illusionist-Castrozza lõpumonoloog paljuski lavastuse ning vaataja segadusest. Pildimaterjali kasutati “Castrozza” illustreerimiseks napilt; K. Heina eelutuvustust rikastasid kaks fotot: ühel M. Kõiv, teisel P. Kollom.

K. Murutar alustas oma arvustust pikema lavakujunduse kirjeldusega, sest just dekoratsioonid jätsid talle flegmaatilise teksti ja tegevusega lavastuses kõige tugevama mulje. Selline tähelepanuväärne, vatist tuba meenutav kujundus sobivat hästi avangardteatriga. Lummav ja inspireeriv oli lavakujundus ka M. Visnapi arvates: “See on oma tinglikkuses lahti paljudele seostele — ülalt langev lumivalge hiigelsuur palakas moondub vaataja fantaasias kord kolkaküla ümbritsevateks mägedeks, kord tsirkusetelgiks. Kord on see talu- või kõrtsituba lämmatav lagi, kord hallutsinatsioon, kord haiglaslikult painav identsusevaev, kord ime, suur illusioon.” (Visnap 1991) Ka hooaja teatriankeedis tõstavad kaks vastajat (Tambet Kaugema, M. Visnap) esile “Castrozza” lavakujundust. (Teatriankeet 1992)

K. Murutar ja Ü. Tonts arvasid, et ehk pole “Castrozza” lavastamiseks olnud lihtsalt õige aeg; inimeseks olemise problemaatika olevat juba liiga pikalt eestlaste teadvuses käärinud. “Tulemus — kollektiivne paranoia, mitte esteetika.” (Murutar 1991) Murutar nentis, et esietenduse vaheaegadel olevat ka publikuruumid olnud ehmatavalt vaiksed ning sürrealistlikud, etenduse kulgedes petetuse tunne aga süvenes. Nii siin kui edaspidi paistab silma tendents, et kriitikud arusaamatuse ja rahulolematuse puhul apelleerivad publiku meietundele ning kas kehastuvad ümber reavaatajaks, kelle nimel nad kõnelevad, kasutades terminit “vaataja”, või siis kirjeldavad publiku reaktsioone.

“On ju hea tekst, hea lavastaja, head näitlejad, hea lavakujundus. Kõik see headus saanuks ka heaks etenduseks, kui lavastaja valinuks mõne väiksema, intiimsema saali, ning viimistlenuks massistseene.” (Murutar 1991) Autor lootis, et lavastus pole juba ette läbikukkumisele määratud, sest videoajastul vaataja venitamist ei salli. Mis puutub sobivasse ruumi, siis näidendis ette nähtud massistseenid ja võlutrikid eeldaksid ikkagi suurt lava. Lavastust loeti aga üldiselt läbikukkumiseks, eriti hilisemate P. Pedajase Kõivu-lavastustega kõrvutades. “Castrozza” põhiprobleemiks peeti nõrka lavastajatööd ja Vane-muise ebahühtlast truppi, aga kirjutajad ei olnud eriti kindlad ka näidendi sobi-vuses 1990. aastate algusesse.

#### 4.4. “Tagasitulek isa juurde”

Madis Kõivu näidend “Tagasitulek isa juurde” (edaspidi “Tagasitulek”) esi-etendus 31. jaanuaril 1993 Eesti Draamateatri suures saalis. Lavastaja ja muusikaline kujundaja Priit Pedajas, kunstnik Mats Õun. Peaosades Jüri Krjukov, Andrus Vaarik, Ain Lutsepp, Kersti Kreismann. Lavastuse reklaam-lauseks oli “Meenutus enne- ja päraststõjaaegsest kodust, minekutest ja tulekute-”.

Lavastuse kohta avaldati 21 kirjutist: 6 tutvustust, 9 arvustust, 1 essee, 2 teadaannet, näitlejate vestlusring ning esiletõstmine teatriankeedis ja ülevaates eesti teatri hetkeseisust. Nii “Kokkusaamise” kui “Tagasituleku” esietendust reklaamis “Sirbis” eraldiseisev kuulutus. Eeltutvustused “Hommikulehes” (Kulli 1993b), “Rahva Hääles” (Seero 1993b) ja “Postimehes” (Kruus 1993) tõukusid draamateatri pressikonverentsist, kus A. Lutsepp ja A. Vaarik õnega akvaariumist Jaapani karpkala püüsid. Kaks päeva pärast esietendust ilmus veel üks lavastuse tutvustus “Õhtulehes” (Värk, Vahur 1993a). Arvustustest esimene (Värk, Eike 1993) ilmus viis päeva pärast esietendust “Päevalehes”, teised esietendusejärgsed arvustused (Seero 1993a, Kulli 1993a, Vellerand 1993a, Tormis 1993, Priks 1993) aga järgneva kahe nädala jooksul päevalehtedes. Siis tekkis umbes kuuajaline katkestus, millele järgnes kolme-kuine järellainetus (Tuch 1993, Vahing 1993, Laansalu 1993, Paaver 1993). Edaspidi ilmus üksikuid teateid “Tagasituleku” elukäigu kohta: teade lavastuse etendumisest juulis Hamburgi teatrifestivalil (Pedajas 1993), tutvustused oktoobris Viljandis toimunud külalisetenduste puhul (Weidebaum 1993) ja teleteatris esietendumise puhul (Tagasitulek... 1995) ning teadaanne 1999. aasta “Eesti Päevalehes” (Kapstas 1999a), mis meenutas “Tagasitulekut” kui üht parimat lavastust läbi aegade, sealset kalaõngitsemist ning asjaolu, et draamateatri kaks selle näidendi tegelaste järgi ristitud karpkala, Hr. ja Pr. Karp, lasti pärast viimast etendust Kadrioru tiiki. Väärtustava tähendusega on näidendi ja lavastuse esiletõus teatriankeedis (Teatriankeet... 1993: 61–70), eesti teatri hetkeseisu hindavas vestlusringis (Eesti teater... 1994: 53–54) ning kolmeleheküljeline vestlusring trupiga “Pühapäevalehes” (Kapstas 1994).

Sümboolse ja inspireerivana mõjus kirjutajatele lavastuse pealkiri, mida kasutati nii artiklite pealkirjana (Vahing 1993, Weidebaum 1993) kui modifitseeriti mitmeti: “Imet tabav tagasitulek” (Kulli 1993a), “Tagasitulek” (Vellerand 1993a), “Kadunud poja tagasitulek” (Laansalu 1993), “Tagasi tulekud” (Kapstas 1994).

“Tagasituleku” retseptsiooni suunasid suveräänselt kaks konteksti: M. Kõivu ja P. Pedajase diskursus, mis mõlemad löid kriitikutes positiivse eelhäälestuse, töid “hea veini maitse suhu”. (Seero 1993) Esmakordselt seotakse selle kirjniku ja lavastaja nimed nii tihedalt kokku ja hakatakse kasutama ühendit “Kõiv-Pedajas”, viidates ka nende loomingu kongeniaalsusele. Näiteks Lilian Vellerand kirjutab: “Seda lavastust otsekui hoiavad peos kaks poeetilise meelelaadiga filosoofi — füüsik Kõiv ja režissöör Pedajas ...” (Vellerand 1993a) Seitse arvustajat märkisid ära, et “Tagasitulek” on M. Kõivu neljas näidend, loetleti ka tema varasemaid teatrilavale jõudnud näidendeid. Leiti, et Kõiv on huvitava lavakeele ja mitmetähendusliku filosoofilis-kujundliku maailmanägemusega autor, kelle näidendeis olevat ikka olnud nii sügavust kui muhedat huumorit, nii et “Tagasitulek” peaks huvi pakkuma igasuguse maitsega teatrikülastajatele.

Boris Tuch väitis, et P. Pedajase tõsisemaid töid iseloomustab teatrimaagia, mis luuakse lavale väljaspool reaalsust, käega katsutavat või kirjandusliku tekstiga väljendatavat maailma, nii et need teised ilmad paistavad läbi reaalsuse.

(Tuch 1993) Kui B. Tuch vaatas kriitiliselt läbi Pedajase viimase aja tööd, kaalus õnnestumisi ja ebaõnnestumisi, siis teised kirjutajad kasutasid peamiselt vaid ülivõrdeid. Eike Värk nentis: “Priit Pedajase lavastustes võlub ja jääb meelde ennekõike just hingus ning teatriatmosfääri maagilise müsteeriumi lumm. [...] Pedajasel “on hästi käes” eesti autorite ning ainekliku omapärase tõlgitsemise oskus.” Meenutatakse P. Pedajase varasemaid paremaid lavastusi: “Eesti muinasjutud”, “Tõlkijad”, “Soo”, “Vägede valitsejad”, “Miljard aastat enne maailma lõppu”, “Punjaba”, “Kokkusaamine”, “Lavalised segadused”. Eriti tõstetakse esile imelise atmosfääriga “Punjabat” kui Grodno ja Toruni teatريفestivalide naela.

“Tagasitulek” kujunes sündmuseks ka üldise teatripildi taustal; 1992. aastal oli eesti teatripublik saavutanud viimaste kümnendite miinimumtaseme (700 000 vaatajat) ning see sundis teatreid esietenduste arvu tõstma ja repertuaari võtma veel rohkem komöödiad. P. Pedajas rõhutas pressikonverentsil asjaolu, et rasketele aegadele vaatamata jõuab lavale algupärane ning et teater võimaldas lavastajale suhteliselt raske dramaturgilise materjali tõttu tavalisest pikema prooviperioodi. (Kulli 1993b) Eesti näidendite lavastused ei olnud viimastel aastatel eriti õnnestunud ega ka kuigi populaarsed.

Jaanus Kulli püüdis muuta sotsiaalselt ja eksistentsiaalselt tähendusrikkamaks “Tagasituleku” esietenduse päeva, 31. jaanuari, kui “Estonias” saadeti manalateele Gustav Ernesaks ning Eri Klas oma järelhüüdes rääkis minekust ja tulekust. (Kulli 1993a)

“Tagasitulek” on eesti publikule M. Kõivu näidenditest kõige lähedasem ja lihtsam. Näidendi ja lavastuse tegevuskoht on Valga, Pedeli 1, teine korrus, tegevusaeg aga kõigub 20. sajandi esimese ja teise poole vahel. Vaino Vahingu arvates on I vaatuse tekst väga täpne, lihvitud ja terviklik, kuid II vaatuse, kui mängu tulevad naised, ei kannu, selles ei ole I vaatuse pinget. Selline tendents olevat M. Kõivu näidenditele sümptomaatiline. (Vahing 1993) Isa on see taustsüsteem, läbi mille Tagasituleku toimunud näeb ja kirjeldab. (Laansalu 1993) Tõnu Seero tsiteeris M. Kõivu intervjuud, kus viimane väitis, et tal on tunne, nagu oleks tal kaks täiesti eraldiseisvat elu, mille piirjooneks on sõda ja isa äraminek. Pisut hiljem jätkas kriitik: ““Isa! Isa!” kostab läbi lavastuse Tagasituleku hüüd, mis mõjub lahkumise ja tagasituleku piirina ning ühenduspunktina, või august väljahahtja pingutusena.” (Seero 1993) Eelnevast ja pealkirjast lähtudes jääb mulje, nagu oleks “Tagasitulek” muu hulgas tõesti isa-keskne näidend, seda enam, et neid isatuid poisse, õigemini küll isade järgi küsivaid vallaspoegi on M. Kõivul teisteski näidendites. Freudistlikke märke leidis “Tagasitulekus” ka B. Tuch. Isa kuju kahestub; ühelt poolt kujutab Isa õnnelikku ja stabiilset elu Tagasituleku lapsepõlvemälestustes, teisalt aimdub temast ebaselget ähvardust. (Tuch 1993)

Lea Tormis võrdles “Tagasitulekut”, olemuselt väga lavalist näidendit, lavastusega ning leidis, et P. Pedajas on olnud lavastajana õige tekstitruu: tehtud on vaid mõned kärped ja ümbertõstmised ning lisatud kolm pikemat monoloogit. Kuid lavastaja on ignoreerinud mõningaid remärke ja jätnud kasutamata mitu

võimalust salapärasuse ning müstilisuse või siis ajastutausta (filmikaadrid) rõhutamiseks lavastustehniliste vahenditega. Seega on lavastuses vähem kummastavaid hetki ning mõned paljumõõtmelised kujundid (näiteks auk põrandas) on kaotanud midagi oma tähtsusest ja tähendusest. Lavastaja lasi esile tõusta eelkõige mõttel, et minevik-olevik-tulevik elavad inimeses samaaegselt. (Tormis 1993)

“Tagasitulek” on Tagasitulija nostalgiline lapsepõlvenägemus ajas kaootiliselt taastuvate mälupeilidena, mis muutuvad järjest tõsisemaks ja nukramaks. See on erinevate maailmade ja aegade juhuslikkusel põhinev läbipõimimine: harjumuslikud ajasuhted segunevad, aastaarvud voolavad läbi inimese (Seero 1993), tegelased erinevatest ajastutest suhestuvad omavahel mitmetes kummalistes kombinatsioonides. Sarnaselt B. Tuchiga tajus “Tagasituleku” maailmade pluralismi ka L. Vellerand: “Sellest reaalsuse ja unenäoliste meenutuste näilisest kaosest sünnib täpne, konkreetne miljöökujutus ning selle vahel ja kohal need kihid, milles arvad ära tundvat autorite hoiaku.” (Vellerand 1993a) Kõik metamorfoosid toimusid kergelt nagu unenäos ning kõik pildid ja tähendused kippusid käest libisema. Lavastus töötas väga täpselt mõõdetud sisemisel rütmil. Hamburgi külalisetendusel loobusid korraldajad viimasel hetkel subtiitritest lava kohal ning asendasid selle põhjaliku sisuseletusega paberil, väärtustades seega lavastuse visuaalse ja auditivse partituuri üldmõistetavust. (Pedajas 1993)

Tagasitulijale ja tema mälestuspiltidele vastandus Peremees oma argisuses ja pragmaatilisuses. Üldisesse nostalgilis-nukraste meeleollu tõi rõõmsamaid värve A. Lutsepa Peremees. Lavastuse tippstseenideks kujunesid kalapüüdmine ja Isa supisöömine. B. Tuch ja V. Vahing määratlesid lavastuse stiili järgmiselt: nägemuste materialisatsioon omandas kohati absurditeatri ilminguid (Tuch 1993), äärmuslik realism läks kohati süžeelest olustikurealismist absurdini, ajuti oli tunda groteski ja absurdi omavahelisi seoseid. (Vahing 1993)

Palju räägiti “Tagasituleku” puhul ka lavastuse lummavast atmosfäärist. “Taaskord võib tajuda priitpedajaslike tunnete ja meeleolude teatrit; etendust kui maagilist rituaali. Näitlejate harmoonilise koosmängu ning ereda visuaalse kujundlikkuse seostes on sündinud eriliselt lummav atmosfäär.” (Värk, Eike 1993) “... pedajaslikku atmosfääri on “Tagasitulekus” vist rohkem kui üheski varasemas lavastaja töös. Eelkõige kannabki seda õhustikku nüansirikas valguskujundus ...” (Kulli 1993a) ““Tagasitulekuga” on Pedajas Draamateatri suurele lavale oma, päriselt omaenda laadis atmosfääri loonud ...” (Vellerand 1993a) “Esimene vaatamine viis etenduse lummusesse kohe. [...] P. Pedajase loodud imepärane õhustik, atmosfäär on kergelt haavatav: näiteks kui täissaal on algul kaua valvsalt äraootav [...] ja tagasiside kohe ei käivitu. Siis ilmnevad (ka näidendi) nõrgemad lülid ja lummav pidevus katkeb kohati.” (Tormis 1993) Sellest võiks järeldada, et teatrielamus on paljuski ka ruumiline kogemus või täpsemalt etendusest kiirgava voo (*flow*) kogemus, mis toimib nii ruumilises kui ajalises dimensioonis. (Mõistet “*flow-experience*” tutvustasid Mihaly Csikszentmihalyi ja Rick E. Robinson oma teoses “Nägemise kunst” (“The art of seeing”). Nad tähistasid sellega autoteeliliste tegevustega (tegevus tegevuse

enese pärast, nt malemäng, tants jne) seotud kogemust, kus tegevus on haaranud inimese täielikult, nii aja- ja ruumitaju võivad kaduda ning inimene võib kogeda transendentalseid tundeid. (Csikszentmihalyi; Robinson 1990))

“Tagasitulekut” võrreldi “Punjabaga” Pedajase monoloogilembuse (“Punjabasse” oli põimitud monolooge Vallaku teistest jutustustest, “Tagasituleku” Isa ja Peremehe monoloogid olid laenatud Runneli — Kõivu “Küüni täitmisest”) ja ehtsate materjalide kasutamise pärast (“Punjabas” savi ja aurav supitirin, “Tagasitulekus” elus kala ja aurav supitirin). Teisalt on “Tagasitulek” seotud teiste eestlaste kodust äraminekut kujutavate näidendite ja lavastustega: Jaan Kruusvalli “Pilvede värvid” ja “Vaikuse vallamaja” ning Rein Saluri “Minek”. Nende Mikk Mikiveri vaoshoitud lavastustega liitus Kõivu-Pedajase lüürilisem ja üldistavam käsitlus. (Kulli 1993a, Vellerand 1993a) “Tagasitulekul” oli temaatilisi, situatiivseid ja meeleolulisi sarnasusi ka Bernard Kangro näidendiga “Kohtumine vanas majas”; nii Kõivu kui Kangrot huvitavad piiriületamise situatsioonid oleviku ja mineviku, realiteedi ja kujutlusilma vahel. (Priks 1993, Paaver 1993) Kõivu näidend on järjeks ka R. Saluri “Külalistele” ja “Meie kallile osmikule”, mille sündmused ja meeleolud on eestlastele sama tähenduslikud. Kuid üheski eelmainitud näidendis ei ole nii palju koomikat kui “Tagasitulekus”, nii et ehk on see ka naerdes hüvastijätt minevikuga. (Vellerand 1993a) Lavastuse realistlikud stseenid eluolu poetiseeritud kujutamisel töid meelde Kaarel Irdi lavastatud Oskar Lutsu “Tagahoovi”, kuid saavutatud ajalooline üldistus J. Kruusvalli “Pilvede värvid” ning igavikuline mõõde Jaan Toominga lavastatud “Põrgupõhja uue Vanapagana”. (Paaver 1993) Seega seostus “Tagasitulek” orgaaniliselt eesti (näite)kirjanduse ja teatri ning eestluse mitmete oluliste tüvitekstidega. Ühelt poolt jätkas see näidend ja lavastus peamiselt just 1980. aastatel eesti kultuuriruumis esile tõusnud mineku-teemat, kuid suhtumine sellesse oli distantseeritum ning lähenemine nii sisuliselt kui ka vormiliselt komplitseeritum.

“Hamburger Abendblati” kriitik Michael Handwerk paigutas M. Kõivu näidendi maailmadramaturgia kaardile, väites, et “Tagasitulek” on oma vaimult võrreldav August Strindbergi “Unenäomänguga”. (Weidebaum 1993)

Lavastusele kõige iseloomulikumaks pidas E. Värk “näitlejate lavaloleku pehmet ning sädelevat kergust, aga ka poeesiatunnetust ning olukordade loomulikkust”. Näitlemise pehmusest, loomulikkusest ja täpsusest kirjutasid teisedki. Üle pika aja oli draamateatri laval tõeliselt hea näitlejate koosseis. Trupp oli ühtlaselt tugev ja kõik osatäitmise nauditavad. “Tänu heade näitlejate hiilgavale mängule oli teksti ja mängu süntees igati Draamateatri vääriline.” (Vahing 1993) Kuid V. Vahingul oli tekstuaalselt ja mänguliselt pretensioone II vaatuse suhtes; J. Krjukov ja A. Lutsepp olid kaotanud oma verbaalse ja emotsionaalse täpsuse ning Elle Kulli ja Rita Raave rollid jäid kahvatuks.

Lavastuse tinglik konstruktsioon ilmnes kõige selgemalt Tagasitulija kaudu, kes lapsepõlvstseenides peaks olema 8–15 ning olevikustseenides aga 60-aastane, kuid keda mängis 40-ne habetunud J. Krjukov, jäädes oma ülestõstetud kraega mantlis välimuselt kogu lavastuse vältel muutumatuks. B. Tuch leidis, et

selline muutumatus on märgiks tegelase liiges kinniolekus oma mälestustes, mis ei võimalda tal saavutada täielikku iseseisvust. (Tuch 1993) Tagasituliija oli algul vaoshoitud, kinnine, salapärane, pillikeelena pingul, lapsepõlvemälestustes aga lapselik ja poisilikult uje. Need üleminekud olid erksad ja sujuvad ühekorraga. J. Krjukovi rollisooritus oli täpne ja peen, tema ümberkehastumine algas silmist. Ja kui näitleja end selles rollis kordaski, siis tema kanda antud teemad olid nii lähedased, et vorm tundus vähetähtis.

A. Vaariku Peremees kuulus vaid olevikku — argine, rahvalik murdekeeles kõnelev kohaneja tüüp, kes nagu “Kokkusaamise” Mees naerutas oma lihtsameelse praktilisusega vaatajaid. Dialoog publikuga oli humoorikas; küsis suitsule tuld. Peremehe kuju tundus lavastuses kõige atraktiivsem ning tema monoloogidest kujunesid “Tagasituleku” tippphetked. Publikut ei naerutanud mitte niivõrd koomiline karakter, kuivõrd nähtus või olukord kui selline, nii et lõpuks võisid vaatajad kogemata ka iseenda ideaalide ja ideede üle naerda. (Vellerand 1993a)

Lutsepa Isa ilmus Tagasituliija mälestustesse valgusjoas. Ta mõjus algul nagu Tagasituliijagi veidi ebamaise ja saladuslikuna, kuid muutus siis muhedaks vanameheks; või rangeks perekonnapeaks, et hiljem kaduda ebamaises valgusjoas lavaauku. Temas on “mingit saladuslikku aurat, milles ei puudu ka koomilisuse varjund.” (Värk, Eike 1993)

Teised tegelased mängisid rohkem saatepartiit, kuid igaühel oli oma kindel värv ja kõla: Kersti Kreismanni ingelliku olendina helendavas ukseavas ilmunud Ema, kellel lavastuse lõpus oli oma kibedavõitu ja väga intensiivne soolo, E. Kulli kerge koomikavarjundiga proua Klaudi, Garmen Tabori värvikas teenijanna Hermine, R. Raave kelmikas tütarlaps Anna, hiljem juba hallipäine vanaproua. Naistegelased ajendasid Ene Paaverit küsima, kas see ongi meeste arusaam elust, et naised huvitavad vaid väikesed argised probleemid rahva kannatustest hoolimata. (Paaver 1993)

27 pildist 20 kujutasid Tagasituliijat/J. Krjukovit ja Isa/A. Lutseppa, 17 Ema/K. Kreismanni, 14 pr. Klaudit/E. Kulli, 9 Peremeest/A. Vaarikut ja Jaani/M. Veinmanni, 8 Herminet/G. Taborit, 7 Annat/R. Raavet, 2 P. Pedajast. Kõige tihedamini eksponeeritud oli perepilt söögilaua ümber, mida avaldati 8 korda.

M. Õuna lavakujundus oli minimalistlik, kuid funktsionaalne ja põnev. Laval oli tühi seinteta möbleerimata tuba, II vaatuses ilmusid sinna ka laud ja toolid. Just sellises teatritinglikkuses tõusid eriti esile naturalistlikud elemendid (aurav supp, eluskala, vihmapladin). “Läbi lava tagaseinas asuva kujundusraami ovaali paistab välismaailm — väikesed aiamaajad oma helenduvate akende, pöösaste ja puudega. Ovaali kohale on laotud harvadest laudadest pööningukorrus, kus aegajalt nirisib läbi vihmavett...” (Värk, Eike 1993) Linnasiluetti meenutati teisteski kirjutistes (Kulli 1993a). Lavalt alla läks trepp, mis võis viia alumisele korrusele, aga võis viia ka põrgusse. (Tuch 1993) Auguga seostus ka “üleväl — all” problemaatika ja igasugune piiride ületamine. Pääaegu kõik kirjutajad mainisid ka põnevat täpset ja sugestiivset valgus- ning muusikalist kujundust,

mis märgistasid väiksemaidki meeleolumuutusi. Näiteks leierkastimuusika olevat mananud vaatajate silme ette selles tühjas toas kunagi olnu.

Retseptiooni keskseteks teemadeks kujunevad ühelt poolt rahvuslik ajalugu, teisalt mälestused, nii isiklikud kui kollektiivsed, üldisemalt ning mälu toimimise mehhanismid. Tegemist oli üldrahvaliku temaatikaga, mis potentsiaalselt oleks pidanud puudutama kõiki eestlasi. Paljud eestlased on pidanud poliitilistel põhjustel kodust lahkuma või on siis seda pidanud tegema nende sugulased, naabrid. Nagu lavastuses ka selgesõnaliselt välja öeldi, on see lugu eestlaste kollektiivsest ajaloost, mis muudab mõttetuks kõik isikliku. Seega käivitas “Tagasitulek” nii kollektiivse kui ka individuaalse alateadvuse. Palju kirjutati ka äratundmisest, kuivõrd intiimselt isiklikud mälestused osutusid üldinimlikeks ning vastupidi. “Mõnikord võib teater ajavoolust tabada hetke, mil kõige argisema taga avaneb lõpmatus. Mil ühe rahva ajalooline ning igatühe individuaalne aeg omandaks nagu mütoloogilise aja mõõtmed. Sidudes piiratud üksikkogemuse kõiksuslikuga.” (Tormis 1993) Lavastuse eksistentsiaalset kaalu näitas ehk seegi, et L. Vellerand võrdles seda mitmes mõttes W. Shakespeare’i “Hamletiga”.

Kuid “Tagasitulek” oli oluline lavastus ka kaasaegsest vaatepunktist, sest otsiti seal ju pidepunkte oleviku ja mineviku vahel, arutleti aja kulgemise ja tajumise seaduspärasuste üle (Laansalu 1993), küsiti olemise ja olnu järele (Paaver 1993). Sarnaselt “Kokkusaamisega” mõjus ka “Tagasitulek” vaatajatele tervendavalt ja katartiliseltki, mida illustreerivad järgmised tsitaadid: “Etenduse lõppedes olen harmoonilise helguse võimuses” (Värk, Eike 1993), filosoofilised “mõttekäigud lavastuses mõjuvad tervendava eluveena” (Seero 1993), “... seletamatu, aga tuntav kirgastava selginemise protsess, mida lavastus endas kannab” (Tormis 1993). M. Kapstas põhjendas seda lavastuse kummastatusega, mis päästis vaatajad kohustuslikust pühast “eestluse traagikaga” seotud raskuse vaimust. Ema protest eestlaste saatusliku koguduslikkuse vastu aga olevat ühendanud saali kummati teisenenud kogudusetundes. (Teatriankeet ... 1993: 62–32) Selles väljendus üks teatriretseptiooni fenomenoloogilisi külgi; lisaks etendusega seotud füüsiliselt tekkivale kogudustundele õhutas “Tagasitulek” ka mentaalset ja emotsionaalset kokkukuuluvustunnet.

Freddie Rokem väidab teoses “Etendades ajalugu” (“Performing History”, 2000): teatripraktika koondab või ühendab erinevatesse ontoloogilistesse sfääridesse kuuluvad energiad (tekstuaalse, performatiivse, metafüüsilise), luues nii teatri ja etenduse unikaalse energia. Ajaloolistel sündmustel põhinevatesse tekstidesse ja lavastustesse on salvestunud rohkem sotsiaalset energiat ning neil on suur potentsiaal genereerida vaatajates, etenduse tähenduse loojates, uut sotsiaalset ja psühholoogilist energiat. Teatri loov energia võib teatud juhtudel saada ajaloo destruktiivse energia ja valuliste läbikukkumiste dialektiliseks vastumürgiks. (Rokem 2000: 185–207) “Tagasitulek” tegeles küll destruktiivsete ajalooliste sündmuste psühholoogiliste tagajärgedega, kuid puudutas ometi rahva kogukondlikku ajaloo- ja alateadvust. Kuna lavastusel oli väga tugev

tekstuaalse, performatiivse ja metafüüsilise energia tase, siis kujunes etendusest psühhoteraapiline seanss.

A. Lutsepp arvas 1994. aasta sügisel, “Tagasituleku” viimaste etenduste aegu, et sellist kõlapinda lavastusel enam pole nagu esietenduse ajal, sest ühiskond on poolteise aastaga palju muutunud. (Kapstas 1994) Individualismi ja pragmatismi kasvu suunas? Veel 1990. aastate algul domineerinud rahvuslikku ühtsustundesse hakkasid aegamööda tekkima järjest tugevamad sotsiaalsed ja mentaalsed diferentseerumise mõrad.

Tekkis siiski ka retseptisioonihäireid: alati ei saanud kirjutajad kõikidest mõttekäikudest ja ajasuhete mitmetasandilisusest aru ning see tekitas rahulolematust. (Seero 1993, Vahing 1993) Kuid neid lavastuse saladuslikke tegelasi (näiteks Peremeest) ja mõistatuslikke aspekte sai vaataja kasutada ka oma vaba fantaasiamängu hüvanguks. (Tuch 1993) L. Tormis leidis, et II vaatuse keskel näidendi/lavastuse kunstiline kude nagu hõrenes. Ehk sellepärast, et öeldi liiga selgesõnaliselt välja mõned eestlaseks-olemise painavad tõed? V. Vahingu jaoks oli arusaamatu ja tarbetu sõdurite ilmumine lavale.

Teatriankeedi 28-st vastajast 22 pidasid märkimisväärseks “Tagasituleku” kui näidendi ilmumist eesti lavale ning 23 hindasid lavastust ennast. Ekspert hinnangu järgi jagasid hooaja 1992/93 tipplavastuste kahte esimest kohta “Tagasitulek” ja Elmo Nüganeni lavastatud William Shakespeare’i “Romeo ja Julia”. L. Epner ja L. Tormis rõhutasid “Tagasituleku” kui uue nähtuse tähtsust eesti teatris ja näitekirjanduses. A. Laasiku arvates esindas lavastus kaasaegset teatrit, kus kõigil komponentidel on arvestatav kaal. M. Õuna kunstnikutööd tõstsid esile 13 ja P. Pedajase muusikalist kujundust 7 vastajat. Näitlejatöödest jäid enam silma A. Vaarik (22 häält), A. Lutsepp (13 häält), J. Krjukov (12 häält), K. Kreismann (6 häält), M. Veinmann (4 häält), E. Kull (2 häält), G. Tabor (2 häält). (Teatriankeet... 1993: 61–70) 1993. aasta teatrikunsti aastapremia anti lavastaja P. Pedajasele “Tagasituleku” eest ning parima meesnäitleja preemia J. Krjukovile peaosade eest lavastustes “Tagasitulek” ja “Fernando Krapp saatis mulle kirja”. Kokkuvõttes jäi kõlama siiski ülistav toon; lavastus tunnistati suureks kunstiliseks õnnestumiseks ning nauditavaks elamuseks. “Tagasitulekuga” algas ka eesti näitekirjanduse jõulisem tagasitulek teatrilavale.

#### **4.5. “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl”**

Madis Kõivu — Aivo Lõhmuse näidend “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl” (edaspidi “Põud ja vihm”) esietendus 3. detsembril 1993. aastal EMA Lavakunstkateeri XVI lennu diplomitööna Eesti Draamateatri egiidi all lavakunstkateedri vast avatud mustas saalis. Lavastaja Ingo Normet, näitejuht Meeli Sööt, kunstnikud Hille Ermel, Iver

Reimann, Karmo Mende (Tallinna Kunstiülikooli lavakujunduse eriala üliõpilased). Mängisid kõik XVI lennu üliõpilased.

“Põuast ja vihmast” kirjutati kokku 16 teksti: 3 tutvustust, 10 arvustust, 1 teadaanne, intervjuu I. Normetiga ja äramärkimine teatriankeedis. Päev pärast esietendust ilmus “Hommikulehes” artikkel (Kulli 1993c), mis tutvustas uut teatrisaali Tallinnas ning seal esietendunud “Põuda ja vihma”. Nädal hiljem ilmus analoogiline lühitutvustus ka “Postimehes” (Toompeal... 1993). Teatrisaali avamisest teatav ja eesietendusel põhinev arvustus avaldati 8. detsembril “Rahva Hääles” (Palm 1993). Järgmine arvustus ilmus aga alles 23. detsembril “Tallinna Sõnumites” (Vellerand 1993b), sellest järgmine 14. jaanuaril “Postimehes” (Mattheus 1994) ning ülejäänud (Teeperv 1994, Visnap 1994, Martson 1994, Herkül 1994) väikeste vahedega järgmise kuu aja jooksul. Kuigi “Põua ja vihma” retseptioon ajakirjanduses oli üsna aktiivne, ei tekkinud esietenduse järel meedias sellist elevust nagu teiste M. Kõivu näidendite lavastuste puhul (“Castrozza” muidugi välja arvatud), vaid artiklid tiksusid üsna ühtlases rütmis kaks ja pool kuud. “Põua ja vihma” arvustused olid varemkäsitletutega võrreldes lühemad ja üldsõnalisemad. Selle kõige põhjuseks oli ilmselt lavastuse koolitöö staatus.

Edasised teated “Põua ja vihma” kohta on juhuslikumad. Aprillis ilmus Viljandi külalisetendustega seoses lavastuse tutvustus “Sakalas” (Ojasson 1994). “Teater. Muusika. Kino” mainumbris räägiti sellest intervjuus I. Normetiga (Normet 1994) ning ilmus Ene Paaveri arvustus (Paaver 1994). Augustis mängiti “Põuda ja vihma” Kaika suveülikoolis Kõivu kodutalu lähedal Kiumas, kus etenduse ajal puhkes äike ja vool kadus, nii et edasi pidi mängima küünlavalgel, kuid vastuvõtt oli väga soe. (Heinamägi 1994) “Favoriidi” augusti-septembrinumbris ilmus veel Anto Undi arvustus (Unt 1994) ning 1995. aasta märtsis Gerda Kordemetsa “Põua ja vihma” teatri- ja televersiooni võrdlev arvustus (Kordemets 1995b).

Lavastuse sündmusväärtust tõstsid esile uus teatrisaal ja esimene avalik etendus selles ruumis ning “Põud ja vihm” kui esimene võrukeelne näidend professionaalide esituses. Vastremonditud 60-kohalise teatrisaali avamist võrreldi uue teatri sünniga ning Von Krahli Teatriga (Kulli 1993c, Palm 1993). I. Normet pakkus uuele teatrisaalile ka nime — Toompea teater. (Kulli 1993c) Lilian Vellerannale meenus aga Voldemar Panso diplomilavastus “Tagasi Metuusala juurde” (1964), millega sündis Kirjanike Maja musta laega saalis Tubateater. Vaatamata näidendi kaksikautorlusele, käsitleti “Põuda ja vihma” kui M. Kõivu näidendit ning seostati see tema varasema loominguga.

Eesietendus oli üsna sündmusterohke: Mait Malmsten haigestus, enne etendust purunes prožektor, üks tähtis rekvisiit kadus arusaamatul moel, kuid muus osas sujus kõik. M. Malmsteni haiguse tõttu pidi Ago Anderson kehasutama kahte vastandlikku tegelast, Pekri talu peremeest ja Piiri Leod, kuid see õnnestus tal suurepäraselt. (Palm 1993)

I. Normet leidis, et sellesse näidendisse kirjutatud õhustik on omamoodi prohvetlik, sest see on kirjutatud viis aastat enne seda kui Eesti taasiseseisvus.

(Ajakirjanduses väideti, et näidend on kirjutatud aastatel 1985–1986, M. Kõivu enda väitel aga 1983.) Näidendi tegevustik toimub aastal 1914, neli aastat enne Eesti esimest iseseisvumist. (Kulli 1993c) (Mingil määral on senikäsitletud M. Kõivu näidendid (pean silmas “Kokkusaamist”, “Castrozzat”, “Tagasitulekut”, “Põuda ja vihma”) oma lavale ilmumisega pisut hiljaks jäänud, sest enamasti kehtib reegel, et kui nad oleksid esietendunud kolm-neli aastat varem, oleks nende mõju ja kõnekus veelgi suurem olnud. Ajalise lõtku näidendi ja lavastuse vahel toob paratamatult sisse ka teatritöö pikaajaline etteplaneeritus ja lavastuse pikk esitusperiood.)

“Põud ja vihm” on sündinud Võrumaa olustikust, inimestest ja legendidest ning M. Kõivu enda mälestustest ja perekonnaloost. Näidendi tegevus on sel korral küll II maailmasõja eelsest ajast paigutatud I maailmasõja eelsesse aega, kuid sõja kogu senist elu tühistav jõud on ometi kehtiv. Margot Visnap leidis, et Kõiv ei paku nostalgilist müüti sõjakeerisesse sattuvast rahvakillust, vaid jõulisi karaktereid, kelle huumor on vaba söövitavast ironiast. “Juba näidend ise on pärl, mis võiks üles kaaluda omal ajal paljukiidetud “Pilvede värvid” või “Vaikuse vallamaja”.” (Visnap 1994) Kadi Herkül pidas “Põuda ja vihma” ning “Tagasitulekut” ajatuteks üldinimliku problemaatikaga näidenditeks, sest nendes ei ole rõhutatud traagikat ega tagantjäreletarkust, ei iroonilist kõrvalpilku ega hiljem antud hinnanguid. Need näidendid tabavad ajahetki, mil miski muutub kogu maailma saatuses. (Herkül 1994)

Palju kirjutati “Põua ja vihma” tekstuaalsest komplitseeritusest. Kõigepealt muidugi näidendi murdekeelsusest. 4 kirjutajat rõhutasid ka asjaolu, et “Põud ja vihm”, nagu M. Kõivu näidendid üldse, ei ole kirjutatud teatrit silmas pidades, vaid pigem lugemisdraamana. 3 kirjutajat mainisid M. Kõivu tekstide kohatist akommunikatiivsust (Vellerand 1993b, Mattheus 1994, Martson 1994). I. Normet oli tahtnud “Põuda ja vihma” lavastada kohe pärast selle trüki ilmumist, kuid julgust ei jätkunud, sest kartis võru keelt ja publiku vähest huvi. Lavastust võeti prooviprotsessi algul kui kasulikku koolitööd, “müügiväärtus” ja publikumenu tulid nii lavastajale kui näitlejatele suur üllatusena. (Normet 1994: 7) “Põua ja vihma” lavastamist hindasid kirjutajadki julgustükina.

A. Lõhmus nimetas intervjuus lavastust üsna autoritruuks ja kiitis heaks ka tekstis tehtud kärped. “Kõige olulisem, et juba esimestest hetkedest peale oli laval atmosfäär, mis selle näidendi jaoks oluline — natuke närviline ja dramaatiline, kus on sees ka seda Võrumaa naljanärvi.” (Kulli 1993c) Näidendis peituva rahvaliku eheduse ja sõja eelõhtu ärevuse ülekandumisest lavastusse kirjutasid teisedki. “Põuas ja vihmas” oli ka küllaga Lõuna-Eesti temperamenti ja närvi.

Ühelt poolt tegeles lavastus maarahva eluolu realistliku kujutamise ühe talupere näitel, kuid teiselt poolt anti ka ülevaade poliitilistest sündmustest kodu- ja välismaal. Noorema põlvkonna poolt kasutatavad vene- ja saksa-keelsed tsitaadid Dostojevskilt ja Nietzscheilt lisasid Võrumaa olustikku oma tähenduskihi ning viisid need arutlused laiemale intellektuaalsele tasandile. E. Paaver täheldas “Põuas ja vihmas” eelkõige M. Kõivu, mitte niivõrd A. Lõh-

muse käekirja ning enim sarnasusi leidis “Tagasitulekuga”: pretensioonitult olmesündmuse kirjeldav kohalikest mälestustest ja naljalugudest kokku pandud voolav lugu, milles peegelduvad maailmasündmused, nii et ilmsiks tuleb ühe pere ja miljonite saatust määrav sarnane reeglistik. (Paaver 1994: 28) Ilona Martson leidis, et senistest Kõivu-lavastustest on “Põual ja vihmäl” kõige rohkem ühiseid jooni “Kokkusaamisega” — räägitakse vaheldumisi seatapust ja filosoofiast, ilmast ja elust; keegi põgeneb ja kedagi aetakse taga; midagi ei öelda lõpuni välja ega midagi tehta lõpuni ära. (Martson 1994) A. Unt leidis ilmseid sarnasusi “Põua ja vihma” põrsalõikaja Peetso Saamo, “Kokkusaamise” Mehe, “Tagasituleku” Peremehe ja “Filosoofipäeva” Teenri vahel, kes tegelevad millegi praktilisega ning täiendavad kesksete tegelaste abstraktseid arutelusid konkreetsete tähelepanekutega. Kui abstraktsed mõtted on näiden-dites seotud kindla isiku ja ajahetkega, siis konkreetsete tiraadid eksisteeriksid justkui väljaspool aega ja omandavad ootamatult universaalse kõla. “Seda abstraktse ja konkreetse mitut moodi põimumist võib isegi vormivõtteks pidada, sest siit näib pärinevat Kõivu näidendite dramaatiline pinge (sündmustikust või väärtushinnangute kokkupõrkest see ju ei tulene); samas on siin ka midagi kontseptuaalset aimata ...” (Unt 1994) (Taas kord viide M. Kõivu näidendite dihhotoomilisusele — abstraktse ja konkreetse põimumisele.)

Nagu teistes Kõivu-lavastustes, oli “Põuas ja vihmaki” nii traagikat kui koomikat, mille vaheldumine lõpuks väga vabastavalt mõjus. Lavastuse tipp-steen oli Piiri Leo tagumikust kuuli välja võtmine, mis näitlejaid endidki naerma ajas.

“Just murre annab kõigele mingi väga mõnusa kõrvaltooni.” (Palm 1993) Võru keel ei olnud näitlejatele probleemiks, kuigi mõnikord kippus see ununema või segi minema ning kõikidest sõnadest ei saanud alati aru. L. Vellerand võrdles “Põua ja vihma” ilusat murdekeelt V. Panso lavastuse “Tants aurukatla ümber” artistlikkusega. “Nüüd kõnelevad üliõpilased võru keelt päris koduselt, natuke lohakalt, aga armastusega. [...] Priit Pedajas on oma lavastustes Kõivu sõnamuusika juba avastanud, dialekt lisab erilise helivärvi.” (Vellerand 1993b)

P. Pedajase nime mainitakse ühes või teises kontekstis teatava etalonina teisteski arvustustes (Mattheus 1994, Martson 1994, Paaver 1994: 27, 32). Kuigi senisest viiest Kõivu lavale jõudnud näidendist on Pedajas lavastanud vaid kaks, “Kokkusaamise” ja “Tagasituleku”, nimetavad kirjutajad Kõivu-lavastustest rääkides adjektiive, mis on omased eelkõige P. Pedajase loomingule: “lummas pastelsus, pisut pleekinud ja tuhm sära” (Herkül 1994).

Lavastus oli väljendusvahenditelt üsna napp, nii et esiplaanile tõusid näitlejad ja vaikselt arenevad tegelaskujud. E. Paaver arvas, et kuna Toompea väikeses saalis sai näitlejaid lähedalt vaadata, siis ehk sellepärast ei jäänud lavastusest ühte hõlmavat tervikutunnetust, vaid mulje moodustus teatud hulgest vähem või rohkem eredatest näitlejatöödest. (Paaver 1994: 28) Noored näitlejad mängisid kirglikult, nagu parimaid koolietendusi mängitaksegi. “Noorte süvenemistahe, kirgastav siirus, maailmavalu ja mängulust mõjuvad kui hea

enne ...” (Visnap 1994) Ülo Mattheuse arvates jättis lavastuse energeetilisus kogu kursusest andeka ja löögijõulise mulje ning tõstis I. Normetigi lavastajamainet. Soovida jättis tegelaste käitumismotiivide psühholoogiline põhjendatus — näiteks jäi arusaamatuks talutütre Elli (Triinu Meriste) aprioorne võimukus ning tema sõdurist venna passiivsus. (Mattheus 1994) Teiste näitlejate hulgast tõsteti esile Katariina Lauku kui vastset V. Panso preemia laureaati, kuigi tal ei olnud “Põuas ja vihmas” teistest suuremat rolli. Kiideti veel Ago Andersoni, Tarmo Männardit, Diana Konstantinovat, Triinu Meristet, Andres Puustusmaad, Elina Reinoldit. Enim mänguvõimalusi pakkusid ja esile tõusid just Männardi, Konstantinova ning Andresoni koomilised rollid. Kursus ja näitetrupp hinnati selle lavastuse põhjal üsna ühtlaseks. Rollikäsitlusi analüüsis pikemalt vaid E. Paaver (Paaver 1994: 29–32).

22 fotost 10 kujutasid Mammata/E. Reinoldit, 8 Papat/Piiri Leod/A. Andersoni ja Peetso Saamot/T. Männardit, 7 Ottiliat/K. Lauku, Friedrichi/A. Puustusmaad ja Riksi/Külameest/I. Sammulit, 5 Ellit/T. Meristet ja Friedrichi/Juhanit/A. Mäeotsa, 4 Arnoldit/R. Kütsarit ja Karlat/Miita Peetrit/ T. Linnast, 3 Karlat/Külameest/M. Jaanovitsi, 2 Papat/Piiri Leod/M. Malmstenit, 1 Liisat/D. Konstantinovat ja Meetat/H. Merzinit ning lavakunstikateedri treppi. Kuna lavastuse kese oli söögilaud, siis 11 fotot kujutavadki inimesi selle laua ümber istumas, samuti nagu “Tagasitulekuski”, kus söögilaud oli inimeste ühendaja ja peredraamade tunnistaja. Üllatav on ehk D. Konstantinova vähene esindatus fotodel, kuigi tema osatäitmist paljud kriitikud esile tõstsid.

“Põua ja vihma” visuaalset külge iseloomustas vaid üks kujundlik lause, mis on heaks näiteks ka ühe teise lavastuse järelretseptisioonist: “Nii nagu “Tagasitulekus isa juurde” muutusid aastaid tagasi videvikus süttinud kollased linnatuled kõnekamaks igatsuse ja ajavoolu püüdmatusena kujundiks mis tahes sõnadest, nii on see “Põuas ja vihmas” längus õhtupäike põuasel suveõhtul taluköögi muhklikul põrandal.” (Paaver 1994: 32)

A. Lõhmus pidas lavastust tähelepanuväärseks sündmuseks ja üsna hästi kaasajaga haakuvaks: “Siin on mingid ühendavad jooned ja niidid, mis seovad toda aega tänaste inimestega.” (Kulli 1993c) M. Visnap pihtis vastupidist: “Aga puhastav on seda vaadata küll. Eriti ajal, mil kõrvus taob vaid vördjalik olmetekst. [...] Ent kontrast sajandi alguse ja praeguse lõpukümnendi vahel on võimas ning kriibib sügavale sisse.” (Visnap 1994) Sarnasele äratundmisele jõudis ilmselt ka E. Paaver, kui ta eitas võru keele seost lihtrahvalikkusega: “Võru keel, kultuur, Võrumaa ja sealt pärit inimesed — see võib *praegu* [minu rõhutus — A. S.] olla pigem elitaarsete, koguni aristokraatsete väärtuste märk.” (Paaver 1994: 28) G. Kordemetsale oli “Põud ja vihm” ajamärgiline sellega, et seostus taastärganud laiema huviga etnograafia ja murdekeele vastu, mida kinnitavat ansambli “Ummamuudu” edu. (Kordemets 1995b: 104) Kõik kirjutajad tõdesid, et igal juhul on tegemist liigutava looga.

“Põuda ja vihma” vaadeldi nii heas kui halvas ikka koolitööna, kuid lavakunstikateedri teiste lendude diplomilavastuste kontekstis paistis see silma. “Põud ja vihm” elustas M. Visnapis mälestuse **tõelistest**, ainult tudengitöödele

omase atmosfääriga lavastustest, kus on pinget, intrigeerivust ja sündmuse kaalu, kuid mida viimastel aastatel üha harvem on ette tulnud. K. Herkül tõstis esile “Kolme õde” ning “Põuda ja vihma” kui vaikselt küpsenud XVI lennu läbimurdelavastusi teatriareenile. Päril tavaline publik lavakunstkateedri lavastusi ehk vaatamas ei käi, vaid tegemist on spetsiifilise “oma” publikuga, kelle suhtumine nendesse etendustesse on enamasti heatahtlik ja kaasaelav; “vaataja ihkab, et noortel asi õnnestuks, see peab õnnestuma!” (Mattheus1994) Selline publik elab kaasa näitlejate sooritusele ning libastumistele vaadatakse läbi sõrmede. Heatahtlikkust õhkus ka kõigist arvustustest, kuigi väidetavalt mitte kõigile vaatajatele ja mitte alati ei jätnud lavastus head muljet. (Paaver 1994: 28, Unt 1994)

Teatriankeedile vastanud 26 vastajast 19 tõstis esile “Põuda ja vihma” näidendina ning 12 vastajat lavastusena, nii et kokkuvõttes tunnistati “Põud ja vihm” “Filosoofipäeva” järel 1993./94. hooaja tipplavastuseks. Üks hääl läks veel I. Normeti muusikalisele kujundusele, üks näitlejateansamblile ning üks T. Linnasele. (Teatriankeet... 1995) Enn Siimer võttis kokku “Põua ja vihma” kohta levinud arvamused: “Selles oli kõik hea koos: väga tugev ja stiilipuhas ansambel, täpselt teostatud lavastus (oma kõigis komponentides) ning materjal, mis võimaldas ajaloost kõnelemise ettekäändel väljendada tänase inimese mõtteid ja tundeid.” (Teatriankeet... 1995: 48) Kokkuvõttes tõsis “Põud ja vihm” esile mitte ainult teatrikooli lavastuste taustal, vaid terves eesti teatripildis. See oli nii noorte näitlejate kui lavastaja jõuline enesekehtestus. Väärtustava tähendusega on ka lavastuse põhjal M. Kõivu kodutalus Põlvamaal filmitud televersioon, mida võib pidada samade osatäitjatega iseseisvaks lavastuseks.

#### 4.6. “Filosoofipäev”

M. Kõivu “Filosoofipäev” esietendus 27. märtsil 1994 Eesti Draamateatri väikeses saalis. Lavastaja ja muusikaline kujundaja Priit Pedajas, kunstnik Pille Jänes. Peaosades Roman Baskin ja Ain Lutsepp.

Lavastuse kohta ilmus ajakirjanduses 21 kirjutist: 8 tutvustust, 8 arvustust, 2 esseed, 2 käsitlust hooajaülelaates ja esiletõstmine teatriankeedis. Erilist tähelepanu äratav “Filosoofipäeva” eelmäng ajakirjanduses: tutvustavate artiklite rohkus ja pikkus. Esimesed teated “Filosoofipäeva” kohta ilmusid fiktsionaalse Villem Tuuni, Tartu psühhoneuroloogiahaigla patsiendi/kojamehe sulest. 9. märtsi “Postimehes” avaldati tema veider kiri trupile sooviga proove vaatama tulla. Kirjutajat intrigeeris lavastuse aluseks olev M. Kõivu saksa-keelne näidend ning selles figureeriv krahv von Thun, tema oletatav esiisa. (Tuun 1994b) 22. märtsi “Postimehes” väljendas V. Tuun oma rahulolematust proovides nähtuga: lavastust ei mängitagi saksa keeles ning lavastaja suhtumine mesmerismi ja von Thuni olevat üleolev, kuid muus osas jäi kirjutaja kõigega rahule. (Tuun 1994a) Mõlema V. Tuuni kirja juhatas sisse P. Pedajase kommen-

taar, kusjuures viimases artiklis lükkas ta ümber avalikkuses tekkinud oletuse, nagu varjaks end Tuuni nime all M. Kõiv. See teatraalne müstifikatsioon tekitas palju põnevust. 19. märtsil avaldati "Pühapäevalehes" Lilian Velleranna tervet lehekülge haarav vaatajat hariv näidendi analüüs, kus ta astus dialoogi ka V. Tuuniga, kinnitades eestikeelse lavastuse üldmõistetavust. (Vellerand 1994a) 26. märtsi "Hommikulehes" teavitas Draamateatri uuest esietendusest P. Pedajas ise (Pedajas 1994a).

Esimene arvustus ilmus kaks päeva pärast esietendust, 29. märtsil "Rahva Hääles" (Kivi 1994). Sellele järgnes peaaegu kuuajaline vaikus, mille katkestasid 22. aprillil avaldatud tervet lehekülge haaravad arvustused L. Vellerannalt "Kultuurilehes" (Vellerand 1994b) ja Lea Tormiselt "Eesti Ekspressis" (Tormis 1994) ning 23. aprillil "Hommikulehes" "Filosoofipäeva" tutvustavad peatoimetaja veerg (Priit... 1994) ning P. Pedajase artikkel (Pedajas 1994). Teatريفestivali Draama '94 raames mängiti "Filosoofipäeva" ka Tartus, mille põhjal kirjutatud arvustus trükiti ära 19. mai "Postimehes" (Tonts 1994). Enne külalisetendust Rakveres tutvustati hõrgutavat lavastust "Virumaa Teatajas" (Huumorit... 1994). Lavastus oli kesksel kohal Eesti Draamateatri hooaja-ülevaates (Vellerand 1994c) ja teatriankeedis (Teatriankeet... 1995), kuid vastukaaluks sellele avaldati ka skeptilisi arvamusi (Mutt 1995). "Filosoofipäeva" arvustusi ilmus veel ka 1995. aastal (Herkül 1995b, Saluri 1995, Herkül 1995a, Kordemets 1995a). Margus Kasterpalu avaldas tellitud arvustuse asemel koos oma eessõnaga kellegi Karl Lossimetsa (kas jälle fiktsionaalne autor?) kiri-essée, mis põhines näidendi lugemisest saadud muljetel ning vaatles "Filosoofipäeva" Huizinga mänguteooria valgusel. (Kasterpalu 1995) Filosoofilise mõtteavaldusega "Filosoofipäeva" ja "Tagasituleku" mehaanikast esines "Postimehes" Andrus Laansalu. (Walden 1995) 1999. aasta jaanuaris näidati "Filosoofipäeva" salvestust ETV-s ning lavastust tutvustas "Sõnumilehes" Valle-Sten Maiste, sidudes selle üheks triloogiaks varem televisioonis näidatud Kõivu-lavastustega, "Põua ja vihma" ning "Tagasitulekuga". (Maiste 1999b)

Lavastuse eeltutvustustes rõhutati: kuna näidend/lavastus põhineb suures osas filosoofial, siis sellise teksti lavastamine on teatrieksperiment ning lavastust mängitakse ainult 10 korda. L. Vellerand arvas küll, et pärast "Kokkusaamist" ja "Tagasitulekut" ei saa enam eksperimendist rääkida, sest nii M. Kõivu näidendite lavakõlbulikkus kui üldarusaadavus on tõestatud. (Vellerand 1994a) Viimast kinnitas ka näiteks Aita Kivi.

L. Vellerand leidis, et enne "Filosoofipäeva" vaatamist võiks M. Kõivu kohta teada kolme asja, ning tsiteeris Kõivu ennast: "Filosoofia ei tähenda midagi muud, kui mõtlemises aeg-ajalt paratamatu absurduseni jõudmist." Teiseks, filosoofia nõuab teatud vaimset traditsiooni, mis Eestis puudub. Ja kolmandaks, W. Shakespeare'i komöödiad ja Aleksis Kivi "Nõmmekingsepad" on vajutanud M. Kõivu mingisuguse mustri, millest ta lahti ei saa. "Armastuse ja vihkamise, sinu ja minu **oma** vastandamise asemel seab Kõiv vastamisi olemise laiamad mõisted, Aja ja Ruumi, Vaimu ja Substantsi, (välise) staatika ja (sisemise) dünaamika. Aga ta teeb seda sellegipoolest inimese, naljakalt mõjuva

inimese kaudu.” M. Kõivu näidendid on inimlikud komöödiad. (Vellerand 1994a)

P. Pedajase konteksti olulisust “Filosoofipäeva” retseptioonis rõhutas “Hommikulehe” toimetajaveerg: “Kõiv on erak, kelle *publicity* on loonud Pedajas. Mida teadis Kõivust laiem üldsus enne Pedajase lavastatud “Kokkusaamist”, “Tagasitulekut” ja nüüd siis ka “Filosoofipäeva”? Kuigi võib arvata, et see tunnustus ei lähe eremiidist Kõivule vähimatki korda.” (Priit... 1994) Edasi väidab artikkel, et Kõivu tekste ei ole teised lavastada sõandanud või pole autor selleks luba andnud ning et Kõivu-Pedajase koostöö on osutunud omaette fenomeniks. (Tegemist on ilmselge liialduse ja utreeringuga, kus M. Kõivu eraklikkust müstifitseeritakse — Tartus tundsid sotsiaalselt aktiivset M. Kõivu üsna paljud —, P. Pedajast ülistatakse teiste arvelt ning unustatakse ära Tartu Kõivu-lavastused.)

Lavastuse ja lavastaja mütologiseerimisele aitas kaasa Pedajase enda artikkel, kust selgus, et neli näitlejat olid “Filosoofipäeva” rollidest loobunud ning Kirjanike Liit oli kinnitanud, et “Filosoofipäev” on lugemiseks ja mitte esitamiseks ning soovitas teksti lavastamisest loobuda. P. Pedajas kinnitas, et teda huvitab just M. Kõivu dramaturgia ebatavalisus ning eriti mitmesugused monoloogid. “Võtsime “Filosoofipäeva” teha kindlas teadmises, et **sed** **peab tegema**, sest see on tõeliselt hea näidend. Teatris on asju, mida peab üritama, et mitte manduda.” (Pedajas 1994b) Lavastaja nimetas “Filosoofipäeva” fantaasiaks, mänguks mõtetega, mis on erinevatest aegadest pärit ja seetõttu dramaatilises konfliktis, kuid lisaks sellele on näidendis keeruline inimsuhete võrk, mis teksti mänguliseks ja mängitavaks teeb. Teater tegelikult dramaatilisel ootavat M. Kõivu näidendite laadseid tekste.

(Seega loodi lavastuse suhtes mitmes mõttes erilise teatrisündmuse ootus; laval esitatakse keerulisi filosoofilisi dispuute, kuid nii, et kõik on võimelised seda mõistma ja seejuures saab veel nalja. Lavastuse eelutvustused häälestasid ühelt poolt intellektuaalsele naudingule ja teisalt nn üldinimlikule temaatikale. Arvestades aga eelutvustuste rohkust ja Velleranna teemakohaseid üldharivaid artikleid, võib mõista, et vaataja teatud eelteadmisi peeti siiski vajalikuks ja teda püüti valmistada ette etenduse vastuvõtuks ajakirjanduse, mitte kavalehe vahendusel. Vormiliselt oli samuti tegemist justkui eksperimendiga — teatri piiride järeleproovimisega. Esmakordselt Eesti Vabariigis lähenes repertuaari-teater ühele lavastusele kui kindla mängukordade arvuga teatriprojektile, nii et potentsiaalse publiku tähelepanu äratas ka see organisatoorne võte.)

“Filosoofipäeva” peategelased on filosoofid: Königsbergi Ülikooli professor Immanuel Kant (1724–1804), tema teener Martin Lampe (kes ebateadlikult tsiteerib eksistentsialist Martin Heideggeri (1889–1976)), Kanti õpilane Johannes Gottfried (Johann Gottlieb Fichte (1762–1814)), Barokne herra professori nägemuses (Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1714)). Kõigi nende isikute kohtumine toimub Königsbergis Kanti kodus 1793. aasta juulis, nädal pärast Marat’ tapmist. Eri ajastute ajalooliste isikute kohtumine ei olnud eesti

teatris uus praktika: Lydia Koidula ja Aino Kallas saavad kokku Mati Undi lavastuses “Vaimude tund Jannseni tänaval”. (Vellerand 1994a)

L. Vellerand pakkus välja M. Kõivu näidendite mõistmise retsepti, mille autor ise esitavat Professori suu läbi: “Meine Herren, me ei unusta sümposiooni üldisi ja igavesi seadusi. Igal vestlusel on kolm järku: vestlus ilmast ja kohalikust eluolust, mis meid igapäevaste puudutab, kuid meelelisel tasemel; süvenenud jutustus millestki olulisest — see, mille juures me praegu viibime; kuid pidagem silmas kolmandat ja viimast — naljatamist.” Kuid need järgud on Kõivu näidendites nii osava korrastusega segi aetud, et saadakse peen, palju-kihiline struktuur. (Vellerand 1994a, Vellerand 1994b) A. Walden (Laansalu) püüdis avada Kõivu mõttelise maailma ontoloogiat: ümbritsevast pimedusest toob kirjanik nähtavale mingid fragmendid ja väljalõiked, nii et kõik võiksid seda näha ja mõista. (Walden 1995)

Lavastaja oli näidendit päris palju kärpinud. L. Tormisel ja Rein Saluril oli kahju M. Kõivu nägelike, kuid tehniliselt teostamatute remarkide kaotaminekust. “Mõttelise ruumi ootamatud teisenemised, vaatepunktivahetused jms saavad ilmned ikka ainult näitleja kujutlusvõime, selle intensiivsuse ja nakatavuse kaudu.” (Tormis 1994) R. Saluri metafoorsest artiklist võiks järeldada, et tema meelest on lavastaja tekstuaalseid liivateri valgusesse koondades, et kõik näeksid, asjatut tööd teinud, sest ehk oleks õigem olnud vaadata nende osakeste liikumist. “Filosoofipäeva” suurejoonelist vaatamängu kujutas ta paremini ette filmilindil. (Saluri 1995)

Lavastus töötas sarnaselt “Kokkusaamisega” igapäevase argielu ja universaalsete kategooriate ühendamisel ja vastandamisel, kuid “Filosoofipäev” oli osavamalt läbi komponeeritud ning tema filosoofiline partituur oli palju arusaadavam kui “Kokkusaamises”, kus see muutus vaataja jaoks kohati lihtsalt “muusikaks” või võõrkeelseks, kuid alltekstiliselt rikkaks lavastuseks. Nende kahe lavastuse vahel on siiski säilinud järjepidevus: filosoofide dispuut osutub kultuurse suhtlemise ideaalmudeliks ning printsiipiaalsus ja sallivus kehtivad kõigis olukordades. (Vellerand 1994b) Olukorda komplitseeris Professori inimlik põhiprobleem — elu lõpule jõudnud mehe kahtlused kord tehtud valikute õigsuses.

Koomiline modaalsus näib “Filosoofipäevas” siiski üsna domineeriv olevat, sest mitte asjata ei nimeta Ülo Tonts lavastust filosoofi(a)komöödiaks. (Tonts 1994) Filosoofia ja filosoofide eneseväarikust õhnestav teener Martin määratles kogu lavastuse põhimeeleolu ning lõi vaatajale oma silmade läbi mugava vaatepunkti. “Sest Martini olek ja arutlused on ütlemata arukad ning naljakad ühtaegu. Arukad oma arusaadavuses ja filosoofiliste valikute mõistlikkuses. Naljakad nende esitamise tooni ja olukordade tõttu.” (Herkül 1995a: 16) K. Herkül pani tähele ka Martini fraasi, kus viimane teatas, et kõiges on süüdi sõda; just sõda selle vana veterani filosoofiks kasvataski. (Herkül 1995a: 16) Nii et M. Kõivu üks kinnisteemasid — sõda — oli varjatult sisse imunud ka sellesse näidendisse/lavastusse.

Gerda Kordemets leidis sarnasusi P. Pedajase ja leedulase Eimuntas Nekrošiusi loomingus, kus mõtteline kõrgtasand on ülitäpseks ja kõiki puudutavaks komponeeritud. Kui E. Nekrošius lähtub pigem intuiitiivsest ja religioosest sügavusest, siis P. Pedajas näib teadlikult loovat oma mentaalilluoorset tervikut, mida ehk tähistabki paljuräägitud Pedajase atmosfäär. (Kordemets 1995a)

Kuigi M. Kõiv on tõdenud, et ta vihkab psühholoogismi ja väldib oma teostes igasuguseid suhteid, tulevad suhted L. Velleranna arvates teatrilaval paratamatult mängu. Kuid need on sellised inimsuhted, mis ei eelda vaatajalt empaatiat ühe või teise tegelase vastu. (Vellerand 1994a) Ühes hilisemas artiklis mainis autor, et inimestevahelised suhted ehitatakse Kõivu näidenditele teatris peale, kuigi erineval moel ja erinevate kihtidena. (Vellerand 1994c: 114)

Näitlejatest tõusid enim esile R. Baskini Professor ja A. Lutsepa Martin ning eriti nauditavad olid nende pingelised ja mitmetähenduslikud dialogid. Professori kannatamatus ja korraarmastus pörkusid Martini massiivsuse, kannatlikkuse ja südamliku kavaluse vastu. Kahe näitleja mängumaneer oli “küll olustikust ja psühholoogiast võimalikult puhastatud, aga sellegipoolest vana hea realism”. (Vellerand 1994c: 112) Baskin näis Kanti mõtteid mõtlevat, mitte ette kandvat. Põnev oli jälgida Professori vaevumärgatavaid muundumisi partnerist sõltuvalt. Baskini võte häält tõstvale partnerile vaiksemalt vastata toimus põnevalt. Lutsepa Martin oli loomu poolest humorist, kuid mitte täpselt seesama, kes Mees “Kokkusaamises”. Martini koomilisis seisnes eelkõige selles, et ta oli lihtne mees, kes ennast filosoofiks pidas. (Vellerand 1994b) Tekkis põnev kontrast Martini füüsilise liikumatuse ja tema intonatsioonide mitmepalgelisuse vahel.

Martin Veinmanni Barokne härra mõjus unenäokujuna. Sulev Teppart Johannes Gottfried oli oma tõe eest veenvalt väljas, esitas särava monoloogi, kuid maistes asjades jäi saamatuks. Filosoofid mängisid kõik erinevas võtmes, kuid nende ümber lehvis “mõttetarkuse pühalik aura”. (Vellerand 1994b) Sulev Luige Krahv von Thun ei jätnud väga sugestiivset muljet ning sarnanes liigselt tema psühhoanalüütikuga teleseriaalist “Salmonid”. Merle Palmiste Maria von Herberti kiirkõnест oli aeg-ajalt raske aru saada. Arvati, et ehk võinuks ta olla oma hädades pisut maisem ja tõsiseltvõetavam, siis toonuks ta ka lavastusse rohkem pinget. (Tormis 1994, Tonts 1994) Teisalt jälle leiti, et Palmiste Maria on uskumatult terve ja rõõmus, et tõsiselt võtta tema mõrvakatset ja kiindumust professorisse. (Vellerand 1994b) Ivo Uukkivi ja Dan Põldroosi studiosused käitusid nooruslikult sõnakate ja ninakatena. Tõnu Aava politseipresident Geheimrath jäi kõige enam suletuks ning tagaplaanile

15 fotost 10 kujutasid Kanti/R. Baskinit, 7 Martinit/A. Lutseppa, 4 Maria von Herbertit/M. Palmistet ning studiosuseid/D. Põldroosi ja I. Uukkivi, 3 Johannes Gottfriedi/S. Teppartit, 2 Geheimrathi/T. Aava ja Barokset härrat/S. Luike, 1 Eesti Draamateatri fassaadi. 5 fotol oli kujutatud tegelasi söögilaua ümber, 3 fotol Kanti kirjutuslaua taga kirja lugemas.

Lavastuse atmosfäär haaras vaataja endasse juba fuajees, kus hämaruses põlesid vaid küünlad, kostis Haydni muusika ja nurgas kaks kostümeeritud filosoofiatudengit mõtteid vahetasid. Lavaruum oli ümbritsetud hallidest laudadest, mille vahelt kumas valgus. Lavakujundus suurendas näiliselt väikese saali füüsilisi mõõtmeid ning lõi kõleda ja kummastava atmosfääri, kus tegelased mõjusid kord väga reaalsena, siis jälle abstraktsioonidena. (Tormis 1994) “Oma valguse-pimeduse ja sügava perspektiiviga loob see ruum kujundi ühtaegu suletud ja avatud maailmast.” (Vellerand 1994b) Huvitav lavakujundus mõjus aga halvasti saali akustikale. “Filosoofipäeva” ruumi erilisest atmosfäärist kirjutasid peaaegu kõik.

Lavastuse retseptiooni dominandiks kujunesid kaks märksõna: filosoofia ja meelelisus. Vaimu- ja ihutoidus olid omavahel tasakaalus: ““Filosoofipäevas” valitses kõhu- ja vaimuorjuse harmoonia.” (Vellerand 1994a) “Mõtte ja vaimu kõrgkontsentratsioon on lavastuses kohati lausa füüsiliselt aistitav ja meeltega maitstav.” (Tormis 1994) Kanti lõunasöögil pakutud road olid mitmekülgsed ja ahvatlevad ning tekitasid vaatajas soovi lõunatajatega ühineda. (Vellerand 1994a, Kivi 1994) Kas selles kontekstis tuleks interpreteerida väidet, et baari läbimüük olevat “Filosoofipäeva” etendustel tavalisest kaheksa korda suurem? (Vellerand 1994b) Söömisest räägiti ka “Kokkusaamises” ja “Tagasitulekus”, kusjuures viimases figureeris potentsiaalse söögina elus kala. (Vellerand 1994a)

Kuid ka M. Kõivu teise filosoofinäidendi lavastuses, “Filosoofipäevas”, leidsid kirjutajad palju tuttavat: “... linnavanglas “liiga kurba” laulu laulev vang. Viimase puhul vaieldakse, on ta lätlane või eestlane, ja leitakse, et ega seal suurt vahet olegi. Meie praeguse eluga haakuvat leiab tähelepanelik vaataja etendusest veelgi, muu hulgas Kanti aknast tuttavlikele kirikutornidele avanev vaade.” (Kivi 1994) “... aken, mille taga hiljem avaneb linnapanoraam. Veel rohkem kui “Kokkusaamises” puhul (Mats Õuna kujundus) meenutab see vana Tallinna. [...] Ainult vastast vangimajast kostab kurb lätikeelne laul, mis polegi nagu laul, ja mida kuuleb, kui hästi kuulata. Balti rahvaste ajaloo leitmotiiv ...” (Vellerand 1994b) “Ajalooline taust — Prantsuse revolutsioon — pole eriti rõhutatud, kuid sünnitab ajuti tõsiseid või kentsakaidki ülitänapäevaseidki mõtteseoseid.” (Tormis 1994)

Taas kord rõhutati, et skandaalidele keskendunud massimeedia ja ajuvaba meelelahutuse taustal laskis “Filosoofipäev” vaatajal tunda end mõtleva ja aruka inimesena. “Lavastuse järelmõju on puhastav ja vabastav.” (Tormis 1994) “... mõtlemise erutav tegevus on ülendav.” (Kordemets 1995a)

Nenditi jälle publiku kohatise retseptioonihäireid; igast lausest ei saadud aru. (Kivi 1994, Tormis 1994, Herkül 1995b, Saluri 1995) L. Tormis seletas seda lihtsa lavareeglga: kui näitleja sõnumit mõistab ja veendunult vahendab, jõuab keerukaimgi mõte saali, kui aga näitleja ei mõista või ei usu, siis ei mõista ka vaataja. M. Mutt tituleeris “Filosoofipäeva” snoobide lemmikuks ning arvas, et paljud ei julge selle lavastuse puhul lihtsalt tõdeda, et “kuningas pole küll lausa alasti, aga bikiinides.” K. Herkül, kes antud tsitaati oma artikli motona kasutas, kahetses, et Muti seisukohavõtust ei sündinud tõsisemat poleemikat,

kuid ise väitlusse ka ei astunud. (Herkül 1995a: 15) A. Walden ja V.-S. Maiste olid veendunud, et jooksev teatrikriitika ei suutnud mõista “Filosoofipäeva” olemust ja tähendust. Need, kes läksid sellest lavastusest filosoofiat otsima, said petta, nad ei saanud niigi palju aru kui olmenalju nautivad lihtsad inimesed, kes taipasid vähemalt ühte olemuslikku asja. (Walden 1995, Maiste 1999b) “See tähendab, et filosoofiat on etenduses just sama palju kui koomiksites elu — küllaldaselt seega. Aga ei ole mõtet nende kahe samastamisega vaatamismõnu ära rikkuda.” (Maiste 1999b)

Teatriankeedi 26 vastajast 20 tõstsid esile “Filosoofipäeva” kui märkimisväärselt draamateksti ning 18 vastajat selle teksti lavastust, mis tunnustati kokkuvõttes ka hooaja parimaks lavateoseks. Viis inimest pidasid tähelepanuväärseks P. Jänese kunstnikutööd ja kaks P. Pedajase muusikalist kujundust. A. Lutsepp sai 20 häält, R. Baskin 19 ja M. Veinmann ühe, kusjuures 14 vastajat rõhutas just R. Baskini ja A. Lutsepa duetti, partnerlust. (Teatriankeet... 1995) “Filosoofipäevas” imetleti lavastuse kõikide komponentide kõrget kunstilist taset ja kooskõla. Mitmetes artiklites konstateeriti, et tegemist on 1990. aastate eesti teatri tipplavastusega. 1995. aastal sai M. Kõiv eesti kirjanduse aastapremia näitekirjanduses teoste “Tagasitulek isa juurde” ja “Filosoofipäev” eest.

Reklaamitrikina mõjunud kümne etenduse piirang ning Kõivu — Pedajase tunnustatud kaubamärk tekitas suure nõudluse “Filosoofipäeva” järele, nii et kõik 10 etendust olid juba aprilli alguseks välja müüdnud. “Filosoofipäeva” mängiti kokku 28 korda. L. Vellerand märkis, et “Kokkusaamine” ja “Filosoofipäev” on toonud Eesti teatrimaastikule uut tüüpi intellektuaalse teatri (Vellerand 1994b), nii et võib rääkida uuest fenomenist eesti draamas ja teatris — filosoofilisest mõtteteatrist. “Filosoofipäeva” nimetas autor ka euroopalikuks moeröögatuseks, sest erinevate filosoofide/kirjanike tekstide kompilatsioonid moodustavad kaasaegses teatris omamoodi trendi ning etenduse tähendus võibki jääda ambivalentseks, etendus oma rikkuses võibki jääda tervikuna haaramatuks. (Vellerand 1994c: 112–113) Andres Laasik tõdes: “Kõiv hakkab minu jaoks kinnistuma eraldi seisva isikupärase autorina, kes on oma loomingus talletanud enim varasemat kultuurikogemust, sealhulgas ka teatrikogemust, sest just Kõivu tekstid ahvatlevad looma uusi avatud vorme. Tavaliselt kutsutakse selliste tunnustega loomingut klassikaks ...” (Teatriankeet... 1995: 46) Hooajal 1993/94 oli rahvusteatriks kandideeriva Eesti Draamateatri repertuaaris kolm (üks koostöös Lõhmusega) Kõivu-lavastust (“Tagasitulek”, “Põud ja vihm”, “Filosoofipäev”), mida võiks interpreteerida kui M. Kõivu draamaloomingu enesekehtestamisprotsessi lõppu teatris — tema näidendid olid kujunenud eesti teatri loomulikuks ja oluliseks osiseks.

#### 4.7. "Tali"

Madis Kõivu näidend "Tali", žanrimääratlusega "dialoogid Oskar Lutsu järgi", esietendus 18. jaanuaril 1996. aastal Vanemuise teatris. Lavastaja Raivo Adlas, kunstnik Liina Pihlak, muusikaline kujundaja Peeter Volkonski, tantsud seadis Rufina Noor. Peaosades Aivar Tommingas, Kais Adlas, Jaan Kiho jt.

Lavastust kajastati 13 artiklis: 4 tutvustust, 7 arvustust, 1 teadaanne ning äramärkimine teatriankeedis. Esietenduse päeval tutvustas ja analüüsis Andrus Laansalu "Postimehes" M. Kõivu näidendit, vihjates sellele, et pärast esietendust on lihtsalt tekstist rääkimine peaaegu võimatu. (Laansalu 1996) Järgmisel päeval ilmus "Kultuurilehes" lavastuse tutvustus (Pärl 1996) ning mõni aeg hiljem "Eesti Päevalehes" Sven Karja reportaaž esietenduse-eelsest näitetrupi koostumisest publikuga (Karja 1996). Nädal pärast esietendust ilmus esimene arvustus (Kivastik 1996). Järgneva kahe nädala jooksul ilmus 2 arvustust (Arrak 1996, Kerge 1996), siis tekkis kuuajaline paus ning märtsis avaldati veel 2 arvustust (Soosaar 1996, Pino 1996).

Uuesti tehti "Talist" juttu alles jaanuaris 1997, kui O. Lutsu 110. sünniaastapäeva puhul kavatseti lavastust etendada keskkonnateatrina Palamuse kirikus, koolimajas, apteegis ja neile lähedastel maastikel. (Karja 1997) See tutvustus käsitles ka R. Adlase varasemaid lavastajatöid ja Kõivu-nägemust, mis seni tähelepanu polnud pälvinud. 7. jaanuari Palamuse-etendust arvustas A. Laansalu, kelle arvates muutus lavastus uues kohas ja kontekstis huvitavamaks ning tähenduslikumaks. Lisapõnevust lisasid mõned katuseharjale roninud kohalikud elanikud, kes etendust kommenteerisid. (Laansalu 1997a) Kuna Palamuse kirikuõpetaja ei lubanud näiteseltskonda kirikusse, kus ilmalike etenduste andmine olevat kohatu, siis puhkes sellest ajakirjanduses suurem skandaal. 9.–14. jaanuarini käsitleti seda teemat "Postimehes" peaaegu iga päev. Vaidlusse sekkus ka ajaleht "Eesti Kirik", kus lavastaja selgitas oma kavatsusi: miinimumprogrammi järgi oleks kirikus vaid orelit mängitud ja lauldud, maksimumprogrammi järgi aga etendatud seal ka kaks stseeni. (Raudvassar 1997) Erinevaid seisukohti kõik need selgitused siiski ei lepitanud.

Märtsis 1997 ilmus "Kultuurilehes" veel üks arvustus (Lillemets 1997), mis oli kõige positiivsem. Kuna kirjutised muutusid, kronoloogilises järjekorras lugedes, järjest leebemaks, siis võis selle üheks põhjuseks olla ka lavastuse küpsemine. Kirjutajad opereerisid artikli pealkirjas tihti lavastuse nimega; kuues pealkirjas sisaldus sõna "tali". Tähelepanuväärne on ka kahe väljaande sümpaatiat lavastuse vastu: "Postimehes" ilmus 4 ja "Kultuurilehes" 3 kirjutist.

"Tali" retseptiooni suunasid O. Lutsu ja M. Kõivu kontekstid. Lutsu "Kevade" on eestlaste kultuurilise identiteedi seisukohalt oluline teos; see on koolikirjanduse põhivara ning eesti kirjanduse üks tüvitekste, mille mõjuulatust on suurendanud Arvo Kruusemendi samanimeline film ning tuttavate tegelaste taasilmumine "Suves" ja "Sügisest", samuti samanimelistes ekraniseeringutes. (Teatritõlgendusi kriitikud paraku ei maininud.) Lutsu teoste populaarsus laiades rahvahulkades (ekspansiivsus horisontaalsel tasandil) on kultuuriliselt

tähtsusetl võrreldav Kõivu teoste kunstilise kõrgpilotaažiga (sügavikupürgimusega).

Lavastuse idee sündis R. Adlasel siis, kui ta oli lugenud segase autorlusega (J. Karu/O. Luts) romaani “Talve”, mida ta pakkus “eesti parimale dramaturgile”, M. Kõivule ümberkirjutamiseks. (Karja 1996) “Kõiv oli just muutumas pensionärist klassikuks, veidi ka tänu Pedajasele.” (Kivastik 1996) Mart Kivastik viitas muu hulgas lavastaja võimalikule konjunktuursele tagamõttele ning ürituse riskantsusele, sest Kõiv oli eesti teatrielus tulipunktis ning keegi ei halastaks, kui mõni lavastaja selle autori tekstiga alt läheb.

Juba “Tali” tutvustustes rõhutati, et tegemist ei ole O. Lutsu teos(t)e dramatiseringuga, vaid iseseisva teosega, kus põimuvad olevik ja minevik. “Filosoof Kõiv on oma ande sidunud eesti rahva kollektiivse alateadvuse teemaga. Kindlasti on Madis Kõiv näidendisse sisse kirjutanud ka oma elu- ja rahvusliku kogemuse. Võib öelda, et laval on eesti ajaloo erinevate pöörete esimene suur kunstikeelne analüüs ja üldistus.” (Pärl 1996) “Tali” kujundikeel meenutavat Jaan Toominga hiilgelavastusi.

A. Laansalu leidis, et juba näidendi pealkiri toob endaga kaasa kindla assotsiatsioonide ahela: “Kevad”, “Suvi” ... Kõiv on Lutsu teksti kohati detailitäpselt tsiteerinud, kuid “Tali” tekstuaalne mänguväli on teine; O. Lutsu lihtsa teksti maailmast pärinevad tsitaadid sattusid M. Kõivu uue ja keerulise teksti maailma, mis põhineb konteksti deformeerimisel ja tsitaatide kommenteerimisel. “Kõivu tekstid, need on juba uue sajandi tekstid, aga oma tähenduse poolest on nad muidugi täiesti ajavälised.” Kõiv tõstis “Taliga” Lutsu maailma näitekirjanduse tõusulaine harjale. (Laansalu 1996) Seega eeltutvustused löid “Tali” suhtes suured ootused, tegemist pidi olema rahvusliku teema laiahaardelise ja uusaegse käsitlusega ning omalaadse mälu-mänguga. “Niisiis, Kõiv mängib mäludega. Tema “Tali” liidab iga üksiku inimese mälus toimuvale üleüldisele tähenduste nihestumisele Lutsu poolmüütiliste tegelaste nihestatuse lugeja isiklikus mälus.” (Laansalu 1996)

Näidendis puuduvad lugu ning aja- ja kohahütsus, tegemist on müütilise aja ringstruktuuriga. Näidend algab küsimusega: “Vidrik, Vidrik, kus sa oled?” ning lõpeb vastusega: “Vaata, kus ometi,” millele järgneb remark “Tali on läbi”. Tegevus toimub 1940. aasta talvel Paunveres, kuhu Arno Tali naaseb ning kus “Kevade” sündmused taas läbi mängitakse, kuigi ühed tegelased on surnud, teised Siberis ning kolmandad lihtsalt vanaks jäänud. Näidendi/lavastuse pealkiri on ambivalentne, sest tähistab nii tegelast Arno Tali kui ka eluloojangut, surma, mis lõpetab “Kevadega” alanud elutsükli. Niisiis ka lõpp on ambivalentne: “Tali on läbi” võib tähendada nii Arno surma kui uue kevade tulekut. (Kivastik 1996) P. Volkonski määratles näidendit kui sürrealistlikku draamat, mille tegevuspaigaks on sureva Tali teadvus. (Karja 1996) A. Laansalu võrdles “Tali” materialiseerunud ja struktureeritud aja läbimise kurbusega. (Laansalu 1996)

Taas kord kõlas M. Kõivu alltekstina sõda kui kuldaega lõpetav ning inimelusid nulliv ja nihestav pöördeline sündmus, mis jagab inimesed äraminejateks

(Imelik), kohanejateks (Teele, Köster, Visak) ja iseendaks jääjateks (Tali, Toots, Kiir). Viimased on kinni minevikus, mis põhjustab neile palju kannatusi. Laansalu muretses, et Siberisse-saatmiserepliigid lavastuses kuidagi eriliselt esile ei tuleks, vaid jääksid pigem juhuslikuks või abstraktseks tekstiks. Lavastuses juhtus küll vastupidi, need repliigid said väga konkreetse tähenduse, kuid teoses domineerima nad ei pääsenud. (Laansalu 1996, Laansalu 1997a)

Nagu “Tagasitulekus”, nii tegeleb M. Kõiv ka “Talis” mälu-uuringutega. Füsioloogia Instituudi dotsent Andres Soosaar püüdis neid uuringuid kirjeldada täppisteaduslikest meetoditest lähtudes. Näidendit võib vaadelda protokollina ühest pikast, juba aastakümneid kestnud eksperimendist, mille eesmärgiks on “imaginaarse helina tekke ja iseloomu uurimine katsetaja ajus”. Meetodiks on nn musta kasti uurimine: ajule antakse pidevalt piiramatul hulgal ja juhuslikke stiimuleid ning seejärel vaadeldakse ajus tekkinud reaktsioone. Katse tulemused näitavad, et aastakümneid tagasi tekkinud helin on endiselt väga tugev, kuid on muutunud veelgi nukramaks ja rõhavamaks ning veelgi vähem kirjeldustele alluvaks. (Soosaar 1996)

Mitme arvustaja meelest oli lavastus fantaasiarohke, kuid üsna pingevaba, mitmed stseenid lohisesid või tundusid üleliigsed. M. Kivastik, kelle arvates puudus lavastajal kontseptsioon, loetles teisi võimalikke “Tali” lavastamise lahendusi: kuna näidendis on peidus palju võimalusi, siis lavastaja võiks oma teema üles otsida ning üleliigse kärpida; kuna “Tali” tähendused on seotud “Kevadega”, siis võiks näidata katkendeid vastavast filmist; pinget tõstaks ka see, kui kurba teksti öelda lõbusamalt ja nalja kurvemalt. (Kivastik 1996) Lavastuse meeleolu oli enamasti sünge, mida võimendas kõikehaarav hämarus. Enn Lillemets leidis, et lavastuses tõstusid pidevalt arhetüüpsed mõisted: süü, hirm, ajaloo paine, mälu. (Lillemets 1997) Laval oli üks vanade ning “vaevatud inimeste rahutu ja kohati isegi agooniline melu”. (Soosaar 1996)

Teele on M. Kõivu näidendis üks mõjusamaid tegelasi. “Teele tekst on niigi kriipiv, valus, totakas, vastik, räägib rolli eest ise.” (Kivastik 1996) Kuid K. Adlase osatäitmine oli ehk liiga paksudes värvides, nii et jäi hea maitse piirile.

Arno lapselik unistav jutt sattus laval kummastavasse vastuollu A. Tommingase keskealise mehe välimusega. Kuna Arno näis suurema osa ajast haige olevat, liikus ringi valges ihupesus, siis võis kogu lavategevust käsitleda tema halva unenäo või hallutsinatsioonidena. Tommingase koomiline mängulaad muutis uneleva Arno naeruväärseks. M. Kivastiku arvates valgus lava-tegelane oma halemeelsuse tõttu liiga laiali. (Kivastik 1996)

Lavale oli toodud ka Luts, looja ise, kuid ta oli vana ja haige ning ei viitsinud/tahtnud sündmusesse eriti sekkuda, lasi sündmustel omasoodu toimuda. Ants Anderi Luts mõjus I vaatuse kontekstis pisut liiga realistlikult ning muutus oma teoste ettelugemisega tüütuks. Kuid sellel oli oma kunstiline eesmärk — kujutada Lutsu lõppematut tööd “Kevade” ümberkirjutamisel. II vaatuses kehastus Luts vanaemaks, mis kõlas kokku lavastuse kummastava struktuuriga. (Arrak 1996)

Kui Tiit Lilleoru Kiir ja Jaan Kiho Toots ning eelnimetatud tegelased olid päris põnevad, siis ülejäänutel ei paistnud olevat selgelt formuleeritud pealisülesannet. (Kivastik 1996) Teisalt arvati jälle, et kogu lavastuse ainuke arusaadav ja veenev tegelane oli Lembit Eelmäe Vanahärra. (Pino 1996) Väliseestlasest Imelik oli Elmar Trinki esituses asjalikum ja mitmekülgsem kui romaani-Imelik. Kõige kummastavam tegelane oli Ao Peebu mängitud Metuusala/Tõnisson, kes kuulutas peatset lõppu. (Arrak 1996) Harjumuspäratutele lavastustele ja rollidele sümptomaatiliselt töid erinevad kirjutajad esile erinevaid stseene.

Kokku 15 fotol on 7 korda kujutatud Tali/A. Tommingat, 6 korda Kiirt/T. Lilleorgu ja Tootsi/J. Kiho, 5 korda Vanahärrat/Köstrit/L. Eelmäed, 3 Teelet/K. Adlast, 2 Lutsu/A. Anderit ja kord Visakut/M. Hansingut. Nendest 4 korda avaldati foto pingil istuvatest Arnost, Kiirest, Köstrist ja Tootsist (tõsi, Arno oli ühes väljaandes ruumi puudusel välja lõigatud) ning 2 korda lumehanges istuvast Teelest ja Arnost.

Lavastaja R. Adlas mainis küll mitmes usutluses, et ruum on Kõivu näidendite peategelane (Karja 1997, Lillemets 1997), kuid "Tali" ruumist kirjutati siiski vähe. E. Lillemets väitis, et Kõivu ruum elustus Vanemuise suurel laval selgejooneliselt ja meeldejäävalt. "Lutsu "Kevade" ja teised ajalised dialoogid on Kõiv keeranud ruumilisse spiraali, mida lavavalgus välja ehmatas ja ootamatutest rakurssidest esile tõi. [...] Liina Pihlaku stiilipuhas ja detailitähne lava tuletas meelde Ülo Soosteri pehmet ja inimesenäolist sürrealismi, mis on ka Kõivule väga omane." (Lillemets 1997) "Tali" mõjusaimad kujundid olid koolipinkidest vangilaagri vahitorn ning lumehang sellest välja paistva Arno peaga.

"Tali" publik olevat olnud üsna nõutu, sest tekstist ja kõikidest kujunditest ei saadud aru. (Arrak 1996, Soosaar 1996, Pino 1996) Arraku arvates tulenes vaataja segadus I vaatuses teadmatusest, et tegemist on Lutsu teoste sürrealistliku tõlgendusega. "Kõik oluks selgem ja arusaadavam, kui juba avastseenis oleks rohkem Kõivu. Teises vaatuses muutub kõik järsku selgeks." (Arrak 1996) Vaatajad olevat kurtnud ka lavalt tuleva liigse suitsu üle. "Muide, "Tali" näib olevat vanade inimeste etendus. Noorem publik ei saanud üldse aru, nad naersid. Seda oli kaunis kurb kuulda." (Pino 1996) (Ilmselt vanemates vaatajates võisid "Tali" tegelased tekitada rohkem empaatiat ja pakkuda identifitseerumismõimalusi või siis lõhkusi nende kevadisi ootusi, tuues endaga kaasa nukrust või pettumust. Nooremad võisid aga enam nautida tuntud teose dekonstrueerimist ning koomikat.)

Ka hinnangud lavastusele olid üsna erinevad. Vaid ühel autoril tekkis probleeme teose kontseptsiooni aktsepteerimisega (Pino 1996). Teatriankeedi 25 vastajast vaid 5 tõstsid esile "Tali" kui uut algupärast teatriteksti, millele lavastus kahjuks alla jäi. (Teatriankeet... 1997) (Teistes kategooriates keegi lavastust või selle osi ära ei maininud, mis on märk täielikust ebaõnnestumisest.) Ka üks osa arvustajaid tegeles näidendi kiitmisega ja lavastuse laimamisega, kusjuures peamiseks süüdlaseks arvati lavastaja. "Tali" leidis siiski ka

poolehoidjaid, kes küll väga lavastust ei kiitnud, kuid leidsid sealt palju huvitavat ja mõjuvat (Arrak 1996, Soosaar 1996, Laansalu 1997a, Lillemets 1997). A. Laansalu arvates ei kujunenud “Talist” silmapaistvat Kõivu näidendiga kongeniaalset lavastust, sest see jäi liiga üheplaaniliseks ja temasse ei ilmunud Kõivu tekstidele omast metafüüsikat. (Laansalu 1997a) Lillemets aga pidas “Tali” Adlase üheks paremaks, stiilsemaks lavastuseks, kus lavastajal õnnestus autoriga sammu pidada. “Tali” kui eestlaste armastatud teose dekonstruktsiooni vastuvõtt kriitikas oli üllatavalt tolerantne, sest kunstriingfondades ei kujutanud klassika radikaalne ümberkirjutamine endast mingit skandaali, mida aga ei saa päriselt öelda lavastuse kogu publiku kohta.

M. Kivastik arvas, et melanhoolse Kõivu “Tali” oleks pidanud lavastama küünik Mati Unt, sest melodraamat peab lavastama selge peaga inimene, kes vajaduse korral ka Kõivu teksti kärpida julgeks. (1998.–1999. aastal valmisidki M. Undil, tema enda sõnul melanhoolikul nagu O. Lutski, kaks Lutsu teoste motiividel põhinevat draamateost: “Täna õhta viskame lutsu”, “Inimesed saunalaval” ning proosatekst “Oskar”, mis ilmusid raamatuna pealkirjaga “Huntluts” (Unt 1999a). “Täna õhta viskame lutsu” esietendus 1998. aastal Undi enda lavastuses Eesti Draamateatris ning “Inimesed saunalaval” 1999. aastal Von Krahli Teatris. Nende M. Undi ümberkirjutuste keskmes on Lutsu aastaegade tsükli tegelased ning draamatekstide kompositsiooniprintsiip sarnaneb M. Kõivu “Taliga”, kuid meeleolu on kergemeelsem.)

Poolehoidu leidis A. Laansalu idee Kõivu näidendid kiiremas korras saksa keelde tõlkida, sest autor olevat potentsiaalne Nobeli preemia laureaat. (Laansalu 1996, Kivastik 1996) M. Kõivu näidend “Tali” tunnistati 1996. aastal Suure Vankri preemia vääriliseks. Lavastus jäi laiemas kultuurikontekstis suurema tähelepanuta, sest esietendus Tartus, ajakirjanike tähelepanufookusest eemal, ning ei olnud kunstiliselt tasemelt märkimisväärne ega sisuliselt šokeeriv. Siinkirjutaja teatrikogemusesse on “Tali” jäädvustunud kui omapäoline ja mõjuv lavastus.

#### **4.8. “Peiarite õhtunäitus”**

Madis Kõivu “Peiarite õhtunäitus”, žanrimääratlusega “hullus kahes vaatuses”, esietendus 2. veebruaril 1997. aastal Eesti Draamateatri suure saalis EMA lavakunstkateedri XVIII lennu 3. kursuse koolitööna. Lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Pille Jänes, muusikajuht Riina Roose. Kaasa mängisid ka mõned draamateatri näitlejad: Maria Klenskaja, Ain Lutsepp, Ester Pajusoo, Ivo Uukkivi, Andrus Vaarik.

Lavastuse kohta ilmus ajakirjanduses 22 kirjutist: 4 tutvustust, 14 arvustust, esiletõstmine uuslavastuste seas, draamafestivali kavas, aasta teatriankeedis ning kümnendi algupärandite lavastuste hulgas. Esimene lavastust tutvustav artikkel ilmus juba üksteist päeva enne esietendust “Eesti Päevalehes” (Vellerand 1997), teised kaks (Garancis 1997, Noorte... 1997), üsna identse

tekstiga, paar päeva enne esimest etendust “Õhtulehes” ja “Kultuurilehes”. Esimesed arvustused (Kapstas 1997, Seero 1997) ilmusid kaks päeva pärast esietendust ning järgmise kahe nädala jooksul avaldati veel 3 kirjutist (Herkül 1997b, Tonts 1997, Purje 1997). Siis tekkis väike paus, millele järgnes arvustuste järellainetus märtsis (Oja 1997, Õun 1997, Kaldoja 1997, Jaan... 1997) ja aprillis (Seppel 1997, Laansalu 1997b, Herkül 1997a, Maiste 1997). Seega vahetult esietendusejärgne retseptisioon ei olnud selle lavastuse puhul intensiivsem kui järellainetus, vaid “Peiarite õhtunäitus” oli tähelepanu fookuses kolm kuud järjest. 1999. aasta “Pühapäevaleht” tutvustas “Peiarite õhtunäitust” teatris etendumise puhul. (Kõivu... 1999)

Arvustus aastaraamatus “Teatrielu” (Saro 1998), esiletõstmine uuslavastuste seas (Uuslavastused... 1997), festivalikavas (“Draama ’97”... 1997), teatriankeedis (Teatriankeet... 1997) ning 1990. aastate algupärandite lavastuste hulgas (Kruuspere 2001) olid väärtustava tähendusega.

“Peiarite õhtunäituse” retseptisiooni suunasid väga tugevalt Madis Kõivu ja Priit Pedajase kontekstid. Näidendi idee sündis M. Kõivul 1959. aastal üht Soome raadio rahvaluulesaadet kuulates, esimene variant sellest valmis 1976. ja teine 1990. aastal. Inspireerivalt mõjus autorile ka Tõnu Tepandi laul Anssi Jukkast ning selles laulus sisalduv traagiline saatuse äratundmine. Lilian Velleranna arvates oleks see elliptilise dialoogi ja alltekstidega näidend sobinud 1960. aastate ekspressiivsetele noortele lavastajatele, Antonin Artaud’ ja Jerzy Grotowski huvilistele. (Vellerand 1997, Kapstas 1997, Oja 1997)

Teatrikriitikas tehti esimest korda katsed üldistada ja klassifitseerida M. Kõivu draamaloomingut. Andrus Laansalu tutvustas oma hüpoteesi: Kõivu varasem looming, sealhulgas ka “Peiarite õhtunäitus”, tegeles suhteliselt palju välise reaalsuse ja suhetega, kuid mõttemaailm ilmnes selle välise kaudu. Hiljem on vastupidi — lähtutakse mingitest mõtteskeemidest, mis tuuakse valguse kätte, et need realiseeruks substantsis. (Laansalu 1997b) Leiti, et “Peiarite õhtunäitus” erineb temaatiliselt teistest teatris lavastatud M. Kõivu näidenditest, kuid on maailmatunnetuselt ja ülesehituselt isikupäraselt kõivulik: avatud vormiga segaste tagamaade ja suhetega lugu. “Ja ikkagi paistab, et need pole niipalju märgid ja nende tähendused kui tekstist lähtuv “energiavool”, mis annab Kõivu “lugudele” erilise lavalisuse.” (Vellerand 1997) Valle-Sten Maiste rõhutas M. Kõivu näidendite erilisust senise teatrimõistmise taustal: “Ses mõttes on Kõivu teater kreeka tragöödia Nietzsche poolt nähtuna, kus teater ei seleta ega paku vastuseid. Ta laseb inimesel end oma olukorras ära tunda, ära tundes olukorrast üle olla.” (Maiste 1997)

Paljudes artiklites mainiti, et “Peiarite õhtunäitus” on P. Pedajasele juba neljas Kõivu-lavastus. Lavastajas nähti juba Kõivu-spetsialisti; “Ja paistab, et Pedajas saab kuidagi isemoodi kõivulikule segadusele pihta, oskab sellest hullusest süsteemi luua. Ei lase ennast heidutada sellest, mida Kõivu näitemängudest nagunii ei saa teatrilavale panna. ... [linnuparvest, saali kohal mustavast sügavikust — A. S.] Pedajas saab kätte Kõivu atmosfääri ja sellest aitab, siis muutubki lugu läbipaistvaks. Ta ei otsi pelka mõtteloogikat, sest vahel aitab

tundeloogikast küll.” (Herkül 1997b) Meelis Kapstas tunnistas, et P. Pedajase tegemiste ümber kokkukirjutatud draamateatri ainumessiase “atmosfäär” hakkab talle vastu, sest selle paistel vaikitakse maha lavastaja ebaõnnestumised (“Kirves ja kuu”, “Mauruse kool”). “Peiarite õhtunäitust” läks tollane “Eesti Päevalehe” kultuuri-toimetaja vaatama teatud skepsisega, kuid pidi tunnistama — etendus mõjus. (Kapstas 1997)

(Siinkohal tahaksin siiski meenutada, et esietendusel lahkus pärast I vaatust umbes pool publikust, sest etendus mõjuski hullusena; see oli üsna segane ja veniv ning näitlejate mängus ilmnis ebakindlust. Lavastaja tegi sellest oma järeldused ning kärpis ja viimistles lavastust pärast seda, nii et kaheksa kuud hiljem Tartus nähtud etendus oli inimlikult lähedane, usutav ja erutav. Kuid lavastuse muutumine ja küpsemine ei kajastunud kuidagi kriitikas, välja arvatud siinkirjutaja hilisem märkus (Saro 1998), ega näi olevat mõjutanud ka kirjutajate hinnangut lavastusele.)

Paar korda meenutati ka XVI lennu hea Kõivu-tunnetusega mängitud “Põua ja vihma”, sest mõlemas lavastuses mängisid tudengid ja mõlemad lavastused olid kantud maailmalõputundest, kuid “Peiarite õhtunäituse” koolitöö-staatust ei rõhutatud, nagu seda tehti “Põua ja vihma” retseptisioonis. Peale juhuse võib siin põhjusi otsida ka etendumiskohast — Eesti esindusteatri, Eesti Draamateatri suurest saalist —, mis lõimis näitlejaüliõpilased professionaalsesse teatrisse, lisas lavastusele pretensioonikust ning andis vaatajale teatud kvaliteedigarantii.

Kuna “Peiarite õhtunäituse” kompositsioon on üsna ebatavaline, siis kulutati palju leheruumi teose ülesehituse analüüsile ja vaataja tajustruktuuride kirjeldamisele. Ü. Tonts leidis, et “Filosoofipäev” ning “Põud ja vihm” olid etenduseks vormistatult “normaalsele” näidendile tunduvalt lähemal kui “Peiarite õhtunäitus”, mis tähendab vaatajale ilmselt kohtumist eriti ehtsa Kõivuga. (Tonts 1997) Näidendi ja lavastuse kongeniaalsust rõhutasid teisedki kirjutajad. M. Kõivu näidenditele tunnuslikult kasutati siingi rahvalikku kõnepruuki ning lavastaja demonstreeris taas oma monoloogilembust; “Peiarite õhtunäituse” algusesse oli liidetud monoloog “Küüni täitmisest”.

Nagu “Põuas ja vihmas”, nii suudeti ka “Peiarite õhtunäituses” laval edasi anda näidendi tegelastesse ja ruumi kätketud pinget, ärevust ja ängi, mis oli selles lavastuses seotud nii läheneva sõja kui suletud ruumi ängi ja koduste traagiliste sündmustega. “Tantsivad tavalist külatantsu, aga uhke pea- ja käehoiakuga ja pika terava sammuga. Peaaegu ülevalt. Aga ka ärevalt, varjatud pingega, nagu nägematust painest läbi murdes.” (Vellerand 1997)

“Peiarite õhtunäituses” olid ühendatud mitmed dihhotoomiad: naturaalsus ja teatraalsus/kunstlikkus, koomika ja traagika, kehalikkus ja eksistentsiaalsed mõtisklused. Laval käis küüni ehitamine, ehtne töötegmine, mitte simulatsioon: poisid tassisid laudu õlal lavale ning hakkasid laval küüni põrandat alla lööma. Nii tegevuskoht kui tegevuse laad lõid ilmse paralleeli M. Kõivu — H. Runneli näidendiga “Küüni täitmine”, mis autorite sõnul rääkivat meeste tööst kui sellisest. (Saro 1998: 8) “Et etendus näitab kommenteerimata tegelikkust, sai teatris ruttu selgeks.” (Tonts 1997) Laansalu arvates hoidis vaataja

sidet I vaatusega ainult etenduse füüsiline otsekoheus: ehtsana mõjusid kaklusstseenid, noamäng mahatoetatud käe sõrmede vahel. (Laansalu 1997b)

Lavailma realistlikkusele vastandus mängulisus ja teatraalsus. “Peiar on ka mees, kes oma sisepainete varjamiseks või millegi mõistu ütlemiseks teatrit teeb.” (Vellerand 1997) Peiarite jaoks on kogu elu üks suur ja tõsine mäng, olgu see siis näite-, kaardi-, pussi-, armu- või muu mäng.

Lavastuses oli ühendatud intensiivne elurõõm ja traagiline elutunnetus, mida toetas ka süžeeline liin — pulmadest saavad matused. “Etenduses saab palju nalja, aga mängida tuleb seda ökonoomset, poeetilist ja dramaatilist teksti tragöödia intensiivsusega.” (Vellerand 1997) Tapmise motiivid jäid segaseks; oli see hävitamistung, solvatud eneseuhkus või armukadedus? “Peiarite õhtunäitust” võis käsitleda ka psühhoanalüütilisest perspektiivist, nii et lavastust juhtivateks jõujoonteks on enesekehtestamis-, sugu- ja surmatung. (Saro 1998) “Surmale ei mõelda, aga liigutakse tema nagu magneti poole.” (Kaldoja 1997) M. Kõiv ise on viidanud peiarite saatusearmastusele. Efektselt oli mängitud lavastuse lõppstseen: lava värvus punaseks, kostis sõjakõminat ja vastupandamatult kutsuv pasunahüüd, kõik laulsid sõjamarssi ning Testat hüpitati ühe poisi sülest teise. Kui näidendis läheb Mandžuuriasse kaasa ainult Testa, siis lavastuses läksid justkui kõik.

Laval möllava lihalikkuse läbi peegeldati ka eksistentsiaalseid või filosoofilisi probleeme, tajutav oli metafüüsiline plaan.

Nagu koolitöödele tihti tunnuslik, oli ka “Peiarite õhtunäituses” palju laulu ja tantsu. “Väga tähtsal kohal on laul ja tants ning sellega kaasnev maagia. Kui sõna enam ei mõju, siis laul mõjub alati. Mure tuleb paremini esile, loomulikult ka rõõm. Laulu kaudu antakse edasi need tunded, mida kantakse küll sõrmeotstes, kuid millest saavad aimu vähesed.” (Kaldoja 1997) Kuid muusikaalselt kõlas ka verbaalne ja liikumispartituur. “Nii “lihtsalt” tekibki Priit Pedajase lavastuse õhustik — täpseis rütmides, pausides, helides, liikumisjoonises.” (Purje 1997)

Led (Arne) Seppel väitis, et I vaatus põhineski puhtalt Pedajase paljuräägitud atmosfääril, mille loomisel on oluline osa sajandialguse seltskonnalauludel. II vaatus aga meenutas kriminulli lõppu, kus kõik lahtised seosed ja suhted loogilisse korda seatakse ning kus laipu lisandub nagu “Kümnes neegril”. (Seppel 1997) A. Laansalu meelest oli I vaatuses ainult eufooria ja õige hullus tuli sisse alles II vaatuses, kui kaksikud riideid ja rolle vahetasid. (Laansalu 1997b) Visuaalselt kõige meeldejäavam oli Helga ja Testa riietevahetamise mängutooslik ringtants kuldses valgussõõris, kus kaksikud saavad hetkeks jälle üheks, kustutades oma erineva identiteedi, mis nad olid endale loonud.

M. Kapstase arvates oli “Peiarite õhtunäituses” sulandunud P. Pedajase loomingu kaks poolust: eesti folknaturalism (“Punjab”) ja euroteater [Euroopa tasemel, euronormidele vastav teater, ilmselt irooniline mõiste — A. S.] (“Tagasitulek”). Kui “Tagasituleku” üheks juhtmotiiviks oli eesti rahva kollektiivne saatus ja ajalugu, siis “Peiarite õhtunäituses” olid esil eelkõige isiklikud ihad. See lavastus viitas ka asjaolule, et eesti dramaturgia teemadering

ei pruugi piirduda ainult nn pühade temaga, ajaloo valgete laikude ja eestluse käsitlemisega. “Et “Pilvede värvidest” läbi “Vaikuse vallamaja” keerustunud reas pole “Tagasitulek isa juurde” veel lõpp.” (Kapstas 1997) (Töötades Pedajase ja eestluse temaatika kultustamise vastu, ühendas M. Kapstas “Peiarite õhtunäitus” omati nn pühade lavastuste ritta.) M. Kapstas leidis ka, et “Peiarite õhtunäitus” on tõusnud Euroopa klassikalise tragöödia mõõtmetesse, sisaldades nii Shakespeare’i tragöödiat ennustavat narrimängu kui ugrilikku elementi: pööriööde bioloogilisust ning paralleele “Seitsme vennaga”. Viimast sarnasust toonitasid teisedki arvustajad: Ü. Tonts, A. Oja ja L. Seppel. Kadi Herküli meelest oli nendes kummalistes tahumatutes poistes siiski midagi mauruslikku või tammsaarelikku. (Herkül 1997a: 34) Ülo Tonts kõrvutas M. Kõivu H. Ibseniga: mõlemaid kirjanikke huvitab inimese suhe oma minevikuga. Kuid Ibsen tõi põhjus-tagajärg seosed nähtavale, Kõiv aga ei seleta midagi ning teater on temaga solidaarne. (Tonts 1997)

“Peiarite õhtunäitus” põhines rohkem ansamblil kui ükski varasem P. Pedajase Kõivu-lavastus. Kõikide meelest olid esiplaanil noored näitleja-üliõpilased, nii et isegi vanemate näitlejate säravad soolod kasvasid ansamblist välja ja sulasid selsesse. Lavastus eksponeeris noorte näitlejate isikupära ning energiat. Sõnavaldamine oli veel pisut nõrk, kuid seda enam tõusis esile kõnekas kehakeel. Noortest näitlejatest hoovas veel lavatoorust, kuid ka suurt sisemist potentsiaali. Massistseenid ei olnud väga täpselt fikseeritud ning pinge langes mõnes stseenis. Ü. Tontsu meelest hoidusid näitlejad suhete mängimisest ning vaatajad ei saanudki tegelastest aru. Kuid tegemist näis olevat etendusega, kus konkreetset ja nimelist inimesel suuremat sõnaõigust ei olegi, sellepärast ei saaks seda lavastust mängida nimekate näitlejatega. (Tonts 1997)

A. Lutsepa Sommeri ja A. Vaariku Konverti ärplemisstseen oli lavastuse üks tipp hetki, improviseeritud metateatraalne etendus. Muhe ja tõre Sommer isana tuletas meelde Lutsepa ja Vaariku rollid “Tagasitulekus”. (Herkül 1997a: 36) M. Kapstase arvates jäid need siiski vanameistrite enesetsitaatideks Pedajase varasematest lavastustest.

Tüdrukuid peeti üldiselt isikupärasemateks kui ansambli moodustanud poisse. Teiste hulgast tõusid siiski esile Veikko Täär ja Harriet Toompere. Harriet Toompere Testa oli jõulise temperamendiga särav, elegantne ja iseteadev naine. Veikko Täari Jasper oli poistest kõige tundlikum ja täiskasvanulikum. Üliõpilaste rolle käsitles üksikasjalikumalt vaid Pille-Riin Purje.

29 fotol olid identifitseeritavad 11 korda Jasper/V. Täär, 10 Testa/H. Toompere, 10 Sommer/A. Lutsepp, 8 Priita/H. Murel, 8 Hannikas/T. Sukk, 7 Oku/A. Ermel, 7 Pross/A. Roosileht, 6 Nikker/E. Laur, 6 Helga/K. Maibaum, 6 Kotlep/T. Teplenkov, 6 Luudo/J. Uuspõld, 5 Abel/I. Uukkivi, 5 Kontvert/A. Vaarik, 2 Helga/T. Tauraite, 1 Priita/K. Teetamm, 2 raskesti identifitseeritavate tegelastega grupifotot, 1 P. Pedajas. Fotode valik oli väga mitmekesine, sest vaid ühte fotot ekspluateeriti 3 korda; see on kaardimängustseen, kus pea kogu trupp on kogunenud laua ümber.

Lavastuses püüti luua keskkonnateatri ruumikogemust: näitlejad kasutasid nii saali külgi kui üle pingiridade ehitatud “lilledede teed”, nii et fiktsionaalne ruum laienes ka saali ümbritsevasse fuajeesse, kust tihti kostis lauluhääli. P. Jänese lavakujundus mõjus ehtsalt ja soojalt, kasutati heledaid sooje toone kostüümides ja kollast valgustuses. Tagalaval olev küüniuks mõjus etnograafilise tsitaadina ning üle lava veerevad rattad viitena kunstnik Vello Tamme kujundi-ilmale. Erilise lavaatmosfääri olemasolu tunnistati, kuid enamasti täpsemalt kirjeldada ei püütud. “Metafüüsilist tasandit ja samas ka kadu rõhutab valguskujundus — P. Pedajase Kõivu-lavastustele omaseks saanud erinevates toonides kollast valgust imab endasse lavasügavuses küüniustest paistev tolmas must auk, mis näib koos valgusega ka lavaruumi neelavat.” (Saro 1998: 8–9) Luule Epner on seda M. Kõivu tekstides tihti esinevat mõistatuslikku auku interpreteerinud kui ajatunnelit olemise eri dimensioonide vahel, metafüüsilisest tühjusest määratletud realiteeti tootvat tähenduste generaatorit: “Augu mõjuväljas toimub kummalisi asju — siin nähtub olemise seletamatus”. (Epner 1995: 154) Alates “Talist” hakkasid kirjutajad rohkem rääkima M. Kõivu ruumist kui autori mõttemaailma olulisest ja suveräänsesest tegelasest.

Üks osa vaatajaist tundis end sündmuste pealtnägijana, kes kistakse tragöödia kaasosaliseks. Saali õhkus noorusliku siiruse ja lahendamata probleemide aura. (Seero 1997) “Etendustega on süvenemas kergus, mis vaatajagi hullusesse nakatab, läbi raputab kui palavik.” (Purje 1997) “Peiarite õhtunäituse” saagalik hullus puudutas vaatajat oma lummava ja kõhedust tekitava ürgse jõuga. (Kruuspere 2001: 49) “Tema hulluses on mingi tappev süsteemsus ja see vist mõjubki, see vist loobki atmosfääri. Nii et ei peagi pihta saama, aga tunned, et on loogika, et toimib. On ilus, segasusest hoolimata.” (Herkül 1997a: 34) L. Vellerand sõnastas ka ühe võimaliku M. Kõivu tekstide vastuvõtustrateegia, mida Tõnu Seero toetas: “neist ei saa jagu palja mõistusega, aga mida rohkem mõistust ja kultuurikogemust, seda suuremat naudingut etendus tõenäoliselt pakub.” (Vellerand 1997)

Teisele osale vaatajaist jäi etendus siiski külmaks ja kaugeks (Seppel 1997). “Pedajasel oli kindlasti oma plaan. Aga ma ei saanud seda kätte. Kaos ei lasknud keskenduda. Sest telge nagu polnud.” (Laansalu 1997b) Lavastuses oli huvitavaid ja mõjuvaid stseene ning sooritusi, aga mõjuvat summat, tervikmuljet ei tekkinud. Vaataja on etendust vaadates algul nõutu, sest tegemist traditsioonilisest väga erineva dramaturgiaga, kuid mida rohkem sellele mõelda, seda huvitavamaks lavastus muutus. (Tonts 1997) Maris Balbat nentis: “Priit Pedajase “Peiarite õhtunäitus” lõi kahtlemata väga omalaadse ja kordumatu “teise reaalsuse”, kuid ületas oma agressiivse monotoonsusega ja teatud irratsionaalsusega nähtavasti minu vastuvõtuläve.” (Teatriankeet... 1997: 108)

Lavastuse ajakajalisusele oli vaid üks viide: “Muidugi kummastas lavaloolijate reageerimatus vägivallale, verele ja surmale — mis ju tegelikkuses järjest loomulikumaks muutub.” (Tonts 1997) P.-R. Purje nägi peiarite loos ka nägemust rahva saatusest ajaloo keerises.

Neljast teatrikriitikust kolm (Margot Visnap, Kadi Herkül, Gerda Korde-mets) andsid 1997. aasta jaanuari ja veebruari uuslavastustest esimese, sümboolse medali “Peiarite õhtunäitusele”. (Uuslavastused... 1997) Teatriankeedi 16 vastajast 11 tõstsid esile “Peiarite õhtunäitust” näidendina ja 13 lavastusena. Hooaja parimaks osutus ka R. Roose muusikaline kujundus (9 häält). Veel märgiti 1 kord ära kunstnikutööd, 1 kord valguskunstniku tööd, 3 korda A. Lutseppa, 1 kord A. Vaarikut, 1 kord A. Lutsepa — A. Vaariku duetti ning 1 kord truppi. “Peiarite õhtunäitus” tunnistati ekspertgrupi poolt Jaanus Rohumaa lavastatud T. Stoppardi “Arkaadia” järel hooaja 1996/97 teiseks tipplavastuseks. (Teatriankeet... 1997) Teatrifestivali “Draama ’97” valikužürii pidas rikkaliku teatrikeelega “Arkaadiat”, polüfoonilist “Peiarite õhtunäitust” ja minimaalstlikku “Kured läinud, kurjad ilmad” hooaja kõige eripärasemateks lavastusteks. (“Draama ’97”... 1997) P. Pedajasele, M. Kõivule ja näitetrupile anti 1997. aastal Eesti Kultuurkapitali aastapremia parima algupärandi “Peiarite õhtunäitus” lavastuse eest. Eesti Teatrilidu aastapremia läks lavastajatest P. Pedajasele siinkäsitletud lavastuse eest. 1998. aastal saavutati Toruni teatristivalil III koht. M. Kõivule määrati Tartu Kultuurkapitali aastapremia ning Eesti Vabariigi kultuuripremia kogumiku “Kolm näitemängu” ja näidendi “Peiarite õhtunäitus” eest.

Seega kujunes “Peiarite õhtunäitusest” üks enim pärjatud M. Kõivu näiden-dite lavastusi, vaatamata sellele, et esietendus oli kaheldava kunstilise tasemega, lavastus kompositsioonilt ja käsitluslaadilt ebatraditsiooniline ning paljudele näitlejatele oli see esimene suurem teatritöö. “Peiarite õhtunäituses” domineeris performatiivne funktsioon referentsiaalse üle, kuid näitlejate keskendatuse tase ning kogu lavastuse terviklik atmosfäär ja energiavoog mõjusid vaatajatele vastupandamatult vahetult, maagiliselt ning see ilmselt saigi määravaks.

#### 4.9. “Stseene saja-aastasest sõjast”

Madis Kõivu näidend “Stseene saja-aastasest sõjast” (edaspidi “Stseenid”) esietendus 1. veebruaril 1998. aastal Eesti Draamateatri suures saalis. Lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Ervin Õunapuu, kostüümikunstnik Mare Raidma, valguskujundaja Raivo Parrik, helilooja Lepo Sumera.

Lavastuse kohta ilmus 16 kirjutist: 2 tutvustust, 10 arvustust, 1 lavastusest lähtuv esseistlik repertuaarikäsitlus, äramärkimine teatriankeedis ja aasta-ülevaates ning M. Kõivu loomingu teatritretseptiooni käsitlevas esees. Draamateatri Kõivu-lavastusi on traditsiooniliselt tutvustanud Lilian Vellerand, nii seegi kord. Kaks päeva enne esietendust ilmus tema artikkel “Eesti Päevalehes” (Vellerand 1998b). Esimesed arvustused (Purje 1998b, Kordemets; Kulli 1998) ja veel üks tutvustus (Serman 1998) ilmusid kaks päeva pärast esietendust. Ülejäänud 6 arvustust (Kasterpalu 1998b, Tuch 1998a, Kekelidze 1998, Maiste 1998c, Kivi 1998, Piip; Priks 1998) avaldati järgneva kahe nädala jooksul. “Stseenide” ebaõnnestumisest ajendatuna vaatles Kadi Herkül kriiti-

liselt Eesti Draamateatri repertuaari ja hetkeseisu (Herkül 1998). Väärtustava tähendusega olid arvustused “Teater. Muusika. Kinos” (Tuch 1998b) ja “Teatrielus ‘98” (Saro 1999) ning esiletõstmine aastaülevaates (Vellerand 1999b). Teatriankeedi (Teatriankeet... 1998) ja Valle-Sten Maiste Kõivu-esse (Maiste 1999c) hinnang oli aga üsna kriitiline.

“Stseenide” vastuvõttu suunav kontekst oli nõrgem kui M. Kõivu näidendite lavastuste puhul üldiselt tavaks. Kõige määravamaks sai ehk maineka lavastaja, M. Mikiveri kontekst. M. Mikiveri tunnistas, et mitmed M. Kõivu näendid on teda lummanud, kuid P. Pedajase iseenesest õnnestunud lavastustega ei ole ta kontakti saavutanud. Töö “Stseenidega” on olnud meeletu väljakutse ja seejuures väga põnev. Lavastaja arvates on “Stseenides” midagi tammsaarelilku. (Serman 1998) M. Mikiveri lavastajakreedot seostatakse ikka peamiselt rahvustunde käsitlustega ning see rida algas tema loomingus juba “Neljakuningapäevaga”. M. Mikiveri roll eesti teatris on selles mõttes võrreldav J. Krossi positsiooniga eesti kirjanduses. “Mikk Mikiveri režiis on tavaliselt olnud esiplaanil realistlik liin. Alles selle alt on siin-seal kumanud midagi teadvustamatut ja teispoolset. [...] Kui aga üritada määratleda lavastaja Mikiveri erijooni, siis võiks seda teha terminiga “töö miinus-võtetege”. Oma viimaste aastate töödes on Mikiver järjekindlalt loobunud selgest välisest režiijoonisest.” (Tuch 1998b: 40–41) Üldisest aupaklikust suhtumisest eristus K. Herküli kriitiline märkus — plaani kohaselt pidi M. Mikiver hooajal 1997/98 lavale tooma neli uut lavastust ning selline konveierlik töötempo näis olevat mõjutanud ka “Stseenide” kunstilist taset. Kuid see ei ole mitte niivõrd konkreetse lavastaja kui oma seisuse vangi jäänud draamateatri probleem laiemalt. (Herkül 1998)

Lavastaja mainega oli osaliselt seotud ka esietenduse sotsiaal-poliitiline tähendus. Neli kirjutajat alustasid oma arvustust iroonilisevõitu vihjetega. “Eksponeeriti eesti rahva sõjakannatuste lugu kui rahvuslikku rikkust vabariigi suure juubeli eel.” (Kordemets; Kulli 1998) Eesti Vabariigi sünnipäeva pidulikku eelmeeleolu olevat rõhutanud ka poliitikategelaste tavalisest arvukam kooslus esietendusel (Kasterpalu 1998b), või oli see seotud hoopis peatsete valimistega. (Tuch 1998a)

M. Kõivu ja P. Pedajase kontekst tuli üldiselt mängu alles lavastuse analüüsis. Kuid ühe lavastust tutvustava artikli pildiallkiri ütles näiteks: “Kõiv pole ainult Pedajase oma: lavastaja Mikk Mikiver harjutab oma näitleja Maria Klenskajaga Madis Kõivu “Stseene saja-aastasest sõjast””. (Vellerand 1998b) Võrdlust P. Pedajase lavastustega rakendasid ka mõned teised (Serman 1998, Kordemets; Kulli 1998, Kasterpalu 1998b, Maiste 1998c, Saro 1999).

M. Mikiveri lavastus püüdis olla küllaltki tekstitruu, aga mitte autoritruu, sest lavale oli justkui üritatud üle kanda iga üksikut lauset ja detaili, neid pisut ümber struktureerides, mitte aga niivõrd M. Kõivu üldisemat nägemust, mälestustemaailma. Kuna näidend ise on äärmiselt katkeline, ilma loogilise keskmata ja pimedusse viitav, siis need omadused olid üle kantud ka lavastusse. (Saro 1999: 79)

Üheks M. Kõivu näidendites pidevalt kummitavaks küsimuseks on “Kes ma olen?”. Seda küsivad nii mälu kaotanud mees “Castrozzas” kui peategelane “Faehlmannis”. “Stseenides” päris kodust läinud mees kojujääjalt: “Kes sa oled?” (Vellerand 1998b) Eksistentsiaalsete ja metafüüsiliste küsimuste rohkusele M. Kõivu näidendites ning küsimusele küsimusega vastamise strateegiale viitasid ka M. Kasterpalu ja B. Tuch.

Näidendi/lavastuse pealkiri on üsna mõistatuslik; millisele sõjale viidatakse, kas militaarsole või sotsiaalsele või eksistentsiaalsele/psühholoogilisele? Üks on kindel — see sõda kestab veel. Ühte tegelast nimetatakse Eesaviks; “kas sellepärast, et too oma õigused läätseleeme eest maha müüs või lihtsalt vihjamaks sellele, et sõda käib maailma loomisest peale.” (Vellerand 1998b) M. Mikiveri tõlgendas näidendit pigem isiklikust kui sotsiaalsest perspektiivist: “Ma ei usu, et kusagil võib mittemõistmine olla suurem kui inimese enda sees. Ja mälestused, mis lahti ei lase. Ent kuniks on mälestused, ei lõpe sõda.” (Serman 1998) Kirjutajad nendivad, et tekstis on märksõnu, mis peaksid vaatajat puudutama, kuid sõja-temaatika jäi lavastuses paljudele kaugeks, võõraks ja igavaks. Boriss Tuch nimetas “Stseene” M. Kõivu kõige kummalisemaks näidendiks ja M. Mikiveri kõige kummalisemaks lavastuseks. See on müüt kadunud maailmast. (Tuch 1998a)

Lavastus mõjus unenäoliselt; see oli rida seosetuid mälukilde, mida teadvustamatus on omakorda veel moonutanud. “Need on üksikud pildid mälust, unest või tegelikkusest, mida ühendab või toetab mingi loogiline karkass või telg, mida ei pruugi iga kord küll sõnastada osata, kuid mille olemasolu Kõivu tekstis on sama eksimatult tajutav kui selle puudumine Mikiveri lavastuses.” (Kasterpalu 1998b) Süželist sidusust aitasid siiski luua ning “Stseene” rütmistada pidevad fraasi-, pildi- ja isikukordused, näiteks stseenid nagaaniga või meenutused kellestki Salmest jt. Sissejuhataja ja lõpetaja stseenid olid ülejäänust erinevas, koomilises, võtmes. Kogu I vaatus lõi kaootilise maailmalõpu meeleolu, kuid II vaatus esitati olmelises registris. Kohati oli laval nii pime või suitsune, või haarati punktvalgusesse vaikiv liikumatu nägu, nagu oleks tegemist kuuldemänguga. Tekst ja pilt olid omavahel nõrgalt seotud. (Tuch 1998a, Tuch 1998b: 43) Küllaltki keeruline oli ka tegelaste täpne identifitseerimine, sest mõnda tegelast mängisid kaks või isegi kolm näitlejat, nende identiteet oli umbmäärane. “Tegelaskõne ei ole samuti kuigi informatiivne, eriti I vaatuses. Lavalolijad on üsnagi suhtlemisvõimetud ja -tahtetud. Vahetatakse igapäevaseid mittemidagiütlevaid lauseid, partneri repliigid seatakse kahtluse alla, küsitakse rohkem kui vastatakse, vaikust on rohkemgi kui juttu jne. Dialoog on destruktiiivne. Õeldu mõte paistab olevat kuskil sõnade taga. Kõneldakse rohkem nagu mälupideme leidmiseks. Kõne muutub kohati lihtsalt müraks, millest siis üksikud lihtsad laused tähenduslikuna ja olemise tähenduse järele küsivatena esile tõusevad.” (Saro 1999: 82–83) (Selline traditsioonilise teatrikommunikatsiooni lõhkumine, viitamine puuduvale, tühikule, on väga omane S. Beckett'i näidenditele. Seda paralleeli toetas ka lavakujundus, millest täpsemalt allpool.) Lavastuse režissuur sarnanes autorifilmi suurte

meistrite töödega. (Kekelidze 1998) Simmo Priks nentis, et “Stseenide” pimedus ja staatika meenutas pigem M. Mikiveri varasemaid kui M. Kõivu viimaseid töid. (Piip; Priks 1998) (M. Kõivu viimaste tööde all mõeldakse ilmselt tema näidendite lavastusi. M. Mikiveri tööle miinus-võtetega viitas eespool ka B. Tuch.)

Lavastus pani ühelt poolt oma fragmentaarsuse, ebainformatiivsuse, sündmusvaegusega vaataja kannatuse proovile, teisalt pakkus kergelt šokeerivaid ja agressiivseid elemente ning kolmandaks võlus oma mõjuva kujundlikkusega. Etenduse atmosfäär ja meeleolu oli üldiselt sünge ning painav. Näiteks toodi lavale veristesse sidemetesse mähitud pillid. Nihestavalt ja absurdsest mõjusid aga karvases koerakostüümis Carmen Mikiver ning tema vastu lampi “lendlev” hiiglaslik ja raskepärane koiliblikas. Lavastuses lastakse küllaltki ükskõiksel moel maha mõned inimesed ning koer (eutanaasia?), blaseerunult ja justkui möödaminnes ka kopuleerutakse, mehe käed krampuvad kägistades kallima kaela ümber. Absurdne nagu saja-aastane sõda, absurdne nagu elu pärast sõda.

Peaegu kõik kirjutajad mainisid ära “Stseenide” temaatilise (sõda, mälestused) ja struktuurse (oleviku ja mineviku, olmelise ja müstilise aja vaheldumine) sarnasuse “Tagasitulekuga”. B. Tuchi arvates oli “Tagasitulek” üles ehitatud traditsiooniliselt, süžeeiliselt (eesti draama ja teatri kontekstis ei saa sellega nõustuda — A. S.), kuid “Stseenides” on autor külmavereliselt muutnud aja tardunud läbipaistmatuks massiks, mille sees tuksleb kehatu mõte. (Tuch 1998a) Kuigi sõjast otseselt väga palju ei räägitud, siis sõjapainet oli “Stseenides” rohkemgi kui “Tagasitulekus”. (Vellerand 1998b) Neid kahte lavastust siduvat ka mitmed ühised detailid: poiss õngega, poiss jalgrattal, salapärasest valgust poetav uks, kummut, supitirin. (Kordemets; Kulli 1998) Paljudele tõi lavastus meelde viisteist aastat tagasi mängitud “Pilvede värvid”: “Mitte see, et seal midagi sündmustelt, sisult, meeleolultki ühist oleks. Ühine on sõjatunne, ikka veel mälus püsiv tunne hirmust, põgenemisest, surmaohust.” (Vellerand 1998b) “Stseenides” terendas äratundmishetki ka Rein Saluri “Minekust”, Jaan Kruusvalli “Vaikuse vallamajast” ja “Hullumeelsest professorist” (kõik M. Mikiveri lavastused). “Õngeritv, lendlevad fotod — Madis Kõivu “Tagasitulek isa juurde”. Mehe (Mati Klooren) käed sulgumas naljatamisi ümber naise (Angelina Semjonova) kõri — “Othello” ... Keeletuks mähitud keelpill eeslaval — “Ivanov”? Detail Tõnu Mikiveri kostüümis — “Kirves ja kuu.” (Purje 1998b) Aknast paistev raagus puu kahe kerjuse ja vereva taevaga meenutas Samuel Beckett “Godot’d oodates”. (Purje 1998b, Tuch 1998a, Saro 1999) Mitmeid paralleelsusi võis leida ka Leonid Andrejevi varasema loominguga. (Tuch 1998a, Tuch 1998b: 42–43)

Selle lavastuse stilistika nõudis, B. Tuchi arvates, näitlejatelt hoopis erilist olemise viisi: karakterid ja kujude areng puuduvad; kõik oli üles ehitatud assotsiatsioonidele, vaataja meelitamisele mälestuste ja kujutluste mängu. (Tuch 1998a; Tuch 1998b: 41) “Stseenide” näitlejatöödest kirjutati minimaalselt, peamiselt keskenduti lavastuskontseptsioonile ja retseptioonile. Mingil määral

on see ka märk oskamatuses käsitleda mittepsühholoogilist näitlemisstiili. II vaatuse olmelisema laadi kohta kirjutas Aita Kivi: “Naispeategelased mängivad vaatajad erksamaks ja meestegelased veidi üle. See on ilmselt taotluslik, mõjub veenvalt ja eluliselt.” (Kivi 1998) (“Veenev” ja “eluline” on mõisted, mida kasutatakse just psühholoogilise teatri hindamisel.) Mainiti ka näitlejate aeglust ja introvertsust. Kuna tegelaste täpne identifitseerimine oli üsna keeruline, sest mõnda tegelast mängisid kaks või isegi kolm näitlejat ja nende identiteet oli umbmäärane, siis ei loonud lavastuses sidusust ka tegelased ega nende analüüs.

21 fotost 12 kujutas Maria Klenskajat, 7 Angelina Semjonovat, 6 Mati Kloorenit, 6 Tõnu Mikiveri, 3 Mikk Mikiveri, 2 Raimo Passi ja 1 Carmen Mikiveri. Nagu lavastuses, nii on ka fotodel palju kujundlikke hetki, kuid fotodel paistab lavastus palju elavam ja emotsionaalsem kui emotsionaalses mälus. “Stseenide” kummastavamaid tegelasi, koera ja liblikat, ei ole ajakirjanduses avaldatud piltidele kahjuks jäädvustatud.

Traditsiooniliselt Kõivu-lavastustele oli piiri fiktsiooni ja reaalsuse vahel püütud hajutada. “Stseenide” ruumikontseptsioon lõi keskkonnateatri ruumikogemuse: piletöörid kandsid sõja-eelseid kostüüme ja kübaraid, osa näitlejaid, samuti sõjaeelsetes kostüümides, istus etenduse algul esimesel rõdul ja vaatas lavale. “Minevik vaatab tänapäeva, ja vastupidi.” (Tuch 1998a, Tuch 1998b: 42) Üks sealsetest “pealtvaatajatest” (Raimo Pass) agiteeris publikut ühislaulule. Lavakujundus oli üsna minimalistlik: vasakul raudvoodi, keset tuba laud, paremal hallikas-valge kummut. Selle taustal naeltega kinnilöödud aken, millest näeb vahetevahel minevikupilte. Kummastavalt mõjus aknast sisse vaatav poiss (autori *alter ego*?). Lava kohal mängis marionett klaverit, millel I vaatuses oli metafüüsiline (Jumal) ja teises realistlik tähendus (naaber). Tagalaval raagus puu, mälestuste kuldses valguses või vere ja tulekahju punakas paistes. Taamal, idüllilistes mälestustes jalutavad lapsed, kelle väikesed figuurid rõhutasid lavasügavust ja mineviku kättesaamatust. (Tuch 1998a, Tuch 1998b: 42) Sõdurite kostüümides oli viide nii Nõukogude kui Saksa armeele. Saali levis imalmagusat hingematvat pannkoogilõhna, mälestusi lapsepõlvest. L. Sumera keelpillikontsert toimis kui pidev terroriseeriv rusuv muusika (mälestused?).

Lavastus pakkus potentsiaalseid üldrahvalikke äratundmisvõimalusi; “sest meil kõigil on oma surnud Salme ja sõda ja koer ja kummut ja nagaan.” (Kasterpalu 1998b) “See eriline möödarääkimise viis paneb mõtlema eestlase kangekaelsusele.” (Vellerand 1998b) Teisalt arvati, et “Stseenid” vallandas igas vaatajas isikupärase reaktsiooni, sõltuvalt soost ja vanusest, läbielatud ja mäletadatahtmisest; “vaatajal võimetus jõuda jälile milleski iseenda siseilmas; äraunustatus, ent ometi olulises.” (Kivi 1998) Kuid kontakt isikliku alateadvusega ei tekkinud kiiresti, sest lavastus ei käivitanud vaataja assotsiatsioonimootorit. Noor kriitik Helina Piip arvas, et võib-olla pole lavastus mitte niivõrd igav ja segane, vaid tülikas, sest äratav vaatajas inimeseks olemise ängi ja pained. (Piip; Priks 1998)

Lavastusest kirjutajad jagunesid oma suhtumistelt selgelt kaheks rühmaks. Oli lummatud kirjutajaid (Purje 1998b, Tuch 1998a, Tuch 1998b, Kekelidze

1998, Saro 1999). B. Tuch ja E. Kekelidze arvasid, et Mikiver on Kõivuga kongeniaalne autor, sest neil on sarnased huvid. “Mikk Mikiveri jaoks on Madis Kõivu “Stseene saja-aastasest sõjast” nimelt selline kokkuvõtlik loominguaakt. Ja ühes sellega katse saada kellekski uueks, jäädes samas iseendaks.” (Tuch 1998b: 40) Siinkirjutaja nimetas “Stseene” hiilgavaks läbikukkumiseks, sest lavastusena mitte täielikult õnnestunud, püüdis see avada M. Kõivu loomingu uusi kihte ning pakkus alternatiivi P. Pedajase loodud Kõivu-kaanonile. (Saro 1999)

Aga oli ka iroonilisi ja skeptilisi kirjutajad, kellel oli lavastuse suhtes tõrjuv hoiak (Kordemets; Kulli 1998, Kasterpalu 1998b, Herkül 1998, Maiste 1998c, Kivi 1998). Lavastust, eriti I vaatust, peeti igavaks ja arusaamatuks. Enamasti tekitas rahulolematust lavastajakontseptsioon. Konstateeriti, et “Tagasitulekus” juba öeldut ei ole M. Kõiv suutnud paremini lahti kirjutada ning M. Mikiver pole osanud seda kummalist teksti kõlama panna, nagu see õnnestus P. Pedajasel. See on teater kurtidele ja pimedatele. Pärast vaheaega oli märgatav osa esietenduse publikust lahkunud. (Kordemets; Kulli 1998) Margus Kasterpalu arvates on M. Kõivu tekstidele võimalik läheneda kahel viisil: lasta piltidel tekkida vaataja peas või ehitada need üles lavale. “Stseenid” on lavastatud teist võimalust silmas pidades ning on kaldunud liigsesse illustreerimisse, mis aga tervikmuljet ei tugevda. Lavastuses on rikutud ka Kõivu dramaturgiale omast “aistilisuse ja intellektuaalsuse sundimatut koosolu”. (Epner 1995) “... sõnum jääb ringlema tähendustest tulvil lavaruumi. Ilus on küll, aga välja ei kaja.” (Kasterpalu 1998b)

V.-S. Maiste leidis, et M. Mikiver lähenes M. Kõivu tekstile traditsioonilistest humanistlikest kunstikaanonitest lähtudes, fenomenoloogilis-ideoloogiliselt, nii et olemist ei püüta mitte mõista, vaid väljendada. “Selles on olemas teatav rahulolematust ja ajastukriitika ja samas ka mingi inimlik suurus seismisena oma humanistliku loomuse igatsevates ideaalides, mille vahel tekki- vat vastuolu justkui hoiatava kurjakuulutusega esile mängitakse.” Näidend võimaldaks olemist mõista ontoloogiliselt; kuidas kuldse mineviku tagantvalgus moodustab oleviku. (Maiste 1998c) Kuna “Stseenide” lavastus eiras näidendi autori mõttemaailma, siis oleks lavastaja võinud oma nägemuse, mis on lavastusest väljaloetav, teostada mõnd muud autorit (Beckettit, Vahingut) lavastades. (Maiste 1999c: 71) Maiste resümeeris: “Mikiveri lavastus eristus küll loorbereid lõiganud Kõivu-kaanonist, kuid kui meil oleks ainult selline lavastus, poleks meil Kõivust kui Eesti teatri omanäoliseimast fenomenist üldse põhjust rääkida.” Kõivu eripära olemusliku mõtestamisega olevat otseses seoses ka edasimineku või uus etapp Kõivu lavastamisel. (Teatriankeet... 1998: 109)

Teatriankeet peegeldas “Stseenide” vastuolulist retseptiooni: päris mitmed vastajad kiitsid lavastuse üksikuid osiseid, suurem osa aga ei leidnud selles midagi positiivset. 25 vastajast 6 tõid esile M. Kõivu näidendi lavalettoomise kui märkimisväärse fakti, 3 vastajat leidsid tähendusliku olevat ka M. Mikiveri Kõivu-tõlgenduse. 3 häält sai E. Õunapuu lavakujundus, ühe L. Sumera muusikaline kujundus ning üks kriitik kiitis M. Klenskaja osatäitmist. (Teatri-

ankeet... 1998) M. Balbat konstateeris: “Kõivu huviga oodatud “Stseene saja-aastasest sõjast” mõjus paraku lavalt nähtuna hämaralt ja igavaltki (kuigi olen näitlejaid kuulnud rääkivat, et mängida oli väga huvitav), nõnda et lavastust nähes kippus tekkima küsimus, kas see tekst ikka ongi üldse lavastatav. Või omab ehk Kõivu lahtimuukimiseks meil võtit tõepoolest ainult Priit Pedajas?” (Teatriankeet... 1998: 105) L. Velleranna arvates oli aastal 1998 eesti teatris kaks lavastust, kus oli selgelt tunda lavastaja enda keelt ja häält — need olid Mikiveri “Stseenid” ja Undi “Täna õhta kell kuus viskame lutsu”. Publikunumbreid ja kriitikat arvestades oli tegemist “lábikukkumistega”, kuid need karmid algupärased jutustused kinnitasid, et eesti teater on ikka veel ajatundlik ja eluline. (Vellerand 1999b: 14) M. Kõivu näidendile omistati Eesti Kultuurkapitali 1998. aasta näitekirjanduse preemia, mis kinnitas teose kõrget kunstilist taset.

See lavastus oli ka üks esimene jõuline katse (R. Adlase lavastatud “Tali” kõrval) lavastada M. Kõivu näidendit väljaspool kehtivat Kõivu-kaanonit, mis 1998. aastal ajakirjanduses aktiivselt jutuaineks tuli, — see oli katse läheneda M. Kõivu näidendile “külma teatri” ehk mittepsühholoogilise olemusliku teatri printsiipidest lähtuvalt. 6. veebruari “Postimehe” kultuurilisa avaldas nupukese pealkirjaga “Ettevaatust, libakõiv!”, kus ilmselt reklaamikaalutlustel hoiatati publikut “Stseenide” lavastuse eest. Kui suur mõju sellel kuulutusel ning negatiivsel kriitikal potentsiaalsetele vaatajatele oli, ei oska arvata, kuid publiku vähesuse tõttu jäi lavastuse eluiga küllaltki lühikeseks. Publiku reaktsioonides võis täheldada hämmeldust ja segadust, mis tulenes paljuski nii selle teatrikunsti piirijuhtumiks jääva lavastuse äärmuslikust fragmentaarsusest ja eklektilisusest ning kommunikatsioonivaegusest, aga ka mittevastavusest spetsiifilistele näidendi autoriga seotud ootustele. Hüpoteesina võiks väita, kui “Stseenide” kunstiliselt kompetentsem publik oleks vaba olnud Kõivu-kaanoniga seotud ootustest, siis oleks antud lavastuse vastuvõtt olnud avatum ja heatahtlikum. Kuid lavastust eitav hoiak genereeris üsna aktiivse mõttevahetuse M. Kõivu dramaturgia ja teatri olemuse teemadel.

#### 4.10. “Kuradieliksiir”

Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni ainetel kirjutatud Madis Kõivu “Kuradieliksiir” esietendus 9. juunil 1998. aastal Eesti Draamateatri suures saalis. Lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Pille Jänes, muusikajuht Riina Roose, valguskujundaja Raivo Parrik. Mängisid Eesti Muusikaakadeemia lavakunstkateedri XVIII lend ning Mait Malmsten, Tõnu Aav, Sulev Teppart ja Enn Nõmmik Eesti Draamateatrist.

Lavastuse kohta ilmus 13 kirjutist: 3 tutvustust, 7 arvustust, esiletõstmine teatriankeedis ja Kõivu-essees ning aasta parimate lavakujunduste seas. Eesti Draamateatri suurt suveprojekti tutvustati vahetult enne esietendust (Aasmäe 1998, Martson 1998). Esimesed arvustused (Kordemets 1998a, Purje 1998a)

ilmusid kaks päeva pärast esietendust, teised (Kasterpalu 1998a, Kordemets 1998b, Maiste 1998a, Mutt 1998) järgneva kaheksa päeva jooksul. Lavastuse viimaseid etendusi sügisel 1998 reklaamiti veel "Meie Meeles" (P., H. 1998). XVIII lennu koolitoid, rõhuasetusega "Kuradieliksiiril", analüüsi ka sügisese "Teater. Muusika. Kinno" (Vellerand 1998a) ning tõsteti esile hooaja (Teatri- ankeet... 1998) ja erinevatest aspektidest aastaülevaadetes (Maiste 1999b, Läänesaar 1999).

Eelreklaamis nimetati lavastust müstiliseks seikluseks ajas ja ruumis, kus on nii verepilastust, mõrvu kui hullust. Erilist sensatsiooni tekitas fakt, et publik istub pöördlaval ning etendus toimub vaatajate ümber laval ja saalis. P. Pedajas tõi muu hulgas esile ka M. Kõivu näidendite ühe põhiteema: "Kõiv on sünd- muste keskele säädnud mehe, kes ei saa aru, kus ta on, kes ta on ja miks see kõik just temaga toimub. Seetõttu kaotab ta pinna jalge alt ja on sunnitud mööda maailma ringi ekslema." (Martson 1998)

Valle-Sten Maiste rõhutas, et lavalt kostunud tekstilõikudes oli tunda M. Kõivu kirjutamisstiilile ja mõttemaailmale ainuomast. Tegemist oli pigem M. Kõivu näidendiga Hoffmanni ainetel ja Heideggeri tsitaatidega kui Hoffmanni dramatiseeringuga. (Maiste 1998a) Mitmed teisedki kirjutajad mainisid, et tegemist ei ole päris tavalise meelelahutusega, sest "Kuradieliksiiri" partituur on keerulisem, raskem ja tabamatum. (Vellerand 1998a)

"Kuradieliksiiri" nimetati kriminaalseks ja kõivulikult hämaraks looks (Kordemets 1998a), kus on põnevaid seiklusi, mõrvu, vaimukaid seksistseene, ümberriietumisi ning vendade-õdede üksteiseleidmist. Teisalt on see oma mina kaotamise ja otsimise tähendusrikas lugu. Lavastuse intriigi ja struktuur olid keerulised, sest süžee ja faabula ei langenud kokku, vaid lavastus algas sünd- muste keskelt ning suurem osa esitatud stseenidest oli peategelase seisukohalt tagasivaatelised. Paljudele jäigi meelde vaid rida kirevaid ja sugestiivseid pilte, mille vahel seoste loomine osutus tihti üsna keeruliseks. "Kuradieliksiir" asetab meie ette pilte, neid peatatud hetki, laob neid ülestikku. [...] Seoste olemasolu nende piltide vahel on tajutav pingena." (Kasterpalu 1998a) Eriti sugestiivne oli hullumajastseen; lava külgeinal erinevatel korrustel asuvad hullusärkides patsiendid. Lavastus tervikuna oli fantaasiarikas, leidlik ja täpsete rütmidega.

Hullust, mängukirge, teisikuid ja kunstide sünteesi oli juba XVIII lennuga lavastatud M. Kõivu "Peiarite õhtunäitus". (Vellerand 1998a) "Kuradi- eliksiiri" erinevaid ajatasandeid põimiv ülesehitus haakus "Tagasituleku" ja "Stseenidega", kuigi ainestik oli teiselaadne. "Kõivule omane eksistentsiaalne eelhoiak [...], mis oli ka Pedajase varasemates kõivulavastustes, on nüüd sulanud mingiks muinasjutuliseks kitšiks ..." (Maiste 1998a)

"Kuradieliksiiri" konteksti sobisid hästi 13 (kuraditosin) uut noort näitlejat. XVIII lendu nimetati korduvalt hea ansamblitunnetusega laulvaks kursuseks. Lavastuses ei olnud nende mäng aga nii kontsentreeritud ja ühtlane kui laul. Loo peategelast, munk Medardust, kes kuradieliksiiri rüübanuna teel Rooma oma salaihade võrku satub, mängis Veikko Täär. See tegelane meenutas

K. Ristikivi “Hingede öö” Võõrast, ning just P. Pedajase samanimelise lavastusega seoses. “Veikko Tääri mängus on valdav sissepoole pööratud pilk ja alistuv hämming, teises vaatuses lisandus erksamaid värve.” (Purje 1998a) Vaatajani Tääri kannatused ja tunded eriti ei jõudnud. “Ta on traagiline ebamääraselt, üleüldse ja ühes helikõrguses.” (Mutt 1998) Külli Teetamme Aurelias oli veel ebakindlust. Efektsemalt tulid välja pisirollid: Jan Uuspõllu andrusvaariklik habemeajaja ja Taavi Teplenkovi õuearst, kuid needki rollid jäid üsna eraldiseisvateks. Lilian Vellerand püüdis määratleda P. Pedajase Kõivu-lavastuste tegelaskujude loomise tehnikat. M. Kõiv vihkavat suhteid ja psühholoogismi, P. Pedajas ilma suheteta laval läbi ei saa, niisiis tekib kompromiss — “saadakse mingi teistsugune, sulavate kontuuridega karakter, mis ei rõhuta ka oma konkreetseid suhteid partneriga.” (Vellerand 1998a: 40) Kokkuvõttes aga rõhutati ikka rohkem “teatritudengite tõeliselt imepärasest mängurõõmu”, millest laskis ennast võluda ka teatritegijaid ja vaatajaid läbimõtlemisele ning analüüsile õhutatav V.-S. Maiste. (Maiste 1998a)

14 fotol oli kujutatud 9 korda Medardust/V. Tääri ja Aureliet/K. Teetamme, 3 korda tühja lossiaeda/saali(!), 2 korda Euphemied/K. Maibaumi ja Hermogeni/A. Ermelit, 1 kord Intendanti/T. Aava, Cyrillust/E. Lauri, Vürsti/A. Roosilehte, Arsti/T. Teplenkovi, Pietro Belcampot/J. Uuspõldu ja Vürstinnat/L. Vahtrikut. (1 pilt oli raskesti identifitseeritavate tegelastega grupifotot.) Enim ekspluateeritud olid 2 stseeni: 3 fotot õukonnakostüümides Medardusest ja Aureliest ning 3 fotot nendest munga ja pühakuna.

Retseptsoonidominant näis olevat ruumimaagia. Vaatajad juhatati mööda teatri “kõõgipoole” kitsaid käänulisi koridore Eesti Draamateatri suurele lavale. Tegevus toimus keskkonnateatrina publiku ümber. Aeglaselt ja krigisedes liikuma hakkav pöördlava tuletas pea kõigile meelde vana karusselli. Pöördlava võrreldi ka elukarusselliga, mida ei saa enam peatada. Üks mõjusaim stseen oli karussellitava publiku ümber keerlev tegelaste ringmäng, mis lõi illusiooni paigalseisvatest inimestest möödakihutava maailma taustal. “Lavastuses oli hetki, kus natuke kummituslike tegelaste reas hakkasid kummitama Draamateatri aksidesse või lavalaudadesse aastatepikku salvestunud näitlejate hääled.” (Kordemets 1998a) Saal tundus väikse ja ebatõelisena. “Kogu see baroklik eksalteeritus — paiguti groteskini viidud grimm ja kostüümid kuni saalisügavusest pulbitsevate seebimullideni välja —, mida raamis teatri juugendlik interjäär (milline õnnestunud sulam lavamaailmaga!), oli oma värvide ja varjude salapäras totaalne. Kuni peapöörituseni.” (Läänesaar 1999: 126) Kaunilt ja lummuvalt kõlasid kirikulaulud — Giovanni Pierluigi de Palestrina missa. Lugu Pühast Antoniusest esitas kõnekoor retsiteerides, mis jäljendas eesti rahvalaulu esitamise omapära.

Lavastuse vastuvõtt oli üldiselt heatahtlik ja positiivne, kuid siiski väikeste suhtumiserinevustega. Naisvaatajad olid enamasti täiesti lummatud (Kordemets 1998a, Kordemets 1998b, Purje 1998a, Vellerand 1998a, Läänesaar 1999). “Loo käigu jälgimisest hoopis olulisemaks tõusevad unenäoliked visioonid (hullumajas, vangimajas, lossipargis jne.) ning pöörlevast liikumisest tekkivad

nägemis- ja kuulmismoonutused.” (Kordemets 1998a) “Lavastuses “Kuradieliksiir” on nõidusemekki. Ja jumalikku puudutust.” (Kordemets 1998a) “Ümberpööratud teatriruumi maagia oli nii valdav, et selle endasseahmimine, enda tunnetamine mängus võttis ja andis suurema osa energiast.” (Purje 1998a)

Meesvaatajad (Kasterpalu 1998a, Maiste 1998a, Mutt 1998) olid aga pigem skeptilised. Margus Kasterpalu nagu mitmeid teisigi häiris, et kõikidest süžee- ja mõttekäikudest ei saanud aru. (Kasterpalu 1998a) Ühelt poolt näis olevat olnud sihiks teatud eksistentsiaalne sügavus, vormiliselt oli aga tegemist fantaasiarikka gooti õuduslooga, nii et lõpptulemuses mõjus inimhinge “arheoloogia” üsna abitult. (Mutt 1998) V.-S. Maiste, kes oli lavastuse meelelisusest küll võlutud, ei leidnud sellest aga oodatud kõivulikkust. (Maiste 1998a)

M. Kasterpalu ja G. Kordemetsa arvates sundis lavastus vaatajaid eneserefleksioonile. “Pole mingi uudis, et Kõivu tekst inimesi muudab. Tema näidendites on maailmadramaturgia mastaapi, tema mõtetes vaba filosoofilist lennukust. Tema tundeilm on aga nii äratuntavalt oma ...” (Kordemets 1998b)

Teatriankeedi 25 vastajast tõstsid 2 esile “Kuradieliksiiri” draamateksti ja 6 lavastust. “Kuradieliksiir” tõsis hooaja tipplavastuste seas koos M. Undi lavastatud W. Shakespeare’i “Hamleti tragöödiaga” 4.–5. kohale. 10 häält läks P. Jänese kunstnikutööle, 9 R. Roose muusikalisele kujundusele. (Teatriankeet... 1998) P. Jänese sai Eesti Teatriliidu kunstnikupreemia 1998. aasta tööde eest, mille hulgas mainiti ära ka “Kuradieliksiir”. Kokkuvõtvalt võib nentida, et see lavastus paigutus üldises kultuuriteadvuses eelkõige hea meelelahutuse nišši ning tema peamiselt meeleline mõjukus põhines paljuski põneval ruumikontseptsioonil ja -kujundusel ning efektsel muusikalisel partituuril. Seega M. Kõivu näidendite aistinguline pool domineeris lavastuses intellektuaalse üle, seda liiaga varjutades.

V.-S. Maiste kirjutab: ““Kuradieliksiir” oli iseenesest suurepärase teater, millesse sulatatud elementide efektsus lubas vaatajal etendust nautida ka kõivulikkusest mööda vaadates.” Kõivu teatrit on aga vaja mitte niivõrd uute kunstiteoste loomiseks, kuivõrd autori inimliku olemise ja mõtlemise piire avardava mõttemaailma omaksvõtmiseks. (Teatriankeet... 1998: 109) Tema arvates avanesid nii Kõiv kui Pedajas selle lavastusega avalikkusele paljuski uudsest küljest, kuid “Kõiv ei vaja enam väärtustamist, vaid järelemõtlemist”. (Maiste 1998a)

#### **4.11. “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga”**

Madis Kõivu näidend “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” (edaspidi “Elli”) esietendus Vanemuise teatris 19. detsembril 1998. aastal. Lavastaja Ain Mäeots, kunstnik Liina Unt, valguskunstnik Ene Valge, muusikalised kujundajad Ain Mäeots ja Toomas Lunge.

Lavastuse kohta ilmus ajakirjanduses 14 kirjutist: 2 tutvustust, 2 intervjuud lavastajaga, 4 arvustust, semiootiline analüüs, kokkuvõtte lavastuse retseptisioo-

nist, esiletõstmine Vanemuise ja eesti teatri aastaülevaates ning hooaja teatriankeedis, äramärkimine Kõivu-essees. Esimesed lavastust tutvustavad kirjutised ilmusid juba 5 päeva enne esietendust “Pühapäevalehes” (Võrukeelne ... 1998). Esietenduse ja sellele eelnenud päeval avaldati “Sirbis” ja “Eesti Päevalehes” intervjuu lavastajaga (Garancis; Mäeots 1998, Kapstas; Mäeots 1998) ning “Sõnumilehes” lavastajakommentaari refereering (Maiste 1998b). Lavastust tutvustati seega pea kõikides suuremates päevalehtedes, välja arvatud “Postimees”, ning “Elli” esietendust reklaamiti ka 18. detsembri “Sirbi” esilehel, mis peaks rõhutama lavastuse oodatavat sündmusväärtust Eesti kultuurielus. Esimene arvustus (Laasik 1998) ilmus kaks päeva, teine (Rähesoo 1998) kümme päeva pärast esietendust. Sõna võtsid ka Tartu Ülikooli teatriteaduse üliõpilased: üks arvustus (Kolk 1999) avaldati jaanuaris ja teine (Põllu 1999) märtsis. Võrreldes teiste Kõivu-lavastuste kajastamisega ajakirjanduses ning suurte eelootustega, oli “Elli” retseptsioon üsna tagasihoidlik, ning seda ilmselt mitte kunstilistel põhjustel. 1990. aastate lõpus paistsid eesti ajalehtede kultuuri-leheküljed üldse silma oma Tallinna-kesksusega.

Teatud reservatsioonidega võiks käsitletava materjali hulka arvata ka “Teater. Muusika. Kinos” avaldatud semiootilise analüüsi näite, mille aluseks oli 7. ja 8. augustil 1998 Kaika suveülikoolis Põlgastes mängitud “Elli” lühendatud versioon (Juhanson 1999). (Reservatsioonidega sellepärast, et Jaanika Juhanson kirjutis oli mõeldud teadusliku artiklina (viitamissüsteemita), kuigi populaarteaduslikus ajakirjas, nii et seda ei saa identifitseerida tüüpilise teatrikriitikana. Kuna artikkel jäädvustas ikkagi ühe vaataja “Elli” taju- ja tõlgendusprotsessi kirjelduse, siis kaasasin selle uurimusse. Teisalt võiks Põlgaste-eten-dusi iseseisvaks lavastuseks pidada, mida siinkirjutaja siiski ei poolda.) “Teater. Muusika. Kinos” ilmus ka kokkuvõtte lavastuse retseptsioonist nii eesti aja-kirjanduses kui “Draama”-festivalil (Vatsar 1999). Väärtustava tähendusega olid esiletõstmine Vanemuise aastaülevaates (Purje 1999) ja eesti teatripildis (Vellerand 1999b, Teatriankeet... 1999).

“Elli” retseptsiooni hakkasid taas kord kõige jõulisemalt suunama M. Kõivu nime ümber koondunud kontekstid, kuigi lavastuse tutvustustes sellele palju ei apelleeritud. Lavastust võrreldi küll juba tutvustustes “Tagasitulekuga”, sest mõlemad M. Kõivu näidendid on autobiograafilised perekonnaloode ning nende unenäoline atmosfäär tekib pendeldamisest oleviku ja mineviku vahel. Näidend kandis algselt pealkirja “Jutuajamisi tädi Emmaga”, kuid autobiograafilisuse taandamiseks nimi muudeti. (Juhanson 1999: 18) Pisut enne esietendust avati Vanemuise suure maja fuajees ka M. Kõivu maalinäitus.

Esietenduse-eelsetes tutvustustes rõhutati enim aga näidendi võrukeelsust, mis siis omakorda tekitas uusi seoseid. Mainiti, et M. Kõivu teist võrukeelset näitemängu “Põud ja vihm” mängis 1993. aastal lavakunstkooli XVI lend, kus õppis ka Ain Mäeots. Võru päritolu A. Mäeots oli 1995. aastal Vanemuise lavale toonud võrukeelse versiooni Bernard Kangro “Hundist”, “Susi”, ja 1996. aastal Kauksi Ülle — Sven Kivisildniku “Tandsja pühäliku” Kaika suveüli-koolis (2001 esietendus näidendi täiendatud versioon Vanemuises). Siit hargnes

ka tulevikuvisionid võrreldes teatrist laiemalt, sest noortel Vanemuise näitlejatel oli juba mitmeid kogemusi võrreldes näidendite mängimisel Kaika suveülikoolis. Arvustustes ja teistes hilisemates “Elli”-käsitlustes lavastuse võrreldes aga eraldi fenomenina esile ei toodud.

Publiku ootushorizonti kujundasid paljuski lavastaja enda ajakirjanduses antud kommentaarid, mis olid detailides üsna eriilmelised. “Kõiv on kiskunud ühe sellise valusa loo lahti ja küsib: miks üks inimene perekonnast välja heidetakse?” (Kapstas; Mäeots 1998) “Lavastus on nii otseses kui ka kaudses mõttes valust, ta otsib vastust küsimusele, mis on valu.” (Maiste 1998b). Lavastaja jaoks oli kõige olulisem jutustada vaatajale seda lugu, mis algul meenutab piltmõistatust, kuid millest moodustub ühel hetkel tervikpilt. A. Mäeots väitis: “See, et materjal oleks võru keeles, pole eesmärk. Oluline on materjal ise. Võru keel on lihtsalt selle näidendi õige vorm. [...] Keel, milles need tegelased mõtlevad, on võru murre. Keel ja mõtlemine aga on omavahel tihedalt seotud.” (Garancis; Mäeots 1998) Paljude tegelaste vanus kõigub etenduses viie kuni seitsmekümne aasta vahel, aga lavastaja eelistas noori näitlejaid vanadele. A. Mäeots tunnistas küll väikest hirmu M. Kõivu teksti lavastamisel, kuid ei lasknud end Priit Pedajase Kõivu-lavastustel segada ega püüdnud teadlikult P. Pedajasest erineda. (Garancis; Mäeots 1998)

M. Kõivu näendid on olnud eesti teatrile nii sisulises (filosoofilised dispuudid) kui vormilises (nägemuslikkus või unenäolisus) mõttes väljakutseks. Jaak Rähesoo rõhutas, et tema meelest ei püüa M. Kõiv jutustada selle tekstiga mingit lugu, “pigem tähendab tema tiirlemine väheste kordusmotiivide ümber katset tabada mingit juhtumist, ütlemist, hoiakut, millesse mingi tegelane on klammerdunud ja mis on muutunud tema “saatuseks” või “olemuseks” ...” (Rähesoo 1998) A. Mäeotsa lavastus oli pealtnäha üsna autoritruu ning seda isegi remarkides, kuid tema enda sõnul püüdis ta edasi anda just lugu, mitte aga elutunnetust.

Lavastus algas Madise, minajutustaja, kirjaniku *alter ego* tagasipöördumisega oma lapsepõlvekoju, kus elustusid minevikupildid. “Ellit” määratleti kui pihtimuslikku teatriteksti meeldejäävate tegelaskujudega, kuid näidendi teemaasetus näis olevat panoraamsem, kui lavastuse aega ja ruumi ära mahtus. (Laasik 1998) “Tagasituleku” kui M. Kõivu “mineviku tagantvalguse” lavastuste vaieldamatu tipu (Maiste 1999d: 72) aja ja ruumi selguse ning rahuliku lummusega võrreldes jäi “Elli” autori metafüüsikale alla. “Ain Mäeots ei anna aega Kõivu aja ja ruumi pendlil pendeldada. Ta lavastus keskendub seevastu inimestevaheliste ebakõlade psühholoogia toonitamisele.” (Laasik 1998) “Mälupildid vahelduvad ühtlaselt üksteise sisse joostes või pimeduspausidega seostatuna.” (Põllu 1999) Kui etenduse algust võiks tõlgendada veel olmelise mälupildina, siis lavastuse lõpu poole suurenes katkestuste järskus ja sagedus. (Rähesoo 1998) Lavastuse atmosfääris oli siiski pinget, masendust ja ärevust, millele tõid vaheldust ja kontrasti laste vaimukad etteasted.

Madise ja Elli surmajärgset silmitsiseadmist võrreldi Jean-Paul Sartre'i “Kinnise kohtuga” (Põllu 1999), millele võib viidata ka näidendi aegruumi

määrang “pärast kõike, sealpool head ja kurja”. Oma teispoolsustungiga asetus “Elli” ühte ritta mitmete hiljutiste uuslavastustega: August Strindbergi “Hadesega” Endlas ja Henrik Ibseni “Naisega merelt” Tallinna Linnateatris. Vergiliuse asemel oli teejuhiks aga tädi Elli. (Kolk 1999)

Publik oli koos näitlejatega paigutatud Vanemuise suure saali lavale, nii saavutati mõjus intiimne distants. Näitlejad löid mitmeid huvitavaid ja eredaid karaktereid. “Näitlejate mäng on kompaktne ja intensiivne.” (Laasik 1998) Elli oli tegelastest psühholoogiliselt kõige läbitunnetatum, tekitas kõige rohkem empaatiat, mistõttu vaataja kaldus olemuslikke asju isikuti ja isiklikult mõistma. Teised tegelased jäid mälestuspildilikult kahemõõtmelisteks, kuid igauht iseloomustas mingi olemuslik detail. (Põllu 1999) Elli justkui hoidis tervikut koos, kõivulikumalt aga mõjusid teiste tegelaste mälust esileastumised. (Kolk 1999) “Elli” võrukeelsus üldiselt ei häirinud, kuid mõne kiirema lause puhul läksid kaduma tegelastevahelised suhted. Etenduse kiire tempo ei jätnud vaatajale eriti aega tegelasi mõista ja neile kaasa tunda.

Ellit nimetati ligipääsmatuks, kuid soojaks, jõuliseks ja traagiliseks tegelaseks. “On see lapsepõlvkodu keel või mälestused, mis sel määral suudavad vabastada näitleja alateadvuse? Nii ehedat ja samas sümboolse saatusega maanaist ei mäleta eesti laval varem näinud olevat.” (Vellerand 1999b: 11) Elli tegi läbi transformatsiooni noorest naisest kannatused läbi elanud inimeseks. Silma hakkasid veel koomilisest elemendist laetud Indrek Taalmaa kiuslik vigurdaja Rudolf ja Raivo Adlase koera näoga (turris bakenbardid) naabrimees Mosona, kes meenutas R. Adlase varasemaid rämedamaid rolle. Riho Kütsari Madis oli passiivse nägijana meeldivalt neutraalne, kuid tema vanuse varieerimine oleks mõjunud vaheldusrikkamalt. “Vuntsides vanaisa mänginud Hannes Kaljularve lühike, aga äge etteaste on kui löökpillilöök keelpilliansambli ärevas mängus.” (Laasik 1998)

11 fotol oli 9 korda kujutatud Ellit/M. Jäägerit, 5 Margust/M. Jaanovitsi, 2 Madist/R. Kütsarit, 1 Rudolfit/I. Taalmaid, 1 Mosonat/R. Adlast, 1 Hedot/P. Rauki, 1 Sutu Toomast/I. Tulpi, 1 Põlgaste-Mosonat/A. Peepu, 2 A. Mäeots, 1 M. Kõiv. Enim ekspluateeritud kujund oli “Elli leiba lõikamas”, mida erinevate rakursside alt kasutati neljal korral.

Lavastust mängiti “Vanemuise” suure maja lavasügavuses, nii et publik istus eeslaval, seljaga saali poole. Lava serva ja mänguruumi algust tähistasid hekk ja värav. Mänguruumi ümbritsesid teiselt poolt laudseinad, mille vahelt immitses valgust. Seintes olid aknad, mida kasutati nii akende kui ustena, sealt imbusid lavaruumi ka mälestused. Lavakujundus oli minimalistlik: laud, paar tooli, kapp ja voodi. “Elli” lavakujundus ja valgusrežiim meenutasid väga Pille Jänese lavakujundust P. Pedajase lavastusele “Filosoofipäev”, kuid sarnast atmosfääri siiski ei tekkinud.

Andres Laasiku ja Pille-Riin Purje arvates oli “Elli” see harv juhus eesti teatris, kus vaataja tahaks lavastust veel teistki korda üksikasjalikumalt vaadata. (Laasik 1998, Purje 1999) J. Rähesoo küsis: “Milleks meile need võõrad unenäod? Muidugi selleks, et märgata ka iseenda siseilma hoopis suuremat segasust

...” (Rähesoo 1998) Mardi Valgemäe leidis, et küllaltki sürrealistlik ja imelik näitemäng “Elli” võiks ka kõikenäinud New Yorki vaatajale midagi pakkuda, kui oleks veelgi huvitavamalt lavastatud. (Vatsar 1999: 21)

“Ellit” hinnati nii viimaste Kõivu-lavastuste kui Kõivu-kaanoni taustal. Teistest kriitilisemalt esines Valle-Sten Maiste: “Kui vaadelda nüüd 1998. aastal esietendunud kolme Kõivu teksti, siis on need kõik kaunis sarnase struktuuriga — mingit hetke vaadeldakse mineviku tagantvalguses. Samas võib neid lavastusi vaadelda ka Kõivu buumi järellainetuses sündinutena ja selliselt ka langusena. Kui “Kuradieliksiir” välja arvata, siis koguni langusena sinna pimedusse, kus Kõivu tekstid enne Pedajast ja buumi olid.” (Maiste 1999d: 70) Kuna “Elli” ajas järjekindlalt M. Kõivu isiklikku asja ja vihjed üldhuvitava oleid liiga põgusad, siis kriitik lavastusega kontakti ei saavutanud.

J. Rähesoo luges P. Pedajase teeneks pelguse murdmist M. Kõivu näidendite suhtes. P. Pedajas selitas ja ühtlustas oma lavastustes M. Kõivu segasevõitu näidendeid, nii et need ühtisid talle omase “valdavalt staatilise, pikal hingusel põhineva meeleoluteatriga”. A. Mäeotsa lavastatud “Elli” jätkas seda pehmet meditatiivset laadi. J. Rähesoo taunis M. Kõivu ümber tekkinud ülemäärast härdust, mis halvab kultuuris dialoogi, ja tekkivat Kõivu-kaanonit: “Mulle näib, et Mikk Mikiveri lavastus “Stseene saja-aastasest sõjast” võttis tolle kasvanud pimeduse ja fragmentaarsuse väljakutse vastu, ükskõik kui hästi ta sellega siis hakkama sai. Vähemasti oli Pedajase lavastustele pakutud mingi alternatiiv.” (Rähesoo 1998)

Ka Madis Kolk põikab “Elli”-arvustuses Kõivu-kaanoni juurde: “Kõrvalepõikena võiks siinkohal meenutada Raivo Adlase “Tali” lavastust, mis erines väljakujunenud Kõivu-kaanonist tõepoolest, kuid tabas oma ekspressiivsuses ja mälupiltide rõhutamises igal juhul autori “atmosfääri”. Väidetavalt on Priit Pedajase lavastused Kõivu adekvaatsele mõistmisele kõige lähemal, kuid tema tõlgendusi hoiab tugeva tajuelemendina koos muusikaline mõtlemine ...” (Kolk 1999) Noor kriitik hindas “Ellit” kirjaniku enda “külma teatri” kriteeriumitest lähtudes “vähekülmaks”. Lavastaja pole järginud Kõivu-kaanonit ega pakkunud veel ka elujõulist arternatiivi, kuid tulemus oli otsinguline. Kui P. Pedajase Kõivu-lavastustes mängis ruum, siis A. Mäeotsal mängisid karakterid. M. Kolk pakkus muu hulgas välja võimaluse, et M. Kõivu loomingu tähenduslikkus võiks peituda ka selle autobiograafilisuses, poolfiktsionaalsuses (paralleelne nähtus ühe suundumusega filmikunstis ja M. Karusoo eluloo-teatriga). (Kolk 1999)

Niisiis saime kolm erinevat arvamust: J. Rähesoo paigutas “Elli” Kõivu-kaanonisse, M. Kolk selle lähedale ning V.-S. Maiste kaanonist kaugele välja, pimedusse. Keegi kirjutajatest ei ilmutanud totaalset rahulolu või vaimustust, kuid kriitilisim oli V.-S. Maiste.

1998. aastal hakatakse Kõivu järjekindlamalt tänapäeva näitekirjanduse klassikuks tituleerima. (Võrukeelne... 1998, Kapstas; Mäeots 1998, Laasik 1998) Teatriankeedi 27 vastajast 8 tõstsid esile “Elli” draamateksti ja 2 lavastust. M. Jäägeri osatäitmist kiideti koguni 16 korral. Üks hääl läks lavastuse

muusikalisele kujundusele, üks kunstnikutööle ja üks I. Taalma rollile. (Teatriankeet... 1999) M. Jääger sai 1998. aasta Eesti Teatriliidu naisnäitleja aasta-preemia Elli rolli eest. Lavastus esindas Vanemuiset, ainukest mitte-pealinna teatrit, teatrifestivalil “Draama ‘99”, kus M. Jääger pälvis naisnäitleja preemia. Ka festivali etendusejärgses arutelus nenditi, et M. Kõivu võrukeelne ja kujundlik tekst on üsna omapärane, kuid lavastus on selle toonud eesti teatri peavoolule lähemale: tugevdatud on narratiivsust ja psühholoogiseeritust ning vähenenud on visuaalne kujundlikkus. Kuid lavastus iseenesest oli väga mõjuv teatrielamus pea kõigile vaatajatele.

#### **4.12. “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta”**

Madis Kõivu komöödia “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta” (edaspidi “Moondsund”) esietendus 9. juunil 1999. aastal Eesti Draamateatri suures saalis. Lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Pille Jänes, valguskunstnik Airi Eras. Mängisid Ita Ever, Ain Lutsepp, Andrus Vaarik, Jan Uuspõld ja teised.

Lavastuse kohta ilmus 16 kirjutist: 3 tutvustust, 1 intervjuu lavastajaga ja 1 intervjuu trupiga, 7 arvustust, esiletõstmine teatriankeedis, I. Everi rolliportree, käsitlused M. Kõivu uuslavastuste ja algupäraste draamalavastuste seas. Juba kaks nädalat enne esietendust, 27. mail, ilmus “Maalehes” lavastust ja sellele eelnevat promoüritust, pähkliturgu, tutvustav kirjutis (Mooste 1999). Kaks päeva hiljem avaldati “Postimehe” Kultuuri-lisas kaheleheküljeline intervjuu P. Pedajasega (Egorov; Pedajas 1999), kusjuures esilehel oli foto “Moondsundi” lavapildist. 31. mai “Nädal” pühendas kolm lehekülge intervjuule lavastuse trupiga (Martinjonis 1999), numbri esilehel oli aga I. Ever, “draamateatri suveema” (kirjaviisi muutmata — A. S.). Esietenduse päeval teavitas Draamateatri uuest lavastusest ka “Eesti Päevaleht” (Laasik 1999a). Esimesed arvustused ilmusid kaks päeva pärast esietendust (Kasterpalu 1999, Laasik 1999b, Maiste 1999b). Järgneva kahekümne päeva jooksul avaldati veel üks lavastust tutvustav kirjutis (Teatris... 1999) ja neli arvustust (Piip 1999, Vellerand 1999a, Tarand 1999, Mutt 1999b). “Teatrielus ‘99” ilmus kolme 1999. aastal esietendunud Kõivu-lavastuse käsitlus (Saro 2001) ja I. Everi rolliportree (Visnap 2001: 13). “Teatrielus 2000” kirjutab Piret Kruuspere sajandilõpu omadramaturgiast ja muu hulgas väga positiivselt ka “Moondsundist”. (Kruuspere 2001)

Kuna tegemist oli Eesti Draamateatri suvelavastusega, siis rõhutati nii reklaamis, tutvustavates artiklites kui intervjuudes, et tegemist on komöödiaga ning saab palju nalja. Lavastuse lühitutvustus kõlas nii: “Lugu on ühtaegu nii kurb kui ka naljakas, räägib praegusest elust maal, ettevõtlusest ja optimistlikest

inimestest.” (Mooste 1999) Pikem versioon tutvustas komöödia tegelaskonda, peret, kes on otsustanud vanasse mõisamajja hotell ehitada: ema, kes vahetpidamata räägib, õed-vennad, kes ei tea, kas nad ikka on õed-vennad, vanamehed, kes üritavad hotelli ees pähkleid müüa. “Moondsundi” eelreklaam oli detailselt läbimõeldud ja efektne. Tutvustustes rõhutati ikka M. Kõivu näidendite keerulisust ja headust. P. Pedajas tunnistas, et teda häirib, kui M. Kõivu tekste peetakse lavakõlbmatuteks või kui nende suhtes tuntakse liigset aukartust või kui neid peetakse vaid P. Pedajase pärusmaaks. “Moondsund” sündis ühest “Küüni täitmise” töötegemise-teemalisest monoloogist, millest lavastaja palus M. Kõivul näidendi kirjutada. Autori teksti on lavastuses umbes poole võrra kärbitud. P. Pedajas nentis, et see on M. Kõivu tekstide puhul tema tavaline praktika, sest need on nagu stsenaariumid, millest teater peab vajaliku välja valima. Proove tehti lavastaja nõudmisel üle kolme kuu, nii et oli aega töötada detailide kallal. (Egorov; Pedajas 1999) I. Everi suurepärast rolli lavastuses kiitsid nii P. Pedajas kui A. Vaarik. (Martinjonis 1999: 6)

Tellimustöödena valminud “Moondsundis” ja “Sundströmi Ida sajandilõpus” on M. Kõiv kasutanud kirderanniku murret. Enne sõda käis ta perega kaks korda Narva-Jõesuus suvitamas ja seal jäi kõrvu kohalike inimeste keel. Kui Sulev Keedus tellis M. Kõivult “Georgica” stsenaariumi, kus peategelane on mees mere äärest, siis olevat see kunagi kuulnud Narva kandi murre hakanud talle “peale käima” ning nii õppiski ta selle plaatide ja õpikute põhjal ära. (Saro 2001: 127) M. Kõivu näidendite taustal pastsid silma ka “Moondsundi” erinevused autori senisest laadist: ühe koomilise tegelase asemel on siin terve grupp, palju on tegemist sugudevaheliste suhetega, puuduvad pikad monoloogid. (Vellerand 1999a)

Kuigi näidendi teemat on raske täpsemalt määratleda, on P. Pedajas Kõivu-lavastustele omaselt seegi kord ära tundnud teksti selgroo, mis lavastust püsti hoiab. (Kasterpalu 1999) Lilian Vellerand võrdles lavastuse struktuuri kalasabamustrilise, harali hoidva kollektiivse pajatusega.

Erilist sündmustikku või süžeed “Moondsundis” tegelikult ei olegi; see on rohkem suurest keelelustist kantud lavalugu. Siin on nii värvikaid väljendeid, sõnamänge, teravmeelseid dialooge kui ka jaburat lapsemeelsust ja absurdi. M. Kõivu sõnakoomikat toetasid P. Pedajase lavastuses üsna tublisti hüperboliseeritud kodukootud karakterid. Margus Kasterpalu rõhutas M. Kõivu tekstide olulisima joonena, kavalehelt Luule Epnerit tsiteerides, ehtsaid ja tõelisi inimesi mõnikord kaootilisevõitu maailmades.

Lavastuse üheks koomilisemaks stseeniks kujunes oma meest otsima tulnud Minna (Küllli Koik või Kersti Kreismann) vestlus maja ette üles rivistunud kohalike meestega. (Saro 2001: 128) Kõige pingerikkamad ja teatraalselt täidetumad olid Taavi ja Sohvi stseenid, kus avanes õe-venna seksuaalne tõmme. (Laasik 1999b)

“Moondsund” oli vormilt kõige enam “Peiarite õhtunäituse” moodi; nagu M. Kõivu tekstidele üldse omane, valitseb siin üks tohuvabohu, mille sees on siiski aimata kindlat struktuuri, selgroogu. (Kasterpalu 1999) Ka Mihkel Mut

jõudis sama võrdluse, leides, et “Peiarite” kirglikkuse ja elusügavustega “Moondsund” siiski võistelda ei suuda. Teatud paralleelid tekkisid P. Pedajase eelmise tööga, Torgny Lindgreni “Mao teega kalju peal”: mõlemas lavastuses on isolatsioonis elav pere, jõuline esiema, intsest või vähemalt viited sellele. A. Laasiku jaoks tõusid etenduses suurde plaani Ida lapsed ja nende elumured ning sellega assotsieerusid Tennessee Williamsi näidendite tagasivaatavad mina-tegelased (Taavi monoloogid). Samas võiks see lavastus olla Anton Tšehhovi näidendi “Kolm öde” Eesti variant pealkirjaga “Vend ja kaks öde”. (Laasik 1999b) “Moondsundi” maailma kummalisus tõi meelde Gabriel Carcia Márquezi raamatu “Sada aastat üksildust”. (Piip 1999) “Moondsundi” kõrval tundusid Hugo Raudsepa näendid literatuursed, rohkem tulid meelde Gogol, Kivi ja Shakespeare. Lavakujunduse puumaja meenutas ühele Kaarel Irdi “Tagahoovi” (Vellerand 1999a), teise arvates peaks seda aga võtma ajastust ajastusse kanduva sümbolina nagu Mats Traadi aurukatelt (Mutt 1999b).

Esile tõsteti lavastuse vaatamängulisust: näiteks palkonit, mis maja küljest lahti hakkas pudenema, ning maa ja taeva vahel rippuvat Esavit (= lapseõlvekaaslane Karlsson katusele) või “Neitsitorni” ronivat Antonit. Näitlejate füüsilist suutlikkust ja performatiivseid võimeid oli kontekstisobivalt demonstreeritud. “Näitlejate mäng kaldub küll Draamateatri harjumuspärasest karakterkomöödiast kõrvale, vana Vanemuise lihtsa eluehtsuse poole.” (Vellerand 1999a)

“Moondsundi” hoiab koos kolm meest maha matnud ja nüüd hotelli ehitama asuv paljulapseline Sundströmi Ida, kelle maja ees ja sees kogu tegevus toimub. Ita Everi mängitud pidurdamatu kõnevooluga naljakas ja särav egotsentrik leidis ajakirjanduses endale kinnisepeiteedi “ürgema”. Lihtsameelset mängiv ingerisoomlane Kusta, kolhoosikorra Nipernaadi (Andrus Vaarik) ja muhe külamees Vassel (Ain Lutsepp) moodustasid võrratu paari. Eriliselt nauditav oli nende spontaanne ja loomulik lavasuhtlus. A. Vaariku ja A. Lutsepa mängus aga kummitasid nende varasemad koomilised tegelased P. Pedajase Kõivu-lavastustes: A. Lutsepa Mees “Kokkusaamises”, Martin “Filosoofipäevas”, Sommer “Peiarites” ja A. Vaariku Peremees “Tagasitulekus”, Konvert “Peiarites”. (Saro 2001: 134, Kruuspere 2001: 50) Laulev postiljon Esav (Tiit Sukk) naerutas publikut oma järjestikuste jalgrattaga kukkumistega, mis olid sooritatud erilise artistlikkusega osavalt ja väledalt ning sama trikki üha uuesti varieerides. Lendu tõusta proovivas külalollikeses Kikramis oli väga raske ära tunda Taavi Teplenkovi täielik ümberkehastumine. Rein Oja traktorist Anton ja tema armukade naine Miina mängisid pidevalt tõsiseltvõetamatus komöödiavõtmes. (Laasik 1999b)

30 fotost 16 kujutavad Idat/I. Everit, 12 Vasselit/A. Lutseppa, 12 Kustat/A. Vaarikut, 8 Sohvit/L. Mägi, 7 Esavit/T. Sukka, 7 Taavit/J. Uuspõldu, 5 Saarat/K. Maibaumi, 3 Antonit/T. Oja, 3 Kikramit/T. Teplenkovi, 2 Minnat/K. Kreismanni, 2 Minnat/K. Koiki, 3 P. Pedajast. 16 kirjutise kohta 30 fotot on üsna märkisväärne arv, mida seletab eelkõige lavastuse visuaalne atraktiivsus. Enimkasutatud fotod olid: 8 korda reprodutseeriti I. Everi väikeste variatsioo-

nidega üksikpilti, 4 korda lavakujunduse majafassaadi, 3 korda fotot stseenist, kus I. Everi Ida seletab midagi A. Lutsepa Vasselile ja A. Vaariku Kustale.

Mõjusaks meeleliseks metafooriks oli laval kõrguv kunagist hiilgust meenu-tav puulobudik, mida oli käepäraste materjalidega loovalt, kuid juhuslikult ja süsteemitult kõpitsetud ning mis iga etenduse käigus uued värvid sai. Maja võib võrrelda Pipi Pikksuka Segasumma suvila või romantiliste kambritega tondi- lossiga. Kitsamalt viitas see maja Eestis nii tunnuslikule puitarhitektuurile, võib-olla ka eklektilistele kooslustele linnapiltides. Materiaalsest reaalsusest kõrgemale tõustes võiks see olla kogu eesti majanduse või eesti elu visuaalseks metafooriks. (Saro 2001: 128–129) Muusikat otseses mõttes kostis lavalt vähe, kuid helikujundus oli lavastuse üks kandvamaid komponente: “kõne, vaikuste, mürade ja kõlade partituuri lugeda on nauding.” (Vellerand 1999a) Meloodilised huilged andsid märku lavastuse tinglikust poeetilisest laadist.

Koomika taga leidis M. Kõivu näidendis ka paroodiat ning traagikatki, nii ühiskondlikul kui ka üksikisiku tasandil. K. Tarand näiteks nägi lavastuses üli-ehedat pilti kolhoosikorra järeelmõjudest lõppenud kümnendi Eesti külaühis-konnale. “Ja mis põhiline, aeg voolab loiult — liikumine ja muutused on näilikut, sest uued tuuled toovad kohale uued sõnad, aga mitte nende sisu ja tähenduse.” Kuna loo tegevuskohaks oli küla, siis skaalal “koomiline – traagiline” sõltus etenduse vastuvõtt ilmselt paljuski just vaataja suhestumisest eesti külaeluga — kas vaadatakse seest või väljast. Kuid üldisemat sotsiaalset paroodiat leidis ka mentaliteetide ja identiteetide pinnal (näiteks äriajamine kui üks uue ühiskonna ideaale või nn rahvusliku ärkamisaja laulude nihestamine jms), nii et äratundmisainest pakkus lavastus laiemalegi publikule. M. Mutt leidis, et Ida hotell sümboliseerib Eesti ettevõtlust, L. Vellerannal tekkis Vasseli äriajamist ning Ida hotelliehitamist vaadates ja “keeleliikumistest” tekkinud poolmurret kuulates üks Eestimaa ja eesti elu mustervisioon. “See, mida näeme, on töötlus parimast, mis regivärsi kõrval kohalikul substraadil põhineb — (para)logismidel ning paradoksidel rajanev olmelõõp, mis külgneb stiihilise absurditunnetusega. Minu meelest väljendab niisugune irooniline ja skeptiline jura või plära eesti rahva hinge.” (Mutt 1999b)

Ka “Moondsundi” hindamisel tuli mängu M. Kõivu loomingu slepp või õigemini tema nimi kui teatud tüüpi kõrgkultuuri märk, mis mõjutas kriitikute ootusi ja osaliselt ka hinnanguid lavastusele. Mitmed arvustajad heitsid lavastusele ette liigset kergemeelsust ja pealiskaudsust, kuigi mitte väga reso-luutselt. “Moondsund” oleks, A. Laasiku arvates, tõsiseltvõetavam, kui see oleks autori- või elutruum: inimesed tõesti teeksid midagi ja ei teeks ka. Antud juhul jäi suure teatrisündmuse kaalust puudu tegevuslik konkreetus, tegelik töötegemine oli justkui algusest peale välistatud ja naeruvääristatud. “Aga isegi Kõivu *pooliku* [minu rõhutus — A. S.] tõlgenduse taga on näha huvitavat kaasaja mõistmist. See on ka ainuke Kõivu näidend Eesti tänapäevast. See on pilt ühiskonnast, kus midagi tehakse, aga midagi ei saa kunagi valmis ...” (Laasik 1999b) Lavastuse “suurepärase totrustega” ei rahuldunud ka V.-S. Maiste, kelle meelest oli loraajamise tagant vaid pisut tunda M. Kõivu

näidendit, mis räägib noore kinnise inimese tärkavast seksuaalsusest ning keskkonna kujundavast mõjust. Ka teised autorid nägid “Moondsundis” M. Kõivu käekirja, kuigi üsna otsitult, kuid see ei mõjutanud otseselt nende hinnanguid. “Samas kohtab tekstimustris kirjaniku autotsitaate (vihje küünile, mis põlema läks) ning avaramaid kirjanduslikke parafrase, samuti Kõivule omaseid motiivarendusi, mitmed neist (*nimi, raamat, koht; rääkimata mälust* [...]) puutuvad ka identiteedifenomeni.” (Kruuspere 2001: 50) H. Piip arvas, et maja fassaad on seotud olevikuga, tagatoad aga minevikuga ning kavalehte lugedes võiks arvata, et lavategevus leiab aset hoopiski Vasseli peas. Viimane on kahtlemata huvitav, kuid kahjuks M. Kõivu varasematest näidenditest lähtuv stereotüüpiseeriv ja väheusutav tõlgendus.

Teatriankeedi 27 vastajast 9 tõstis esile “Moondsundi” draamateksti ja 7 lavastust, mis tõsis nii hooaja parimate lavastuste seas 3.–4. kohale koos Lembit Petersoni lavastatud Maurice Maeterlincki “Pelléase ja Mélisande’iga”. 13 häält läks P. Jänese lavakujundusele ja 2 P. Pedajase muusikalisele kujundusele. Näitlejatest jäid silma 4 korda A. Lutsepp ja J. Uuspõld, 3 korda I. Ever ja A. Vaarik, 2 korda kogu trupp ning 1 kord K. Kreismann, R. Oja, T. Sukk ja T. Teplenkov. (Teatriankeet... 1999)

Kuigi komöödiad lähevad harva teatrilukku kunstiliste tippsaavutustena, oli “Moondsundiga” sündinud eripärane teatrižanr, mida mõned kirjutajad ka defineerida püüdsid. “Pedajase musikaalne võõritusvõtetega režii ja näitlejate ehe mäng ongi kokku see uus teater, uus Kõivu–Pedajase poeetiline komöödiateater vana Draamateatri seinte vahel.” (Vellerand 1999a) M. Mutt nimetas “Moondsundi” tragöödia motiividega postmodernistlikuks külarevüüks, mille atmosfäär on originaalne, pakub elamust ning mis eristub selgelt muust teatri- ja mediafoonist.

20. sajandi lõpu dramaturgiliste tekstide diversiteedi juures on isegi Eestis keeruline rääkida Madis Kõivu või kellegi teise näidendite uudsusest, kuid võib vähemalt nentida, et omal moel M. Kõiv siiski õõnestab klassikalisi draamatikareegleid. “Moondsundis” on hästi-tehtud-näidendi ülesehitusprintsipiidest kõrvalekaldumine ehk kõige varjatum, kuid ilmselt siiski teadlik võte: tegelaste aktiivne lavategevus ei muuda olukorda, nii füüsiline kui verbaalne “tegevus” ning sündmused libisevad tegelastest mööda, tähendusi varjatakse koomika ja lobaga, lavastuses veel ka jõulise performatiivsusega. Lavastus tõstis kindlasti esile näidendi performatiivse potentsiaali. Kõik see kokku lõi aga eesti teatri-pildis erinevuse ja erinevuse.

#### 4.13. “Küüni täitmise”

Jaanus Andreus Nooremba (Madis Kõivu–Hando Runneli) “Küüni täitmine”, lavalugu kahes vaatuses kaheksas pildis kaheteistkümnelle tegelasele, esietendus Pärnu Endlas 20. novembril 1999. aastal. Lavastaja Tõnu Lensment, kunstnik

Liina Tepand, muusikaline kujundaja Tõnu Tepandi. Mängisid Jaan Rekkor, Peeter Kard, Meelis Sarv jt.

Lavastuse kohta ilmus 15 kirjutist: 1 tutvustus, 6 arvustust, 3 lühikommen- taari, 2 ülevaadet Endla repertuaari paremikest ja ülevaade draamafestivali lavastustest, esiletõstmine teatriankeedis ning uute Kõivu-lavastuste seas. “Küüni täitmist” tutvustati enne esietendust vaid “Pärnu Postimehes” (Naaber 1999a). Esimene arvustus (Kivisildnik 1999) ilmus neli päeva pärast esietendust “Pärnu Postimehes”, ülejäänud 3 (Mutt 1999c, Kapstas 1999b, Maiste 1999a) järgneva kümne päeva jooksul. Esietenduse järel avaldati ka mitmeid lühemaid kommentaare (Neimar 1999, Naaber 1999b, Mutt 1999a). Järgnevaid kirjatõid võib aga nimetada juba “Küüni täitmise” retseptiooni pikaks järellainetuseks: veebruaris ilmus Andres Põderi, Eliisabeti koguduse õpetaja arvustus “Pärnu Postimehes” (Põder 2000), aprillis arvustus “Teater. Muusika. Kinos” (Visnap 2000), septembris ülevaade Endla külalisedendustest Tallinnas (Purje 2000) ja jaanuaris 2001 Endla vormiuuenduslikest lavastustest (Palm; Ruus 2001). Väärtustava tähendusega olid esiletõstmine teatriankeedis (Teatriankeet... 2000) ja 1999. aastal esietendunud Kõivu-lavastuse käsitluses (Saro 2001). Skeptiliselt suhtus “Küüni täitmise” K. Murutar teatrifestivali “Draama 2001” ülevaadet tehes (Murutar 2001).

Lavastuse vastuvõttu suunavaks dominandiks kujunes lavastaja ja kunstniku debüüt. “Küüni täitmine” oli Tõnu Lensmendi, Eesti Muusikaakadeemia kõrge- ma lavakunstikooli XIX lennu (juhendaja Ingo Normet) lavastajaeriala üli- õpilase bakalaureusetöö ning Liina Tepandi, Eesti Kunstiakadeemia stseno- graafiaüliõpilase bakalaureusetöö. Lavastajat kiideti julguse eest, sest näidend ilmus juba 1978. aasta “Loomingus”, kuid seni ei olnud keegi julgenud seda lavale tuua. “Küüni täitmist” tutvustati “Pärnu Postimehes” kui “lauludega rahvatükki” (mis oli küllaltki eksitav žanrimääratlus) ning Endla peanäitejuht Raivo Trass kiitis juba enne esietendust lavastaja küpset lähenemist nii keeru- lisele materjalile. (Naaber 1999a)

A. Põder leidis, et külajandi vahendeid ja matsikeelt kasutades manas Kõiv silme ette üldnimelikud ajatud teemad ja arhetüübid, mis on tuttavad kõrg- kultuuri klassikast. (Põder 2000) Näidend on olemuselt väga kõivulik: küla- ühiskond, lihtsad inimesed, kel kõigil mingi lugu rääkida, ja liigutavateks jõududeks ürgsed instinktid. Näidendi tekst on kollektiivne, kahe autori looming ja kisub ehk seepärast harali. “Tükk koosneb nürdest laulutekstidest, oku- patsioonikriitikast, käibekeelest ja filosoofilistest arutlustest.” (Kivisildnik 1999) S. Kivisildnik leidis ka, et “Küüni täitmine” on teemalt elukauge ja naistevastane, naiste kurjust esile toov: “Näidendis on selge kastisüsteem. Mida vanem ja mehelikum, seda inimlikum. Mida noorem ja naiselikum, seda mõtte- tum. Naised on rumalad ja laisad, mehed targad ja töökad, eriti vanamehed.” Selle utreeritud seisukoha olulisus seisnes selles, et ta tõstatas taas küsimuse Madis Kõivu silmahakkavalt erilisest suhtumisest naistesse, mida keegi kriitikuteist ei olnud julgenud lähemalt käsitleda.

“Küüni täitmise” tegelaste jutt oli hüplik ning keel äratuntavalt kõnekeelne, kuid argisuse markeerimisele vaatamata äärmiselt nauditav. Tegelaste pajatamisvajadus oli nii suur, et J. Rekkori Kusta pidi oma juttu vaheajal valjuhääldisse rääkima. “Küüni täitmise” kõige tähtsamad ja olemuslikumad kohad olid monoloogid, kus tekst iseennast lahti keris ja samas sabast sööma või tühistama hakkas, nii et selle sisu omandas koomilise/absurdse varjundi. Monoloogid näisid selle lavastuse kõige haavatavamad kohad olevat ning nende õnnestumine sõltus eelkõige publiku reaktsioonist. (Saro 2001: 131) Keele taga aimdus tegelaste ürgset võimu- ja sugutungi.

Lavastus oli vormilt pisut ebahütlane: “On igavust ja tüütust, aga ka sügavust ja vormi, isegi korralikku näitlejatööd.” (Kivisildnik 1999) Kui Kõivulavastustes on I vaatus tihti veniv, siis “Küüni täitmises” oli vastupidi — II vaatuse tempo ja rütm olid ebahütlased (Visnap 2000: 17–18), kuid samas tähendusi tuli juurde (Purje 2000). S. Kivisildnik arvas, et lavastusel oli liiga palju lõppe. Üheks paremaks stseeniks monoloogide kõrval tunnistati lavaaugu kohal jalgu kõlgutav armukolmnurk: Kreet, Lui ja Pärt.

Peaegu kõik kirjutajad viitasid “Küüni täitmise” võimalikele paralleelidele absurdiklassikaga, eriti Samuel Becketti näidendiga “Godot’d oodates” (Mutt 1999c, Kapstas 1999b, Maiste 1999a, Põder 2000). Lavakujundus ja -tegevus tekitasid assotsiatsioone Sisyphose müüdiga (Kapstas 1999b, Põder 2000, Saro 2001: 129). Lavastus viitas ka eksistentsiaalsele elukäsitlusele ja suurtele metafooridele, meenutades selle poolest Kaarin Raidi lavastatud “Epp Pillarpardi Punjaba potitehast” ja Paul-Eerik Rummo näidendit “Tuhkatriinumäng”. (Mutt 1999c; Maiste 1999a) Tekkisid allusioonid veel looga Paabeli tornist ja Franz Kafka “Lossiga”. (Põder 2000) M. Kapstas võrdles “Küüni täitmist” Shakespeare’i mõddus veretöödega (ehk siis ilmselt tragöödiatega — A. S.). Kõivulavastustest sarnanes “Küüni täitmine” temaatikalt ja struktuurilt mitmeti P. Pedajase lavastatud “Peiarite õhtunäitusega”. Omamoodi monoloogide või lugulauludena võis vaadelda ka lavastuses esitatud eepilisi laule, mille funktsioon sarnanes B. Brechti “Kolmekrossiooperi” songidega. “Peiaritega” võrreldes olid laulud tähenduslikumad, vokaalselt seevastu palju kahvatumad, kuid M. Kapstase ja P.-R. Purje arvates võis see olla taotluslik — “kui tegelastel sõnad otsa saavad, hakatakse loodusrahva kombel joiguma.” (Kapstas 1999b)

Lavastaja oli suutnud trupi endaga kaasa tõmmata, nii et näitlejad mängisid mõnuga absurdset elulähedust. “Küüni täitmist” iseloomustati kui karget ansambli lavastust, kus lavastaja on pööranud trupi vead voorusteks. (Kapstas 1999b) Noortelt näitlejatelt oodati siiski pisut jõulisemat mängulaadi, mis tegelaste traagika paremini välja tooks. (Visnap 2000: 17) Jaan Rekkori Kusta kandis oma monoloogid ette vitaalselt ja mõnuga, olles teadlik nii nende sügavamast mõttest kui ka pajatamisstrateegiatest. Peeter Kardi pikk ja särav monoloog Sassist kui Heina-Jeessukesest II vaatuse algul võeti aplausiga vastu. M. Mutt nimetas seda eesti absurdi pärliks. Meelis Sarv mängis vallaspoeg Luid varasematest rollidest kontrastsemalt, aga alles oma lõpumonoloogiga sai tõelise hoo sisse. Heina/töösse uppunud Sassi, Jüri Vlassovi sukeldumine

suurde heinapalli üllatas publikut etenduse jooksul kõige enam. Kõivu rikkumata bioloogiste vaistudega naiste rida jätkas “Küüni täitmises” Diana Tammisto demagoog Kreeta. (Kapstas 1999b)

13 fotol kujutati 5 korda Liliani/K. Kütti ja Luid/M. Sarve, 4 korda Pärti/A. Andersoni, 3 korda Kustat/J. Rekkorit, Kreetat/D. Tammistot, 1 naist/M. Tatsit, 2 korda Anu/C. Mikiveri ja T. Lensmenti, 1 kord Juliust/F. Karki ja Sassi/J. Vlassovit.

Kaldlavale toonud hiiglaslikud heinapallid, mida üles tingliku kuhja otsa veeretati ja mis ikka alla tagasi veeresid, viitasid Sisyphosele ja tema lõppematule kiviveeretamistööle, kuid oma kujundlikkuses võimaldasid näitlejatel siiski realselt töötada. “Heinapallide veeretamine ja viskamine on hea alus lavastuse liikumispartituurile, mille niisugune sujuv ja *perpetum mobile*’na mõjuv aktiivsus pingestab tegevust ja suhtlemist.” (Visnap 2000: 17) Näitemäng toimus ka orkestriaugus, kust kostis Aadama/Jumala/lavastaja hääli, et tehke tööd. (Palm; Ruus 2001) Ebamaised valgetes kleitides tüdrukud heinakuhja otsas peaksid näidendi järgi esitama hääli ülevalt, aga nagu vaataja ei näinud, mis toimub all, orkestriaugus/ Põrgus, nii ei oska ta täpselt seletada ka ülemistes sfäärides/Taevast toimuvat, kui vaadata lavastust teatud metafüüsilise maailmamudelina. Kui tulla aga tagasi maa peale, siis on ju võimalik tõlgendada neid tüdrukuid kui mõisapreiliseid sotsiaalselt kõrgemas hierarhias, seda enam, et eesti talupoja Paradiisi-kujutus näib suures osas olevat modelleeritud mõisaelust lähtudes: tööd ei tee, palju süüa-juua ja ilusad riided.

M. Mutt arvas ära tundvat need konkreetse sotsiaalse süsteemiga seotud kohad, mis nõukogude ametimehi võisid valvsaks teha, kui näidend 1978. aastal “Loomingus” ilmus, kuid tema arvates kõnelesid need praegu globaalsel tasandil veel võimsamalt. Kõivu näidendis nii kõnekas väljapääsmatus ja suletuse tunne võib aga pesitseda ka inimese enda sees. (Visnap 2000: 18) Lavastus oma küüni ja lõppematu tööga pakkus ka eksistentsiaalseid äratundmishetki elu absurdusest. (Naaber 1999b, Mutt 1999a, Kapstas 1999b) Kristlastele muutusid kõnekaks küsimused süüst, lunastusest, surmast ja ülestõusmisest, hävimisest või väljapääsust. Lavastus ei andnud aga seletusi, sest vastusel on vaid siis väärtus, kui anname selle ise. (Pöder 2000) “Küüni täitmist” oli võimalik vaadata ka realistlikku elukujutust silmas pidades — üks vanem proua teatrisaalist märkis: “Väga huvitav külaelukujutus, väga mitmekihiline, aga seda pean ma küll ütleva, et heinaajal õunu ei ole.” (Nimelt pakuvad tüdrukud lõunapausi ajal Luile õuna; Eeva-teema?) (Saro 2001: 130) Ka reaalsel igapäevaelu jälgides võivad sündida mudelsüsteemid.

M. Mutt nentis, et P. Pedajasest ei pääse Kõivu-lavastusi käsitledes kuidagi mööda, sest tema on loonud Kõivu mängimise traditsiooni ja laadi. “Küüni täitmine” kuulus otsapidi sellesse Kõivu-kaanonisse, kuid oli metafoorsed, natuke absurdsem ja avalikult modelleerivam kui Pedajase tööd. Temaga nõustus M. Visnap, lisades, et tegelastevahelistes suhetes pole kõiki liine nii jõuliselt välja mängitud kui Pedajase Kõivu-töodes. (Visnap 2000: 17) M. Kapstas arvas, et lavastus ka ei vastandu otseselt Kõivu-lavastustes kiidetud

“atmosfäärile”. Maiste oli taas kord kõige kriitilisem, väites, et T. Lensment on oma maailmavalu eesti teatri traditsioonides lavastades jäänud kaugele maha Pedajase loodud Kõivu-kaanoni rafineeritusest. (Maiste 1999a) (“Küüni täitmises” koorus külm ja rohkem intellektile suunatud koomika traagilis-absurdsest elukujutusest, mis vastandus Pedajase mediteerivale meeleolu-teatrile, kuigi visuaalselt oli mõlema laadi vahel teatud sarnasusi.)

Paljud vaatajad (M. Mutt, R. Neimar, I. Normet, R. Trass) nentisid esitendusejärgsetes usutlustes, et tegemist oli sündmusega Pärnu kultuurielus ja võib-olla ka eesti teatripildis. “Tulemuseks on debüüt, millest tugevamate loetlemiseks piisab ühe käe sõrmedest. Niisugust kunstitunnet pole “Endla” laval olnud ilmselt Pedajase “Punjabast” saadik.” (Mutt 1999c) “Kõiv on tekitanud eesti teatris terve fenomeni. Kultuskirjanik, kelle tuuma naljalt katki ei hammusta ja ometi eesti teatrite leib. Ka kuurorditeater Endla on saanud nüüd just Kõivuga oma festivalitüki. [...] Undi kirjanduslikel seostel mängiva teatri kõrval on Kõivu teatritekstdid eesti teiseks *mainstream*iks tõusnud osa.” (Kapstas 1999b)

V.-S. Maiste nägi lavastuse viga selles, et Kõivu näidend oli taandatud absurditeatriks: “Ning kas me ei saa tulemuseks paranähtust, kui me lavastame Beckett'i või Camus' võtmes autorit, keda sisuliselt võiks käsitleda just seda tüüpi eksistentsiaalsete üldistuste otsese lugemise ja tõsiseltvõtmise katkestuse ja lõpuna?” “Küüni täitmise” kui omanäolise, selge ja tugeva lavastuse tõstab autor Pedajase lavatöid kõrvale jättes ülejäänud Kõivu-lavastuste taustal siiski esile. S. Kivisildnik nimetas “Küüni täitmist” eesti Ibsenite tööks ehk siis tühjusesse kuuluvaks paraadkultuuriks, kuigi arvustuse lõpus tunnistas, et M. Kõivu näidendid ei jää alla tema proosateoste suurusele. K. Murutari meelest oleks draamafestivalile sobinud “Küüni täitmise” asemel mõni muu Endla lavastus, kuigi publiku seast kostis ka selliseid sõnu nagu “lummas”, “mitmekihiline”, “ajatult arhaistlik” ja “süvafilosoofiline”. (Murutar 2001)

Teatriankeedi 27 vastajast 22 tõstsid esile “Küüni täitmist” kui märkimisväärtset algupärast draamateksti, 11 kui parimat lavastust. “Küüni täitmine” tunnistati seega hooaja parimate lavastuste seas kolmandaks. 7 häält läks kunstnikutööle ja 1 muusikalisele kujundusele, 6 häält P. Kardile, 3 J. Rekkorile, 1 J. Vlassovile ja 1 trupile. (Teatriankeet... 2000)

Lavastusest tehti meedias teatrisündmus, mis oli paljuski seotud ühe vana keerulise ja põneva teksti jõudmisega teatrilavale ning uue noore silmapaistva lavastaja esilekerkimisega. Üksikud etendused olid oma selguses ja intensiivsuses üsna erinevad; nii näitlejate kui vaatajate seas võis kord rohkem, kord vähem tajuda ebakindlust. Selle põhjuseks olid ilmselt mõlemale poolele harjumatu teose kompositsioon (nõrk narratiivne kude), tegelaste märgilisuus ning näitlejate ebamäärane modulatsioon teksti esitamisel (tihti tekkis küsimus, millist kõneakti ühe või teise lausungiga sooritada sooviti). See põhjustas nii eriarvamusi kriitikas kui publiku seas.

#### 4.14. “Võlumägi”

Madis Kõivu Thomas Manni samanimelise romaani järgi dramatiseeritud “Võlumägi” esietendus 4. detsembril 2001. aastal Tallinna Linnateatri Taevalaval. Lavastaja Jaanus Rohumaa, kunstnik Mae Kivilo, koreograaf Teet Kask (Norra Rahvusooperist), muusikalise idee autor Erkki-Sven Tüür. Peaosades Indrek Sammul, Liina-Riin Olmaru, Andres Raag, Allan Noormets jt.

Lavastusest kirjutati 6 arvustust ja 1 rolliportree. Esimesed kaks arvustust (Weidebaum 2001, Visnap 2001) ilmusid nädala jooksul pärast esietendust, teised kaks (Pilvre 2002, Mutt 2002) poolteist kuud hiljem ning “Postimehes” (Veidemann 2002) alles viis kuud pärast esietendust. Väärtustava tähendusega oli arvustus (Kordemets 2002) “Teater. Muusika. Kinos”, rolliportree Andres Raagist (Purje 2002: 100) “Teatrielus 2001” ning äramärkimine “Teatriankeedis” (Teatriankeet... 2002). “Võlumäe” retseptsioon ajakirjanduses oli keskmise intensiivsusega, st lavastusest ilmus kõikides olulisemates väljaannetes üks arvustus, kuid kuna nende ilmumisperiood oli ajalehtede tavalisest reageerimisajast (kuni kaks nädalat pärast esietendust) oluliselt pikem, ulatudes viie kuuni, siis hajutatud vastukaja tundus ka nõrgem. Lavastuse autorkond oli piisavalt aukartust äratav, et peletada teema ja teostuse suhtes kergekeelselt sõna võtmast. Samas näis aga “Võlumäe” kui paljude lugejate jaoks märgilise kirjandusteose jõudmine lavalaudadele olevat kultuurilooliselt oluline projekt, nii et fakti maha vaikida ka ei saanud.

Kõik arvustajad alustasid aupaklikult T. Manni romaanist, mis nende meelest oli üks olulisemaid lavastuse vastuvõtu diferentseerijaid, jagades publiku kaheks: romaani mittelugenuteks (1) ja romaani lugenuteks (2). Esimesel rühmal peaks justkui olema lihtsam, sest neil ei ole konkreetseid tugevaid eelootusi lavastuse suhtes. Kriitikute keegi end selle seltskonnaga otseselt identifitseerida ei soovinud.

Teine rühm omakorda jaguneb nendeks, kellel teosega isiklikumat suhet pole tekkinud (2a), ja nendeks, kelle jaoks “Võlumägi” on olnud oluline kaaslane nende arenguloos (2b). Rühma 2a esindas Gerda Kordemets, kes tunnistas ausalt, et 20-selt tundus see raamat igav, hiljem küll nauditav ja mõtlemapanev, kuid ilmselt peaks vastuvõtja vaim olema avaram. Sellest tulenevalt olevat ta suutnud vaadelda teatriversiooni raamatust eraldiseisvana ja jääda ka oma hinnangutes iseseisvaks. G. Kordemetsa (nagu ka siinkirjutaja) tähelepanekud aga näitavad, et paljude tundlike intellektuaalide, ja põhiliselt meeste jaoks on “Võlumägi” olnud vägagi mõjuavaldav teos. Seega võiks oletada, et Linnateatri lavastuse publiku hulgas domineerisid grupid 2b ja 1. Rühma 2b kuuluvatest kirjutajatest leidsid Barbi Pilvre ja Rein Veidemann, et lavastus on romaanile võrdväärne partner ning kartustele vaatamata neile pettumust ei valmistanud. Mihkel Mutt vastupidi suhtus lavastusse üsna kriitiliselt, ta ei suutnud etendust puhta lehena vastu võtta, vaid võrdles seda pidevalt Manni romaaniga, nii et ei lasknud end lavastuskontseptsioonil lõpuni veenda.

Palju tähelepanu pöörati romaani, dramatiseeringu ja lavastuse võrdlusele. Kõik kirjutajad aktsepteerisid asjaolu, et T. Manni mitmekihilist ja paljude liinidega romaani pole võimalik üksüheselt lavale üle kanda, nii et teatud valikud ja kärped on paratamatud. Lavastus ei püüdnud kirjandusteost kopeerida, vaid tegemist oli iseseisva kunstiteosega, “ühe loojateseltskonna nägemusega romanist” (Visnap 2001). Siiski avaldasid mitmed kirjutajad kahjutunnet ühe või teise teema kadumamineku pärast lavastuses (Mutt 2002, Kordemets 2002: 14).

J. Rohumaa (või M. Kõiv?) oli valinud keskseks tegelaseks Hans Castorpi, mis M. Muti arvates oli riskantne samm, kuid arvestatavad oleksid olnud ka teised võimalused. M. Mutt põhjendab oma kartust sellega, et Castorpi karakteri olemuslik joon on mitteaktiivsus, aga sissepoolse, vähedünaamilise ja samas plastilise natuuri visuaalne kujutamine laval on ülikeerukas, sest teater eeldab aktiivsust ja toimimist. Nii on Castorpi aktiivsus teatris täidetud armastamisega ja temast on lavastaja käe all saanud ootamatult kirglik mees. G. Kordemets leidis, et Behrens, Clawdia Chauchat ja Joachim Ziemssen olid raamatu tegelaste suhteliselt täpsed koopiad ning ka rollidena õnnestunud. Ülejäänud tegelased (Castorp, Settembrini, Naphta, Peepkorn) aga kasutasid romaani vaid üldise juhisenä rolli loomisel ning nende puhul ei selgunud erinevuse põhjus raamatukangelasest ega rolli täpsem tuum. (Kordemets 2002: 14) Seega ühelt poolt romaan toetas lavategelaste käitumismustri lugemist, kui need kaks üldjoontes kokku langesid, kuid erinevuse puhul ei suutnud lavategelased end vähemalt värvikate kirjanduslike kujude üle kehtestada, vaid viimased tulid lavale häiriva varju või slepina kaasa.

Romaani ja dramatiseeringu vett segavad homoseksuaalsed vihjed olid lavastusest välja jäetud, järgides nii rohkem romantilist armastuslugu, kus peategelaseks on truu rüütel. M. Kõivu dramatiseeringus on Castorpi lugu filosoofilisem ja sümboolsem kui lavastuses. Castorpi ja armastusteema esilekerkimine on kaasa toonud ka Settembrini — Naphta ning üldse filosoofeeriva liini marginaliseerumise lavastuses. Põhiosas aga järgib lavastus siiski romaani ja dramatiseeringu aegruumi ning rütmi.

R. Veidemann tõi oma artiklis sisse Kõivu-konteksti ning vaatles lavastust läbi M. Kõivu huviprisma, läbi aja ja elu mõtte otsingu. J. Rohumaad pidas ta Manni — Kõivuga kongeniaalseks autoriks ning selle kolmiku ideed olid lavakujundaja ja trupp autoritruult ning täpselt lavale toonud.

Lavastuse hindamise üheks aluseks oli aukartustäratav alusmaterjal, selle keerukus ja mitmekihilisus, mille taustal teatritegu tundus julgustükina. J. Rohumaad kiideti filosoofilise koega teose lavaletoomise eest, sest tänapäeva populistlikus kultuuriilmas olevat see üsnagi haruldane. “Võlumäe” teaterversiooni iseloomustas selge joonis ja struktuur, mis tõi esile romaani tugevad dramaturgilised elemendid. Lavastus ühendas inimvaimu intellektuaalse ja emotsionaalse pooluse. Kiideti meeskonnatööd, kus erinevate loojate ideed-mõtted on sulandunud ühtseks tervikuks (Visnap 2001). Castorpi arengulugu moodustas lavastuse selgroo ja viis edasi narratiivi, armastuslugu. G. Korde-

mets nägi siin ka fataalset antagonismi: “haigus ja surm armastuse teel.” (Kordemets 2002: 13)

Settembrini ja Naphta vaidlustel oli lavastuses väga tagasihoidlik roll, need kujutasid pigem lobisemist kui elutähtsat dispuuti õhtumaise kultuuri teemadel. Arusaamatuks jäi ka nende vahelise vastuolu põhjus. Tekkis küsimus, kas neid dispuute poleks saanud kuidagi teatrispetsiifiliste vahenditega väljendada, näiteks toonitada visuaalselt kahe oponenti suuremat vastandlikkust skaalal “pillamine – vaesus”. (Mutt 2002)

Sotsiaalse teemaasetuse keskmesse asetused aga aeg ja meditsiini võim. (Pilvre 2002) G. Kordemets aetas ajatemaatika käsitluse lavastuses pigem filosoofilisele kui sotsiaalsele tasandile, kuid tunnistas, et paljud “Võlumäes” käsitletud teemad (nt surmahaigus, sõda, suitsetamine jms) on täna ülimalt aktuaalsed. (Kordemets 2002: 14–15) Interpretatsioonivõimalusi oli aga palju: “filosoofilisest elu ja/või armastusdraamast ajaloolise või ühiskonnaanalüütilise farsini” (Weidebaum 2001).

Lavastuse mõjuvaimate stseenidena mainiti tummstseeni ootesaalis (Mutt, Kordemets), röntgenit (Pilvre), Castorpi ja Clawdia vahelisi stseene (Kordemets), ülemõe süstimisprotseduuri (Pilvre), kahte inimlast sõja palge ees (Mutt). Mõned metafoorid näisid siiski tühjad või naiivse võitu — näiteks lõpustseen aja teemal. M. Muti meelest oli lavastuses ka liigset ballasti: Albini enesetapu-ähvardus, Behrensi jutt naiste nahast ja rasvast jms. Mutti häiris ühe läbiva tõlgenduse puudumine ning liigne koomuskitegemine: “lavastaja oleks nagu publikut alahinnanud ja igale poole naljakohti vahele pikkinud.”

T. Manni “Võlumägi” oli kirjandusdiskursusest teatrisse üle tulles läbi teinud üsnagi olulise struktuurse ja temaatilise ümberkodeerimis- ehk lihtsustusprotsessi, mis kaudselt kinnitas teatri kui kunsti ja institutsiooni populistlikku loomust, kuigi pealiskaudsel vaatlusel võiks antud juhul just vastupidisele järeldusele jõuda. Tegemist oli pigem kõrgkultuuri kergesti omastatava simulatsiooniga.

Lavastusest kui kunstilisest tervikust enam hindas kriitika mitmeid suurepäraseid näitlejatöid. Suurimaks üllatajaks oli Andres Raagi Ziemssen, kes tõusis paljude meelest Castorpi kõrvale teiseks peategelaseks. Pille-Riin Purje nendib teatriaasta näitlejatöödest ülevaadet tehes: “Andres Raagi Joachim on minu arvates kõige terviklikum tegelaskuju muidu hõredavõitu aegruumiga “Võlumäel” ...” A. Raag oskas rolli tuuma selgelt välja mängida ning sobis tüpaažilt haruldaselt hästi. (Mutt 2002) Kordemets vaimustub: “Täpne ja pingeline siseelu, tugev selgroog ja õiged valikud iseloomustavad Ziemsseni elu ja Raagi tööd rolliga.” M. Visnap kahtles, kes tegemist pole mitte T. Manni *alter egoga*. Andres Raagi Ziemssen kandideeris eesti teatri 2001. aasta meeskõrvalosa preemia eest, kuid pälvis Ants Lauteri nimelise noore näitleja auhinna mitmete õnnestunud rollide eest. Ziemssen oli tähelepanuväärne eelkõige A. Raagi isiklikus loomebiograafias, eesti teatripildis jäi aga teiste tugevate rollide sekka.

B. Pilvre pidas lavastuse värvikaimaks kujuks õuenõunik Behrensit (Allan Noormets), kes meenutas talle natsidoktoreid inglise telesketšidest ja kelle toimetamised laval olevat naudinguks musta huumori sõpradele. Ka M. Mutt hindas Behrensit väga mõjuvaks ning kogu trupist ainult Raagile ja Noor-metsale polnud tal midagi ette heita.

Hans Castorp osutus komplitseeritud tegelaseks nii lavastuskontseptsiooni kui näitlemistehnika seisukohalt. Indrek Sammul näitas laval küll näitleja-meisterlikkust ja ümberkehastumisoskust, kuid ometi jäi Castorpil midagi elujõulisest tegelasest puudu või üle või ei suutnud ta end siiski raamatu-kangelase üle täielikult kehtestada, nii et tipprolli ei sündinud. M. Mutt kirjeldas Castorpi niimoodi: “Algul oli ta vägagi sümpaatne. Säärane lihtsakene ja vilavate silmadega knirps. [...] siis korraga turgatas: see on ju Chaplin, tema väike inimene.” G. Kordemets leidis et, **tegeliku** (minu rõhutus — A. S.) Cas-torpini jõudis I. Sammul alles kolmandas vaatuses, kus näitleja ja tegelaskuju vanusevahe on kadunud. (Kordemets 2002: 18) Näib, et romaani-Castorpit on iga lugeja (sh dramatiseerija, lavastaja ja näitleja) konkretiseerinud oma isiksusetüübist lähtuvalt ning et erinevad konkretiseeringud kattuvad vaid osaliselt. M. Kõiv on näiteks väitnud, et tunneb ennast modelleeritud olevat kas Huckleberry Finni või Hans Castorpi järgi. (Die... 1998: 23) Seda silmas pidades on raske leida ühisosa I. Sammu kehatatud tegelase ja dramaturgilise ning eriti imaginaarse Kõivu-Castorpi vahel.

Liina Olmaru Clawdia Chauchat oli iseseisvalt võttes tabamus kümnesse. “Puusast lahti kõnnak (Tammsaare Tiina paroodia?), žestid, kõik on valmis tehtud. Just see asiaatlik riivatus, lõtv labasus, mille eest hoiatas Settembrini.” (Mutt 2002) Teatud hetkedel häirisid siiski liiga ilmsed vihjed kohalikele venelastele. Peeperkorn (Ago Roo) rääkivat laval suhteliselt rohkem kui romaanis, kus ta väljendavat end rohkem “kultuurliigutuste” ja hüüatustega. (Mutt 2002) Muti arvates sobinuks sellesse rolli kõige paremini Ilmar Laaban. Kõrvaltegelastest jäi enim meelde Helene Vannari pr Stöhr kui labasuse võrd-kuju. Linnateatri näitlejate musikaalsus oli ootuspärane, kuid moderntantsukeele nauditav valdamine tuli mõnelegi üllatusena.

“Võlumäe” minimalistlikust ja tinglikust lavakujundusest sai üks olulisi komponente, inspireerides nii tegijate kui vaatajate fantaasiat ning võimaldades stseenilist dünaamikat. “... juba enne etenduse algust [on laval — A. S.] tunda maagilise sanatooriumi unenäolist õhkkonda.” (Pilvre 2002) Lavakujundusega paistsid kõik kirjutajad rahule jäävat, kuid pikemalt sellel ei peatunud. Vaid G. Kordemets kahetses, et kujunduse ilu avaneb vaid saali vasakul poolel: “Nemad tajuvad perspektiivi ja avarust, näevad vaimusilmas mägesid taamal tõusmas, tunnetavad meditsiiniasutuse suurust ja mõjujõudu.” (Kordemets 2002: 16)

Tants ja pantomiim polariseerisid selgelt kirjutajate suhtumisi. Üks osa vaatajaid leidis vaimustunult, et Teete Kase perfektne ja lummas stsenograafia sulas suurepäraselt etendusse: kõige ettearvamatumates kohtades lähevad näitlejad tekstilt üle liikumisse. M. Visnap kirjutas koguni — tants loob omaette metatasandi, milles põimuvad tegelaste, riikide, ajaloo vastuolud ja pained.

Vaieldamatult tõstsid just tantsustseenid kire ja armastuse temaatika lavastuses suurde plaani. Teisalt teised krimsutasid tantsustseenide peale nina: "...lavastusse põimuvad tantsudki tundusid pigem omaette atraktsioonidena kui saatusviivude-hingeseisundite veenva peegeldusena." (Purje 2002: 100) või "Algul vaatad, mis jubedused, nagu see padjasõda katusel. Aga kui mõtled, et tegemist ongi hoopis teise Hansuga, siis nojah." (Mutt 2002).

Ootamatult palju tähelepanu pälvis orgaaniliselt lavastusse sulanduv heli- ja muusikaline kujundus. "Hästi läbimõeldud heliefektid (saksakeelne jaamainformatsioon, kõha) ja diskreetselt valitud muusika (Erkki-Sven Tüür, Mahler ja Bach) kinnitavad omakorda illusiooni hoopis teisest ajast ja ruumist." (Piltve 2002) M. Visnapi jaoks oli ajateema mõjuvaimaks lahendusteks just lavastuse helirežiid: südamelöögid, metronoom, rongirataste ühtlane loks, kõha.

Teatriankeedi 22 vastajast 7 tõstsid esile "Võlumäge" kui põnevaimat tõlkelist teatriteksti ja 4 kui parimat lavastust. "Võlumägi" jäi hooaja tipplavastuste seas 5.–6. kohale koos Merle Karusoo "HIV-iga". 4 häält anti kunstnikutööle, 5 muusikalisele kujundusele, 4 tantsuseadele. 9 vastajat tõstsid esile Andres Raagi, 3 Liina Olmaru, 2 Allan Noormetsa, 1 Helene Vannarit, 1 Kalju Orrot, 1 Ago Rood. (Teatriankeet... 2001)

Kõikide kirjutajate üldine suhtumine lavastusse oli pigem positiivne kui negatiivne, kuid 100-protsendiliseks õnnestumiseks ei pidanud "Võlumäge" keegi. Retseptiooniskaala ühte otsa jäi M. Muti kriitiline skepsis ning teise R. Veidemanni katarsisekogemus. Kuigi kriitikud, kes lavastust ajakirjanduses ei arvustanud, olid enamasti veelgi skeptilisemad, leidsid vist kõik, et "Võlumäes" oli mitmeid huvitavaid lavastuslikke leide ja rollilahendusi ning lavastust tasub vaadata. Lavastus jäi kokkuvõttes siiski eelkõige T. Manni romaani teatritõlgenduseks (koos sellest tuleneva painega). Dramatiseeringus end ilmutanud M. Kõivu käekiri ja maailmanägemine oli lavastuses redutseeritud pea miinimumini, nii et selle lavastuse käsitlemine antud töös muutub üldse küsitavaks.

#### 4.15. Kokkuvõte

Kõivu-lavastused eesti teatris võiks retseptioonist lähtudes jagada kolme gruppi: 1982. aastal esietendunud V. Vahinguga kahasse kirjutatud ja E. Herma-küla lavastatud "Faehlmann", mis jäi tollases teatripildis intrigeerivaks, kuid tähenduslikuks üksiknähtuseks; M. Kõivu näidendite ("Kokkusaamine", "Cast-rozza", "Tagasitulek", "Põud ja vihm", "Filosoofipäev") tutvustamine ja ka-noniseerimine teatripildis 1990. aastate esimesel poolel; Kõivu-kaanoni avardu-mine ("Tali", "Peiarid", "Stseenid") ja lähenemine peavoolule ("Kuradieliksiir", "Elli", "Moondsund", "Küüni täitmine", "Sundström") 1990. aastate teisel poolel. P. Kruuspere arutles, millised omadramaturgia lavastused kantakse teatriloo annalidesse 1990. aastatest ja pakkus M. Kõivu näidendite lavas-tustest välja järgmise rea: "Kokkusaamine", "Tagasitulek", "Põud ja vihm", "Filosoofipäev", "Peiarid", "Moondsund", "Küüni täitmine". (Kruuspere 2001:

43) Kindlasti kirjutatakse seda rida veel korduvalt ümber, sõltuvalt kirjutaja enda esteetilisest veendumusest ja ajalisest distantist. Kui pidada silmas lavastuste küpset kunstilist taset, siis seaksin kahtluse alla “Põua ja vihma” ning “Küüni täitmise” kuulumise teatriloo annaalidesse, kuid “Põud ja vihm” kujunes võrukeelse (vähemuse) teatri esimeseks tõsiseltvõetavaks manifestatsiooniks (pool)professionaalses teatris ning “Küüni täitmine” oli kahtlemata oluline sündmus Pärnu linna ja T. Lensmendi teatrielus, nii et nende lavastuste staatus sõltub eelkõige sellest, millist teatrilugu kirjutada.

Teatrikriitikat kui retseptioonimaterjali sisuanalüüsi meetodil suuremate temaatiliste plokkidena läbi töötades hakkavad korduma teatud teemad ning märksõnad, mis kantakse tabelisse (vt Tabel 5). Alljärgnevalt esitan Kõivu-lavastuste retseptioonis tihedamini esinenud ja/või väga tugeva konnotatsiooniga karakteristikud.

Antud peatükist selgus, et M. Kõivu lavastuste retseptioon kriitikas allus 1990. aastatel üsna kindlatele temporaalsetele seaduspärasustele: lavastust tutvustati juba enne esietendust, tavaliselt kaks päeva pärast esietendust ilmus esimene arvustus, järgneva kahe nädala jooksul toimus aktiivne retseptiooni-protsess, millele järgnes umbes aastane järellainetus. Hilisemad kommentaarid olid enamasti seotud lavastuse näitamisega televisioonis. Siiski on märgatavad ka mitmed formaalsed muutused, mis tulenesid peamiselt teisenenud meediavälja diktaadist: arvustused muutusid lühemateks, pildimaterjali avaldati rohkem ja suuremas formaadis, üha vähem kirjutati näitlejatöödest ja lavastuse konkreetsetest realiteetidest ning suurem rõhk langes kirjutaja vastuvõtuprotsessile. Eesti teatrikriitika lugemiskogemusele toetudes julgen väita, et M. Kõivu näidendite lavastuste vastuvõtt peegeldab teatrikriitika üldist muutumist ning on pigem tüüpiline kui erandlik. Esitatud tabelit analüüsides võib aimata ka mingeid teatrikriitika trende: nt kümnendi esimesel poolel domineerisid mõisted “igavikulisus” ja “atmosfäär”, mida hiljem kasutatakse minimaalselt.

M. Kõivu näidendite lavastuste retseptioon kriitikas oli paljuski seotud ka näidendite analüüsiga. Kui 1990. aastate algul rõhutati enamasti nende draamateoste erilisust eesti näitekirjanduse ja hästi-tehtud-näidendite taustal ning mitmekihilisust, siis hiljem tegelesid kriitikud rohkem autori personaalse käekirja määratlemise ja loomingu klassifitseerimisega. Üheks läbivaks märksõnaks M. Kõivu dramaturgia vastuvõtul kujunes “eksistentsiaalsus” ehk siis autori loomingule peeti omaseks tugevat eksistentsiaalset mõõdet. Üsna järjekindlalt andsid endast märku ka mälu- (sellega seotult ka taju-) ja sõjatemaatika. Selline üldisem eksistentsiaalne maailmakäsitlus on Kõivu näidendites tihti seotud hirmutava sõjakogemusega (“Kokkusaamine”, “Tagasitulek”, “Põud ja vihm”, “Tali”, “Stseenid”), mis seeläbi konstitueeris paljude vaatajate jaoks mitte ainult spetsiifilise põlvkondliku, vaid justkui kõigile eestlastele geenide, ühiskondliku mälu ja saatuse kaudu edasi antud ürgomase maailmatunnetuse, pideva ohu piiril, sõja jalus elamise tunde. Seda retseptioonitüüpi võimendas ilmselt 1990. aastate esimesel poolelgi veel aktiivses ringluses olnud masohhistlik müüt eestlaste 700-aastasest orjapõlvest.

**Tabel 5. M. Kõivu näidendite lavastuste retseptsiooni karakteristikud.**

	F	K	C	TI	PV	FP	T	P	S	KE	O	M	KT	V	SM
M. Kõivu kontekst			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		<b>11</b>
näidendi erilisus eesti draamas	x	x	x			x	x	x	x						<b>7</b>
näidendi mitmetasandilisus	x	x	x	x	x	x	x								<b>7</b>
igavikuline teema	x	x		x	x	x							x		<b>6</b>
eksistentsiaalne mõõde	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	<b>13</b>
mäluteema			x	x			x		x		x				<b>5</b>
tajuteema				x		x		x							<b>3</b>
sõjateema		x		x	x		x	x	x						<b>6</b>
eestluse teema	x	x		x	x	x	x		x			x			<b>8</b>
Pedajase kontekst				x	x	x	x	x	x		x	x	x		<b>9</b>
lavastuse erilisus eesti teatri taustal		x		x	x	x		x	x		x			x	<b>8</b>
ajakajalisus		x			x	x						x		x	<b>5</b>
unenäolisus							x		x	x	x				<b>4</b>
lavastuse atmosfäär		x		x	x	x		x		x				x	<b>7</b>
väga hea lavakujundus	x	x	x	x		x		x	x	x		x	x	x	<b>11</b>
näitetrupi kvaliteet				x	x	x		x			x	x		x	<b>7</b>
koomiline tegelane		x		x	x	x		x			x	x			<b>7</b>
teraapiline toime		x		x	x	x									<b>4</b>
retseptsiooni lahknemine	x	x	x				x	x	x			x	x	x	<b>9</b>
retseptsiooni-häired	x	x			x	x	x	x	x	x	x				<b>9</b>

F – “Faehlmann”, K – “Kokkusaamine”, C – “Castrozza”, TI – “Tagasitulek isa juurde”, PV – “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelatõistkümnendama aasta suvõl”, FP – “Filosoofipäev”, T – “Tali”, P – “Peiarite õhtunäitus”, S – “Stseene saja-aastasest sõjast”, KE – “Kuradieliksiir”, O – “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga”, M – “Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka päikleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta”, KT – “Küüni täitmine”, V – “Võlumägi”, SM – Summa.

Aja- ja kohakajalisus ehk kaasaja ning Eesti ja eestluse teema projitseerimine lavastustesse oli üks etenduse vastuvõttu suunavatest üldisematest ilmingutest. Teatri kui kaduva kunsti puhul eeldatakse enamasti, et lavastus püüab otsemalt või kaudsemalt suhestuda oma ajaga ning kõnetada kaasaegset vaatajat ja leida seeläbi resonantsi. Teatri kui suhteliselt lokaalse ja piiratud levikuga kunsti üheks osaks võiks olla mitte niivõrd mingite üldinimlike teemade esitamine, vaid kohaliku identiteedi ja eripära esiletoomine. Tuleb tõdeda, et 1990ndate eesti teater ei soovinud küll eriti eksplitsiitselt ja aktiivselt oma aja ning keskkonnaga suhestuda, kuid retseptsiooniprotsessis mingid implitsiitsed seosed siiski enamasti leiti või loodi. Kõivu-lavastustes ilmnes see tendents kõige võimsamalt ilmselt Spinoza ja Leibnizi kohtumist kujutava “Kokkusaamise” puhul, mille poliitilist mõju võimendasid esietenduse aegu toimunud teravad sündmused Leedus ning Eestis. “Kokkusaamise”, “Põua ja vihma” ning “Filosoofipäeva” retseptsiooni dominandiks kujuneski lavastuste samaaegne ajakajalisus ning igavikulisus.

Üsna järjekindlalt tegeleti Kõivu-lavastuste raames ka lavastajatöö ja -käekirja määratlemisega. Nii P. Pedajase kui M. Mikiveri puhul täheldati kriitikas, et nad lavastavad Kõivu tekste paljuski ikka oma väljakujunenud loomemeetodist ja esteetilisest printsiipidest lähtudes, nii et lavastuses tekkis autori ja lavastaja käekirja sulam. R. Adlase, A. Mäeotsa ja T. Lensmendi personaalset käekirja oli lavastajatööde mitmekülgsuse(?), traditsioonilise või vähesuse tõttu raskem määratleda. Kui veel 1990. aastate keskel võrreldi Kõivu-lavastusi eesti teatri peavooluga ja rõhutati, mille poolest need teatrimaastikul silma paistavad, siis 1998. aastast sai lavastuste eripära hindamise aluseks Pedajase loodud Kõivu-kaanon, mille kõige olemuslikumad jooned on järgmised: sõna/mõtte täpsus ja orgaanilisus, esteetiliselt nauditav pingestatud lavaruum, lavastuse kui terviku visuaalne ja auditiivne komponeeritus, kõnekad ja mällusööbivad tummstseenid, lavaaja rahulik voolamine jne.

M. Kõivu nägemuslikes näidendites ruum tihti iseseisvub, muutub justkui inimestega võrdväärseks tegelaseks (“Tagasitulek”, “Tali”, “Stseenid”, “Elli”). Kõiv ise on väitnud, et modelleerib oma näidendites pigem inimese ruumi kui ruumi inimese järgi. (Kõiv; Pedajas 1991: 7) Enamasti on see seotud autori/jutustaja teadvuses tekkivate mälupiltidega, mis draamaga võrreldes teatri-meediumis jutustajast veel rohkem emantsipeeruvad. Seega mängib ruum traditsioonilisest suuremat rolli ka Kõivu näidendite lavaversioonides, mille lavakujundused kuuluvad tihti hooaja silmapaistvamate kunstnikutööde hulka. Näiteks “Kuradieliiksiiri” ja “Moondsundi” lavakujundusi hinnati teatriankeedis koguni kõrgemalt kui lavastusi, kuid tähelepanuväärsed on olnud teisedki, minimalistlikumadki kunstnikutööd. Siinkohal tuleks rõhutada kunstnik Pille Jänese ja Mats Õuna suurt rolli Kõivu nägemuslike visioonide realiseerimisel füüsilises lavaruumis. Ilmselt mõjuvad Kõivu tekstid ka kunstnikele inspi-reerival.

Paljuräägitud “Pedajase atmosfäär” moodustub ilmselt leidlike lava-kujunduslike detailide, valgus- ja muusikalise kujunduse sümbioosina. (Tundub

siiski, et sõna “atmosfäär” on eesti teatrikriitikas pisut üleekspluateeritud ja enamasti ebamääraseks jääv mõiste.) Kõivu-lavastuste unenäolisus on seotud ühelt poolt mälu-piltide, teisalt aga hämara kollaka mitteargise atmosfääriga.

Näitlejate suhe Kõivu tekstidega näib olevat üsna komplitseeritud, sest see on esitamise seisukohalt ebatraditsiooniline ja raske materjal. Ühelt poolt on tegemist verbaalse materjali keerukusega (filosoofilised arutlused, pikad monoloogid), teisalt tuleb eksplitseerida mitte niivõrd tegelaste emotsioone ja kavatsusi, vaid nende intellektuaalseid ja mälestuslikke nägemusi ning impulsse. Kolmas probleem on aga seotud paljude tegelaskujude kahemõõtmelisuse või subjekti fragmenteeritusega, mis takistab tegelase kui psühholoogilise subjekti konstrueerimist nii näitlejal kui vaatajal. Rühmanäidendites / ansambli-lavastustes (“Peiarid”, “Kuradieliksiir”, “Küüni täitmine” ja vähemal määral ka teistes) saavad tegelased tihti liiga vähe lavaaega, vaataja tähelepanu, et jõuaks jõustuda narratiivsete kunstiliikide üldisem fenomenoloogiline printsip — tegelane kui nimi, märk omandab jutustamise käigus järjest uusi dimensioone, muutub mitmemõõtmeliseks, saab vastuvõtja teadvuses inimesesarnaseks ning teda hinnatakse inimlikest kategooriatest lähtuvalt. (Tõsi küll, laval on see protsess pisut keerulisem, sest näitleja saab tegelaskuju kujunemisele kaasa aidata — teda füüsiliselt kehastades —, kuid ka sellele teadlikult või teadvustamatult vastu töötada, varjutada oma isikupäraga sündivat tegelast.) Selle väite näiteks on napid Kõivu-lavastustes esile tõstetud rollid (kui võrrelda teiste lavastustega), mis on enamasti peaosad paari pikema monoloogiga ja tihti koomilise alatooniga. Kõrgemalt on hinnatud A. Lutsepa koomilisi osi “Kokkusaamises” ja “Filosoofipäevas”, R. Baskinit “Filosoofipäevas” ja M. Jäägeri nimiosa “Ellis”. “Põua ja vihma” ning keerulise arenguga “Peiarite” truppi kiideti teatud reservatsioonidega näitlejaüliõpilaste pühendumuse ja energeetilisuse eest.

M. Kõivu psühholoogismi ja inimsuhete vastasusest hakati teatrikriitikas rääkima alles 1993. aastast alates. Esimesena tegi seda T. Seero oma “Tagasituleku” arvustuses, kus tsiteeris 1991. aastal “Teater. Muusika. Kinos” ilmunud intervjuud Kõivuga. (Seero 1993a) Kõivu-lavastuste tegelaste analüüsi juurde on korduvalt tagasi tulnud L. Vellerand, kelle arvates tulevad inimsuhted teatrilaval paratamatult mängu — suhted ehitatakse Kõivu näidenditele teatris peale. Kuid need on sellised inimsuhted, mis ei eelda vaatajalt empaatiat ühe või teise tegelase vastu. (Vellerand 1994a) Hiljem, “Kuradieliksiirist” kirjutades nentis ta, et Pedajase Kõivu-lavastustes saadakse nii sulavate kontuuridega karakter, mis ei rõhuta ka oma konkreetseid suhteid partneriga. (Vellerand 1998a: 40) Seda, et Pedajas üritab Kõivu näidenditele inimsuhteid sisse suruda või peale ehitada, on tunnistanud ka M. Kõiv ise. (Kõiv; Pedajas 1991: 6) Teisalt on see adutav ka neid lavastusi vaadates: näiteks “Tagasitulekul”, “Filosoofipäeval”, “Peiarite” hilisemal versioonil ja “Moondsundil” on palju kokkupuutepunkte psühholoogilise teatriga.

Inimestevaheliste suheteta tegelastel on aga suur oht jääda kaheplaanilisteks, märgilisteks tüüpideks. Retseptisioonist ajakirjanduses selgub, et mida vähem tegelastevahelisi suhteid või mida ebamäärasemad need on, seda seotum

tundub etendus ning seda vähem naudingut näitlejatöödest ta pakub (“Tali”, “Stseenid”, “Kuradieliksiir”, “Küüni täitmine”). Isegi suhetevaeseid etendusi vaadates võib vaataja mingid suhted tegelaste vahele luua, sest tegemist on harjumuspärasest ja soovitud teatraalsest projektsioonist tingitud retseptiooni-strateegiaga. Seega on Kõivu-lavastuste läbielav vastuvõtt tingitud pikast ja domineerivast psühholoogilise teatri traditsioonist, mille kujundatud harjumusi ei ole võimalik järsult hüljata.

Mälestusnäidenditest on lavastajad “Põuas ja vihmas” ning “Ellis” rõhutanud loolisust, kuid “Tagasitulekus” pääses domineerima teksti aistilisus. Nii “Ellis” kui “Tagasitulekus” hoidis lavastust koos tunnetav subjekt. Peategelase meelelistest ja väga isiklikest, kuid samas tihti üldinimlikest kogemustest lähtudes on vaatajal suhteliselt lihtne samastada end selle tunnetava subjektiga ning elada emotsionaalselt läbi vanad või uued lavalised elukogemused. Loomulikult võiks nii jõuda ka oma olukorra avaliku äratundmiseni ja läbimõtlemiseni, kuid enamasti jõutakse äratundmise ja emotsionaalse reaktsioonini (enesehaletsuse, nostalgia, rahvusliku ühistundeni vms).

“Stseenid”, ja mingil määral juba “Tali”, oli esimene katse lavastada M. Kõivu näidendit “külma teatri” ehk mittepsühholoogilise olemusliku teatri printsiipidest lähtuvalt. “... kogu müstilisus-taotlusele vaatamata on “Stseenide ...” atmosfäär siiski väga ratsionaalne ja mõistuslik. Täielikku lummust ei sünni.” (Tuch 1998b: 42) Vaatajatele ei antud ühtki pikemaajalist võimalust sisse- või kaasaelamiseks, sest üheselt määratletava, sidusa ja pideva identiteediga fiktsionaalse subjekti / tegelase puudumine ei võimaldanud vaatajal kellegagi lavalolijaist otseselt samastuda. Ometi oli saa aga välistada samastumist autoriga või instrumentaalset samastumist, kui just inimene ei blokeeri end füüsiliselt või mentaalselt lavalt edastatavatest visuaalsetest ja verbaalsetest märkidest. “Stseenid” töötas Kõivu-lavastustest kõige järjekindlalt läbielavale vastuvõtule vastu ning seda minu kogemuse järgi juba esmakohtumisel lavastusega. “Stseenidega” kontakti leidnud kirjutajatest avaldus läbimõtlev retseptiooni-strateegia kõige enam ehk B. Tuchi kirjutistes (Tuch 1998a, Tuch 1998b).

Mudelnäidendite (“Castrozza”, “Peiarid”, “Küüni täitmine”, reservatsiooni-dega ka “Moondsund”) puhul sõltub palju lavastaja kontseptsioonist, kuid materjal avaldab psühholoogiseerivale käsitlusele ilmselt ka üsna tugevat vastu-panu. Kõiki kolme, paljuski ansamblil põhinevat lavastust iseloomustas igal juhul teatud jahedus ja tegelaste suletus.

Ajalooliste näidendite (“Faehlmann”, “Kokkusaamine”, “Filosoofipäev”) kesksed isikud ei ole küll väga psühholoogilised tegelased, kuid nad muutuvad laval või vaataja teadvuses siiski inimlikeks.

R. Barthes räägib oma “Teksti mõnus” “figuratsioonist”, tegevusest, esitusest ja “representatsioonist”, millegi asendusest. Representatsioon kuulub fiktsiooni valda, figuratsioon esituse valda. (Analoogia J. Alteri referentsiaalse ja performatiivse funktsiooniga.) R. Barthes seab esikohale figuratsiooni, mis oleks erootilise keha ilmnemise viis teksti profiilis. (Barthes 1975: 55–56) Nii

“Põua ja vihma”, “Moondsundi” kui “Küüni täitmise” retseptsioonis tuleb korduvalt ilmsiks, et näidendi/lavastuse fiktsionaalne ja ideoloogiline kude on hõre, üsna seosetu, kuid eriliselt nauditavaks muudab need kunstiteosed just keele mõnu (kohati ehk ka nauding), autori eripärane (murde- või kõnekeelne) kulumata ütlemisviis, süüdimatu obstsöonsuski, mis kõik pääseb eriti hästi mõjule monoloogides. Keele kui mõtlemis- ja tunnetusvahendiga tegelesid tegelikult ka “Kokkusaamine” ja “Filosoofipäev”, kus filosoofide keelele oli vastandatud lihtrahva keel. Sellised keelemõnule tuginevad teosed vabastavad näitlejad psühhologiseeritud tegelaste kujutamisest ning toovad esile näitlejate performatiivsed võimed.

M. Kõivu näidendite ebatraditsioonilisus ühes või teises suhtes on väljakutseks mitte ainult teatrile, vaid ka lugejale ja nende näidendite lavastuste vaatajale. Kõivu-lavastusi vaadates tuleb mängu panna kogu elu- ja kunstikogemus, sest läbinisti logotsentristlik lähenemine ei ole alati parim võimalus — sellest tulenevad häired etenduste mõistmisel.

Roland J. Pelias eristab teatrikriitikas **viis hindamismudelit**. Hindamismudel ei ole otseselt seotud lugemismudeliga, vaid eelkõige etenduse hindamisega metateatraalsel tasandil ja mingis laiemas kultuurilises kontekstis. Väidetavalt pakub hindamismudel kriitikule teoreetilise raamistiku, mis oma prioriteetidest lähtudes tõenäoliselt struktureerib tema vastuvõttu ja dikteerib hinnangu.

**1. Etendus kui (kirjandusliku — A. S.) teksti uurimine.** Etendust vaadeldakse kui esteetiliste tekstide eksplitseerimise võimalust. Kriitike huvi fookuses on tekst ning etendus on vaid vältimatu vahend selle uurimiseks. Seega lähtuvad hinnangud eelkõige tekstist. Kriitikud küsivad, mil määral oli etendajate tõlgendus tekstitruu ja adekvaatne. Mõistete “tõeline” ja “usutav” kasutamine õigustab end vaid siis, kui etendaja esitatud tegelane oli tõeline ja usutav. Etendust hinnatakse vaid sel määral, kui võrd see peegeldab teksti mõnd tasandit või aspekti. (Pelias 1992: 156)

Sellise lähenemise eelduseks on teksti või autori autoriteetsus ja tuntus (kõige tüüpilisemad näited on W. Shakespeare'i ja A. Tšehhovi näidendid) ning teksti ülimuslikkuse (vähemalt ebateadlik) tunnistamine lavastuse ees. Vaatamata niisuguse seisukoha näilisele anakronistlikkusele, kohtab seda laadi hindamiskriteeriume eesti teatrikriitikas üsna tihti. Kuna Madis Kõivul on filosoofi ja elava kirjandusklassiku imago ning tema näidendeid on mitu korda auhinnatud, siis vajutab Kõivu nimi tema näidendite lavastustele tugeva pitseri. Samuti ilmutavad nii materjali kohatine autobiograafilisus, kirjutaja isikupärane stiil kui ka teksti lavatõrksus autori tugevat kohalolu nii lavastus- kui ka interpreteerimisprotsessis. M. Kõivu näidendite lavastusi on tihti käsitletud kui teatriinimeste jõukatsumist kirjandusliku materjaliga, mille lõpptulemus, lavastuse suurem või väiksem allajäämine teksti tähenduslikule ja visionaarsele potentsiaalile, on enamasti ette teada. Kuna M. Kõiv esitab oma draamatekstidega väljakutse nii teatrile kui kunstiliigile kui ka igale lavastajale,

näitlejale, vaatajale, siis tõuseb retseptisiooniprotsessis paratamatult ka ülekanne probleem kirjasõnast lavale (*from page to stage*).

20. sajandil on teatraalid pidevalt rõhutanud teatri kui kunstiliigi sõltumatust kirjanduslikust tekstist, teater on püüdnud emantsipeeruda, jäädes samas siiski toitva nabanööri kaudu kirjandusega seotuks. Vaatamata antud hindamiskriteeriumi anakronistlikkusele, ei tohiks alahinnata kirjanduse potentsiaalset rikastavat mõju teatrile. Dramaturgilist teksti võib käsitleda kui aegade jooksul ladestunud mälupidet, mida ei piira kaasaegsuse ega teatripärasuse nõuded. Selles valguses saavad mõistetavaks ja hinnatavaks ka V.-S. Maiste nõudmised “kõivulikkuse” järele teatris.

**2. Etendus kui kunstisündmus.** Kriitikud oletavad, et kunstisündmustel on teatud omadused ja nad kutsuvad esile teatud reaktsioone. Kuid millised on need omadused ja reaktsioonid, see on vaieldav. Igal juhul on sellest mudelist lähtuvad kriitikud nõus väitega, et etendus on kunst ja etendajad kunstnikud. Kunstnikena peavad etendajad mitte ainult demonstreerima oma osavust ja tehnikat, vaid pakkuma ka kunstilisi elamusi. Vältimatu hinnanguline küsimus on, kas etendus oli esteetiliselt veatu. “Tõeline” ja “usutav” on sel juhul teatrirealismi ajaloolisel traditsioonil põhinevad esteetilised standardid. See traditsioon laseb paljudel sellesse rühma kuuluvatel kriitikutel käsitleda neid mõisteid kui positiivseid hinnangulisi norme. (Pelias 1992: 156–157)

R. J. Pelias rõhutab siin eelkõige etendust kui iseseisvat kunstiteost, mis pakub vaatajale kunstilise elamuse. Kuid kunstiline elamus võib põhineda puhtalt esteetilisel kogemusel, tegelas(t)ele kaasaelamisel tekkival emotsionaalsel (katartilisel) kogemusel, intellektuaalsel kogemusel või kõigi loetletud faktorite koostoimel. Kunstielamus sõltub paljuski konkreetsest etendusest ja individuaalsest vaatajast (kuigi võib-olla vähem, kui me seda arvame) ning lavastuse elamuslikkus on sellepärast suhteliselt raskesti prognoositav. M. Kõivu näidendite lavastused on teatrikunsti seisukohalt üsna suure riskiprotsendiga, seda eelkõige tekstide lavatõrksuse tõttu.

Antud mudeli puhul on võimalik rõhutada ka lavastuse/etenduse sündmusväärtust, selle erilist ja väljapaistvat positsiooni kultuuriprotsessis, mis seostub osaliselt ka edaspidi kirjeldatava neljanda hindamismudeliga. Lavastuse sündmuslikkus on oluline kriteerium massimeedia kontekstis: kaalutakse, kas ja mille poolest ületab lavastus tarviliku uudiskünnise. Juba esimese M. Kõivu näidendi, Vaino Vahinguga kahasse kirjutatud ja J. Smuuli nimelise aasta-preemiaga pärjatud “Faehlmanni” lavastuse puhul rääkisid mõned arvustajad kultuurisündmusest. (Heinsalu 1983, Kruus 1983) See tendents on jätkunud vahelduva eduga edaspidigi. Enamasti rõhutatakse, et M. Kõivu filosoofilised ning nägemuslikud näidendid, mis draamatehniliselt pole laitmatud, tõusevad esile algpärase näitekirjanduse üldise nappuse ja nõrkuse taustal. Ka 1990. aastate alguse teatripildis ning meedias vohava meelelahutuse kontekstis on M. Kõivu tõsise hoiakuga näidendid silmatorkavad ja tähenduslikud.

**3. Etendus kui kommunikatsiooniakt.** Kriitikute peamine huvi keskendub sellele, kuidas etendajad ja vastuvõtjad suhtlevad ning kuidas etendus saab tähenduse. Teatrietendused on sellised esitused, kus kommunikatsiooni õnnestumist ei hinnata mitte infokadude vähesuse põhjal, vaid teksti interpretatiivse potentsiaali ja vastuvõtja assotsiatsioonide põhjal. Etendused on seega avatud osalejate interpretatsioonile, nad on osavõtjate dialoogid. Siin on võtmeküsimuseks, kas selle suhtlemise tulemusena jõuti tõelise mõistmiseni. “Tõelise” ja “usutava” kategooria on siin kohaldatav niivõrd, kuivõrd tõelised ja usutavad tegevused soodustasid etendajate ja publiku vahelist arusaamist. (Pelias 1992: 157)

Kriitikud kui professionaalsed vaatajad julgevad harva tunnistada oma allajäämist etendusele ning kommunikatsiooni mittetoimimise korral näevad süüd eelkõige lavastuses. Logotsentristliku mõistmise/mittemõistmise kõrvale tuleks aga käsitleda ka lavastuse tähenduslikku potentsiaali — kuivõrd lavastus suudab käivitada vaataja fantaasia ja tekitada isiklike assotsiatioone. U. Eco arvates ei saa standardset kommunikatsioonimudelit (teate saatja ja vastuvõtja omavad ühist koodi) kunstisfääri täielikult üle kanda; teate ebamäärasus võib olla kunstis teadlik, sest kommunikatsiooni õnnestumist ei hinnata mitte infokadude järgi, vaid teksti interpretatiivse potentsiaali ehk vastuvõtja assotsiatsioonide hulga järgi. (Eco 1979: 5–6)

M. Kõivu näidendite lavastuste vaatajad on tihti tõdenud, et ei suutnud ehk haarata ja mõista etenduse kõiki tasandeid ja tähendusi. Kuid tihti on ka tunnistanud, et mõjuv lavaatmosfäär ning näitlejate suurepärase mäng motiveerisid sellesse maailma sisse elama või end sisse töötama. Kommunikatsiooni toimimise üks parimaid näiteid on Priit Pedajase lavastus “Tagasitulek isa juurde” (1993), mille kriitikagi tunnistas, et see puudutas paljudele kirjutajatele olulisi teemasid ning lavastus oli omalaadne tagasimineku rahvusliku ja isikliku mälu või ka mitteteadvuse sügavustesse.

M. Kõiv näeb oma külmas läbi-mõtlemise teatris “äratundmise avalikku kohal-olekut” (Kõiv 1993), kuid see äratundmine, mõnel õnnelikul korral kollektiivnegi, võib olla siiski raskesti sõnastatav ning tihti jäädagi mingile intuiitvisele või väga isiklikule tasandile, mida avalikkuses (kriitikas) alati ei saa või ei tahagi teistega jagada, nii et kriitik inimeses vakatab. Näiteks pihtis Ü. Tonts “Filosoofipäeva” arvustuses, et ebamäärase arvustuse taga võib olla kirjutaja soov säilitada oma kunstikogemust ehedana ning mitte reeta ennast või võimetust seda kogemust seletada. (Tonts 1994)

**4. Etendus kui kultuuriprotsess.** Kõik etendused on kultuuriliste eelduste ja uskumuste väljendused. Etendused nagu teisedki inimkonna kultuurisaavutused räägivad inimestele sellest, kes nad on ja mida nad usuvad. Kuid selliste pürgimuste märkamiseks peab teatripraktikat lähemalt uurima. Nii avastavadki kriitikud reeglid, konventsioonid ja printsibid, mis juhivad ning seadustavad etendusi. Nad näevad etendustes kultuuri muutvat jõudu, võimet luua uusi vaatenurki. Seega on etendused jätkuv kultuuriline praktika, mis ühelt poolt

kinnitab kultuurilisi stereotüüpe, kuid teisalt loob uusi kultuurilisi väärtusi ja tähendusi. Põhiline hinnangukriteerium on, kuidas etendus ja kultuur suhestuvad üksteisega inimeste eneseteadvustamisprotsessis. Kriitikud uurivad, kuidas mõistetakse “tõelist” ja “usutavat” antud kultuuris ning kuidas kultuur nende mõistete semantikat mõjutab. (Pelias 1992: 157)

Eesti teatrikriitikas rõhutatakse väga selgesti iga lavastuse kuuluvust kultuuriprotsessi ja juuri, mis ühelt poolt jutustab kultuurilugu ning teisalt aitab lugejal haakida uue teose oma varasema kultuurikogemuse külge. M. Kõivu teatritretseptsioonis tuuakse alati esile kirjaniku varem lavale toodud näidendid või siis viidatakse mõnele silmapaistvamale neist. Paljulubavat sleppi kannab ka mitme Kõivu näidendi lavastaja Priit Pedajas ning tema firmamärgiks saanud poeetiline atmosfääriteater. Kõivu ja Pedajase nimed garanteerivad teatud kvaliteedi ning loovad lavastuse suhtes üsna spetsiifilise eelhoiaiku, nii et teatrikriitikas on hakatud koguni rääkima Kõivu-kaanonist, mille minu arvates on kehtestanud P. Pedajas oma õnnestunud Kõivu-lavastustega (“Kokkusaamine” (1991), “Tagasitulek isa juurde” (1993), “Filosoofipäev” (1994), “Peiarite õhtunäitus” (1997)). Kõiki M. Kõivu näidendite uusi lavalisi tõlgendusi võrreldakse kas teadlikult või ebateadlikult selle kaanoniga ning üldiselt kiputakse erinevust kehtestatud kaanonist hindama negatiivselt. Seega kohtuvad iga lavastuse retseptsioonis lisaks kirjaniku ja lavastaja loomingu- ja leppidele ka M. Kõivu näidendite lavastamise slepp ehk praktika, ning iga lavastus võib olla kas ühte või teise ahelasse orgaaniliselt sobituv või selle utreeritud korrapära irriteeriv element.

Lisaks M. Kõivu ja P. Pedajase loomingulisele slepile seostati M. Kõivu näidendite lavastusi varasema eesti teatriprotsessiga ka temaatilisel, situatiivsel, kompositsioonilisel ja keelelisel tasandil. Korduvalt kasutati M. Kõivu ja tema loominguga seos liidet “euro” (euronäidend, eurokirjanik) ning näidendeid kõrvutati Shakespeare’i, Ibseni ja Strindbergi dramaturgiaga, mis peaks tõstma väikerahva kultuurilist iseteadvust.

**5. Etendus kui eetilise seisukohavõtt.** Kriitikud uurivad etendusega seotud implitsiitseid eetilisi teemasid. Tegeldakse selliste küsimustega nagu etendajate tekstide olemus, rääkimisvõimaluse saanud isikute õigused ja kohustused, etenduste poliitilised ja moraalsed tagamaad. Kõike seda saadab uskumus, et etendus, esitades üht tüüpi väärtusi, summutab teisi. Põhiküsimus on, kas etendus järgis eetilisi printsiipe. Nii võivad kriitikud väita, et eelistades “tõelisi” ja “usutavaid” sündmusi teistele käitumisharjumistele, võib mööda vaadata teatud isikute õigusest eneseväljendusele, või et mõne hääle (näiteks Hitleri) esitamine võib olla ebaeetiline. (Pelias 1992: 157)

Etenduse kui eetilise, ideoloogilise või poliitilise seisukohavõtu käsitlemine ei ole eesti teatrikriitikas enamasti tavaks. Peamiseks põhjuseks on ilmselt nõukogude kultuuripoliitikast põhjustatud vastumeelsus ideologiseeritud kunsti ja kunstikäsitlemise vastu. Teisalt ei ole ka poststrukturealistlikud teooriad, mis tegelevad keeles ja teadmises peituvate ideoloogiliste võimumehhanismide

esiletoomisega, Eestis laiemat populaarsust võitnud ega teatrikriitikas kuidagi kanda kinnitanud.

M. Kõiv autorina ja tema näidendite tegelased tegelevad küll tihti eetiliste küsimustega, peamiselt eetiliste paradoksidega (“Faehlmann”, “Kokkusaamine”, “Tali”), kuid harva jõutakse mingile selgelt sõnastatavale seisukohale, mida siis lugejale/vaatajale kuulutada võib. Käsitatud näidendites ja lavastustes tegeletakse pigem mitmete erinevate eetiliste dilemmaide läbikaalumisega.

Kui kirjeldatud hindamismudelid kujundavad kriitiku vaatenurga(d) ja hindamiskriteeriumid laiemal skaalal, siis järgnevalt kitsendame fookust ning vaatleme teatrikriitika potentsiaalseid teemasid ja lähenemisviise etendusele. Tõenäoliselt mõjutab eelistatud hindamismudel kriitikut ka käsitlusobjekti valikul. Patrice Pavis eristab teatrikriitikat selle **käsitlusaspektist** või -objektist lähtudes:

- 1) dramaturgiline analüüs;
- 2) vastuvõtu analüüs psühholoogilisest vaatenurgast;
- 3) kriitiku maitse põhinev retsensioon, kus lavastust hinnatakse skaalal “õnnestus — ei õnnestunud”;
- 4) näitlejate mängu analüüs tegelastest lähtuvalt;
- 5) tõlgendus, mis põhineb mingil teoorial või esteetilisel diskursusel. (Pavis 1993: 98–99)

Tavaliselt ei kohta me tänapäeva eesti teatrikriitikas ühtki loetletud käsitlusaspekti eraldi ja puhtal kujul, vaid ikka omavahel kombineerituna. Eesti teatrikriitika peavoolu kuuluvad kirjutised on enamasti üles ehitatud järgmist **kompositsiooniprintsiipi** silmas pidades:

- 1) näidendi autori, lavastaja või teatri konteksti tutvustamine;
- 2) loo ümberjutustus, paremal juhul ka dramaturgiline analüüs;
- 3) lavastuse ja draamateksti võrdlus või üldmulje lavastusest;
- 4) näitlejate mängu kirjeldus/analüüs tegelastest lähtuvalt;
- 5) vastuvõtu (emotsionaalne) kirjeldus või mõjuvate elementide loetelu;
- 6) hinnang või vaatamissoovitus.

Rein Veidemann on kommenteerinud **hinnangulisust** eesti kirjanduskriitikas järgmiselt: “Eesti kriitika jõud on kulunud enamasti kriitiku enese maitseotsustuste eksponeerimisele ja põhjendamisele. Ühes arvustuses püütakse ühendada otsustused hea ja halva üle, jaatus ja eitus, voorused ja puudused. Vooruste ja puuduste loetelu oli näiteks 1970. aastate retsensiooni dominante. Kriitika meetodis võiks nimetada niisugust nähtust doseeritud hinnangulisuseks. Kui voorusi ja puudusi sai võrdselt, siis oli tulemuseks keskmine — neutraalne null, nagu ikka siis, kui võrdne arv plussse “söüb ära” võrdse arvu miinuseid. Kui miinuseid näis kogunevat plussidest rohkem, siis püüti jõuda nullefektini vooruste paigutamiselega retsensiooni lõppu, jätmaks muljet plusspoole võimsusest.” (Veidemann 2000: 37) Analoogilist, lavastuse tugevusi ja nõrkusi

loetlevat, kuid ühest selget hinnangut vältivat tendentsi võib täheldada ka 1990-ndate aastate eesti teatrikriitikas. Kuid siin tuleb sisse tuua üks uus tegur — kriitiku põlvkondlik kuuluvus. Mitmed noored kriitikud on oma seisukohavõttudes tunduvalt radikaalsemad ja järsemad kui nende vanemad kolleegid. Eesti noort kriitikat iseloomustab samuti kalduvus filosoferimisele ja teoretiseerimisele, seda mõnikord lavastusega üsna kaudselt seotud teemadel. Seega domineerivad noores kriitikas P. Pavis' loetelu 3. ja 5. punkt — maitseotsustus ja mõtisklus.

M. Kõivu näidendite lavastuste retseptisioon kriitikas näitab, et heade ja õnnestunud lavastuste ja lavastuskomponentide osas langevad kriitikute arvamused ning interpretatsioon enam-vähem kokku. Ebaõnnestunud lavastuskomponendid tunnistatakse samuti üsna üksmeelselt ebaõnnestunuks, kuid seletused ja põhjendused on tihti kardinaalselt erinevad. Näiteks võiks tuua P. Pedajase lavastuse “Kokkusaamine” erinevate tasandite interpretatsiooni kriitikas või M. Palmiste rolli “Filosoofipäevas”.

Minu hüpoteesi toestab ja põhjendab omal kombel ka “The Times’i” kauaegne teatrikriitik Irving Wardle: “Vaenulikke märkusi on palju lihtsam kirjutada; kas või sel põhjusel, et vaenulikkus laseb sul olukorda kontrollida ja **geneereerib** seega **mentaalset energiat** [siinkirjutaja rõhutas — A.S.]. Imetlus asetab su alistuvasse positsiooni — kunstnik on teinud midagi, mis on sulle kättesaamatu —, mis võib madaldada sind ilatsevasse vasikavaimustusse või kidakeelsesse halvatusse. [...] Kiites pead sa paljastama omaenese väärtushinnangud, tehes end avalikuks pilkeobjektiks. Vaenulikkus on igal juhul seotud enese kaitsmisega, kuid vaimustus mitte.” (Wardle 1992: 36)

Järgnevalt vaatleme **kunstiteose ja kriitika sõltuvussuhteid**. Lähtudes teksti suhtest objektiga, eristab Rein Veidemann kolme kriitikatüüpi:

1. Jäljendav, imiteeriv kriitika — prevaleerivad teose passiivne ümberjutustus ning objekti keel.
2. Produktiivne, laiendav, lisav kriitika — surub teosele peale oma kontseptsiooni ning kasutab valdavalt mingi teise valdkonna (sotsioloogia, ajalooeaduse, kirjandusteaduse, psühholoogia jms) keelt.
3. Kreatiivne kriitika — ühendab teose, tausta ja oma kontseptsiooni harmooniliseks tervikuks, objekti- ja metakeel sünteesitakse siin uuel tasandil. Niisugune tekst on võimeline funktsioneerima lugeja jaoks ka ilma prototekstita. (Veidemann 2000: 47–48)

R. Veidemann on modelleerinud need tüübid kirjanduskriitika põhjal ning sellest lähtudes näib autor hindavat eelkõige viimast laadi, kreatiivset kriitikat, mida võiks nimetada juba esseistikaks. Teatrikriitikas ei ole need tüübid enamasti nii selgelt üksteisest eraldatavad ega evi oma diskursuses alati ka hinnangulist väärtust. Kuna teatrikriitika objekti ehk etenduse keel on sünkretistlik, siis ei saa kriitika kunagi piirduda vaid etenduse keele kasutamisega, vaid peab tõlkima suure hulga mitteverbaalseid visuaalseid ja auditiivseid märke verbaalsesse keelde (ning sellega kaasneb juba interpretatsioon). Kuna

teatrikunst on efemeerne, siis õigustab etenduse kirjeldamine (ehk ümberjutustamine) end teatud määral nii kaasaegsete kui tulevaste teatrihuviliste silmis. Etenduse analüüsis kui distsipliinis on Erika Fischer-Lichte rõhutanud kolme komponendi obligatoorsust: vaatepunkti või metodoloogia valik, kirjeldus, interpretatsioon või analüüs. Teised uurijad on neid komponente modifitseerinud ja täpsustanud, kuid mitte ühtegi kõrvale jätnud. (Fischer-Lichte, Levshina, Rozik, Shevtsova 1997: 27–28) Eesti teatriloolased ja praktikud on järjepidevalt tähelepanu juhtinud etenduse kirjeldamise tähtsusele (vt nt Tormis; Kruuspere 2001), põhjuseks eelkõige kirjelduse osakaalu vähenemine 1990. aastate teatrikriitikas. Näiteks kui 1980ndate algul oli lavastustervikust lähtuvate ja selle komponente kirjeldavate arvustuste osakaal 35%, siis 1998. aastal on vastav arv 7%. (Epner 1999) Ajalehtede omanike/toimetajate dikteeritud arvustuse mahu vähenemisest (keskmiselt 3 000 tähemärgini) ja/või mentaaltööde muutumisest tingituna on 1990. aastate eesti teatrikriitika lavastuse kirjeldamise asemel hakanud pöörama üha suuremat tähelepanu etenduse elamuslikkusele ja kriitiku personaalsele vastuvõtuprotsessile. (Lugeja sünni hinnaks on Autori ja teksti surm!)

Kuid ka teatrikriitika ei saa piirduda üksnes etenduse kirjelduse või muljendiga. Eesti teatrikriitikas kohtub tihti lavastuse lakoonilist ja stereotüüpset kontekstualiseerimist: entsüklopeedialik või siis populaarkultuuriline info kirjaniku, teose ja lavastaja kohta. Kui kaasaegses eesti kirjanduskriitikas protsessuaalsusele erilist tähelepanu ei pöörata (Laak 2003: 341), siis teatrikriitikas on see endiselt oluline ning iga uus lavastus seotakse kas kirjutaja isikliku teatrikogemuse või mingi tuntud fenomeniga teatriloo. Haruharva asetatakse lavastus laiemasse kultuurilisse ja sotsiaalsesse konteksti või kasutatakse süstemaatiliselt mingit kultuuriteooriat ning metoodikat. Pisut tihedamini analüüsitakse etendust mingitest kirjandus- või teatriteaduslikest printsiipidest lähtuvalt. Üldise teooriavaeguse taustal mõjub nn produktiivne teatrikriitika (R. Veidemanni terminoloogiat kasutades), näiteks Valle-Sten Maiste artiklid, enamasti üsna inspireerivalt ja valgustavalt. Kreatiivse teatrikriitika alla võiks paigutada nii Lilian Velleranna kui Andrus Laansalu paljud arvustused, kuigi nad on üpris vastandlikud. L. Vellerand ühendab tihti teose tausta, etenduse kirjelduse ja oma kontseptsiooni harmooniliseks tervikuks, sünteesides loovalt objekti- ja metakeele. A. Laansalu tekstid aga on sageli üsna iseseisvad ning võimelised funktsioneerima ka ilma prototekstita, kuid nende kuuluvus teatrikriitikasse on mõnikord kaheldav.

Teatrikriitika hindamiskriteeriume, kompositsiooni ja lähtekohti käsitledes on jõutud ka konkreetsete arvustajateni, et näitlikustada üht või teist kriitika- või kriitikutüüpi. Eesti teatrikriitikat diferentseerivad pigem erinevad kriitikutüübid ja sellest tulenevad stiilid kui väljaanded, mis normeerivad enamasti vaid arvustuse mahtu. Võiks rääkida erinevatest **kriitikurollidest**, mida teatrist kirjutajad suurema või väiksema järjekindlusega esitavad. Järgnevad näited pärinevad M. Kõivu näidendite lavastuste põhiarvustajate hulgast.

Lea Tormis esineb filosoofilise mõtisklejana, kelle jaoks on tähtsad humanistlikud väärtused ja keda huvitab teatri fenomenoloogiline külg. Ta keskendub konteksti loomisele ja retseptsioonile, visandades mingi universaalse (ideaalse) retseptsioonistrateegia. Tormis kirjeldab oma meelelisi ja emotsionaalseid elamusi väga täpselt, arvustus meenutab suunitluselt ravimi kasutusõpetust: kui tarvitate seda lavastust, siis saate unikaalse meele-elamuse ja naudingu osaliseks.

Lilian Vellerand esineb lihtsa inimese positsioonilt, aga see lihtne inimene on väga tähelepanelik ja tundlik vaatleja, kel on suur teatri- ja kultuurikogemus ning kes on teinud taustauuringuid. Ta keskendub paljuski konteksti loomisele, näitlejate rolliloomele ning retseptsioonile.

Ülo Tonts esineb tihti identiteediotsinguil teatrikriitikuna: käsitleb paralleelselt etenduse analüüsiga teatrikriitikat ja -kriitikuks olemist metatasandil, küsides, millega peaks tegelema teatrikriitika, kas see on adekvaatne, kuidas suhtleb etendusega kriitik jne. Vastused neile küsimustele jäävad küll enamasti leidmata, kuid lugejat informeeritakse teatrikriitika relatiivsusest ning kriitiku vaevadest.

Pille-Riin Purje on üks emotsionaalsemaid ja näitlejakesksemaid kriitikuid, kes ka ansambli lavastustes püüab kirjeldada ning analüüsida kõiki suuremaid rolle. Pikk kriitikustaaž võimaldab tõmmata mitmekesiseid paralleele eesti varasema teatripraktikaga. Kuid lavastuse lummusest sündiv varjamatu emotsionaalsus ei mõju lugeja alati usaldusväärselt.

Andrus Laansalu esineb kaasaja pop- ja intellektuaalse kultuuriga aktiivselt suhestuva mõtlejana. Ta kasutab lavastust kui tõukepinda oma mõtete läbimõtleamiseks ja edasiarendamiseks, lavastuse kirjeldamiseks või analüüsile üldjuhul palju tähelepanu ei pööra.

Valle-Sten Maiste esineb valgustus- ja humanismivastase uusaegse, postmodernistlikke teooriaid levitava valgustajana, kes juhib pidevalt tähelepanu eesti teatrikriitika tegematajätmistele või valesimõistmistele ning viitab didaktiliselt vajalikele arenguteedele. Autoriteetide (näiteks M. Kõivu) mõjuvallas ja tugevate eelootustega autor, kes käsitleb etendusi oma kontseptsioonist ja ootustest lähtuvalt. M. Kõivu näidendite lavastusi analüüsides lähtub teksti ülimuslikkusest ning kommenteerib lavastust M. Kõivu esseistikast või proosast (peamisest "Endspielist") lähtuvalt.

Kirjutaja vanus ei ole teatrikriitikas siiski peamine determinant, pigem inimese nägemus nii teatri kui teatrikriitika olemusest ja funktsioonist. Iga kirjutaja püüdleb oma teatrikriitika ideaali poole, kuid (post)modernistlikus kultuurisituatsioonis on kriitika kuldlõikeid, normatiivseid mudeleid, paraku palju, kuid makrotasandil mitte ühtegi.

M. Kõivu 14 näidendi lavastuse retseptsiooni kohta teatris ja kriitikas võib utreeritult öelda, et P. Pedajas on kehtestanud oma lavastusstiiliga teatris nn Kõivu-kaanoni ning tema Kõivu-lavastused on varem või hiljem leidnud tunnustust. Teiste lavastusi on tunnustatud sõltuvalt sellest, kui võrd nad lähenevad Kõivu-kaanonile või kaugenevad sellest. Diakroonilisel skaalal on

1990ndate esimese poole suur Kõivu-avastamine ning sellega seotud kõhklused ja vaimustus kümnendi teisel poolel asendunud autori kindla filosoofimaine ja klassikupositsiooniga, mis mõjutab olulisel määral ka lavastuste vastuvõttu nii kriitikas kui publiku seas. Seega M. Kõivu positsioon teatrimaastikul ja -mõtlemises oleks justkui fikseeritud ja paigas.

V.-S. Maiste nentis 1997. aastal, et Kõivu äratundmine on jäänud ebalevaks ihaluseks võõra ja tuttava piiril traditsioonilisi teatriarusaamu muutmata. (Maiste 1997) Aare Pilve arvates on M. Kõivu näidendite lavastused saanud teatavaks teatrikriitika kriisi indikaatoriks. “Põhjuseks ilmselt see, et kõivulike heideggerlik mõtlemise etteantuste eksplitseerimine toimub igasuguse kultuurilise murrangu olulise mehhanismi järgi — selleks mehhanismiks on ennast ammendava mentaalse süsteemi muutumine autorefleksiiivseks ja performatiivseks, mis nõuab uute lähtealuste konstrueerimist, kuivõrd senised lähtealused esemestatakse millegi sattumuslikuna, see aga omakorda tingibki kultuurilise murrangu.” (Pilt 2000: 107) Noored kriitikud on viidanud küll teatrikriitika kriisile, kuid positiivse programmi või näidistekstide esitamise asemel on piirdunud viidetega kirjandus-, kunsti- ja kultuurikriitikale. Kriisi kriitikas võib täheldada täna rohkemgi, kuigi viimased M. Kõivu näendid on juba palju traditsioonilisemad ja teatrisõbralikumad ning esitavad ka vähem intellektuaalseid väljakutseid. Maiste arvates on edasimineku või uus etapp Kõivu lavastamisel otseses seoses tema teoste eripära olemusliku mõtestamisega. (Teatri- ankeet... 1998: 109) Käesoleval tööil seda pretensiooni otseselt küll ei ole.

Sellist laialdast populaarsust nagu A. H. Tammsaare ja O. Lutsu teoste dramatiseeringud või E. Vilde ja A. Kitzbergi näidendite lavastused Kõivu dramaturgia teatris vaevalt kunagi saavutab, selleks on ta näendid liiga fragmentaarsed, teatrikonventsioone ignoreerivad ja hämarad. Kuid võib-olla just selliste lavateoste puhul ootab vaataja kriitikalte kontekstide avamist, seletusi ning tõlgendusi.

## 5. MADIS KÕIVU NÄIDENDITE LAVASTUSTE PUBLIKU-UURINGUD

Empiirilised publiku-uuringud teatriteaduses on soodsas situatsioonis, sest vaatajad tulevad teatrisse ise kohale, kogunevad ühte ruumi ja hakkavad koos etendust vaatama. Kuid siin on teised probleemid. Suuremate üldistuste tegemist takistab näiteks muutujate suur hulk. Võimalikud empiirilise publiku-uurimise meetodid on järgmised:

1. vaatlus,
2. publikust tehtud fotode ja videote analüüs,
3. vaataja bioloogiliste reaktsioonide salvestamine ja uurimine,
4. vaataja hindab etendust või mõnd selle omadust etenduse ajal (nt *product analyse method* — vastuvõtja hindab etendust kangikese liigutamisega skaalal “meeldib — ei meeldi”),
5. küsimustikud,
6. intervjuud,
7. rühmavestlused (*theatre talks*),
8. vaba individuaalne refleksioon (teatrikriitika, kirjandid, päevikud).

Antud töös otsustasin kasutada Madis Kõivu näidendite lavastuste publiku uurimiseks vaatlust ja küsimustikke. Küsimustike eelis teiste uurimismeetoditega võrreldes seisneb selles, et uurimismaterjali saab kergesti suurelt hulgalt vaatajatelt ning see materjal on juba süsteemselt struktureeritud ja kodeeritud, mis võimaldab kogutud infot statistiliselt hõlpsalt töödelda. Puuduseks on aga vastuste formaliseeritus, mis paljuski elimineerib vastajate spontaansed reaktsioonid. Enne uuringu läbiviimist võiks küsimustikku testida mõne katseisikuga, kontrollides, kas küsimused on arusaadavad ja ei ole liiga suunavad ning kas vastused on informatiivsed.

Vaatlused täiendavad küsimustike kaudu saadud infot, haaravad suurema rühma publikust, kui seda on ankeeditäitjad, ning on olulised saalis valitseva meeleolu ja meelsuse kindlaks tegemiseks. Vaatlus on eriti produktiivne komöödiažanri ja selle vastuvõtu uurimisel, sest vaatajate naeru allika ning tiheduse, pikkuse ja valjuse registreerimine annab väärtuslikku infot nii teose kui retseptiooniprotsessi kohta. See on ilmselt ka kõige vanem publiku-uurimise meetod: nimelt 1822. aastal võttis Stendhal teatrisse kaasa Moliere'i “Tartuffe'i” teksti ning märkis ära need kohad, kus publik naeris — naerukohti oli kaks. (Carlson 1993: 204)

## 5.1. Küsimustiku koostamise põhiprintsiibid

Madis Kõivu näidendite teatritretseptsiooni uuriva universaalse küsimustiku koostamine lähtus järgmistest hüpoteesidest, mis pärinesid ühelt poolt uurija enda teatrikogemustest ning teisalt teatrikriitikast:

1. Eesti teatripublik on sotsiaalsete karakteristikute poolest heterogeenne kooslus (küsimused 1–6). (Küsimustikku vaata Lisas 3.)
2. Vaataja sotsiaalsed karakteristikud ei mõjuta tema kultuurilist käitumist ega etenduse vastuvõttu (küsimused 1–6).
3. Etenduse vastuvõttu mõjutab vaataja varasem kultuurikogemus (küsimused 7–11, 15–17).
4. Etenduse vastuvõttu mõjutavad vaataja ootused nii konkreetse etenduse kui teatri suhtes üldiselt (küsimused 12–13, 18).
5. M. Kõivul on kultuurihuviliste vaatajate seas väga kõrge renomee (küsimus 14).
6. M. Kõivu renomee baseerub pigem tema näidendite lavastustel kui proosateostel (küsimused 15–17).
7. M. Kõivu renomee või loomingu tundmine loob teatud eelhäälestuse etendusele ja mõjutab etenduse vastuvõttu ning enamasti väärtustavas suunas (küsimused 14–17, 18).
8. M. Kõivu näidendite lavastusi võetakse vastu dihhotoomiate pingeväljas (küsimus 19).
9. M. Kõivu näidendite lavastused ei soosi sisseelamist etendusse, vaid pigem selle distantseeritud jälgimist (küsimus 20).
10. Etendust tervikuna ei hinnata selle komplitseeritud struktuuri tõttu väga kõrgelt (küsimus 21).
11. Etenduse hinne on seotud vastavusega vaataja ootustele (küsimused 18, 21–23).

Küsimustik koosneb peamiselt suletud ehk vastusevariantidega küsimustest, sest see muudab vastamise kiiremaks ja mugavamaks ning hõlbustab hiljem info analüüsi. Avatud ehk vastusevariantideta küsimused (15–18, 23) jagunevad kaheks: M. Kõivu loomingu puudutavatele küsimustele (15–17) jätsid kolm neljandikku vastajatest vastamata, sest ei olnud sellega ilmselt tuttavad, ootustega seotud küsimustele (18 ja 23) vastati enamasti väga trafaretselt. Kombineeritud küsimustele (12–13, 20, 22), kus vastusevariantidele sai midagi veel lisada või vastuseid täpsustada, enamasti uut infot ei lisatud. Seega avatud küsimused ennast selle küsimustiku puhul eriti ei õigustanud.

Küsimus 19 põhineb semantilistel diferentsiaalidel. See on psühholoogiast laenatud testimisvorm, mis töötati välja 1950. aastail. Semantilised diferentsiaalid koosnevad reast vastandlikest adjektiividest, mille vahel asetseb 5–10 punktilise skaala. Antud meetodil saab uurida väga erinevaid etenduse aspekte, küsida näiteks ka abstraktsevõitu küsimusi. Kuna vastaja võib lähtuda skaala visuaalsest küljest, on tal kergem otsustada, kummale poole ja kui palju

tema seisukoht jääb. Uurijad saavad aga igale vastusele kohe numbrilise vaste. Küsimustikus kasutatud adjektiivid on valitud M. Kõivu näidendite ja nende lavastuste iseloomustamisel kõige sagedamini kasutatavate omadussõnade seast. (Vt näiteks retseptiooni kriitikas.)

Küsimuse 20 aluseks on Linkerti punktid (*Linkert Items*) — rida arvamusaavaldusi, millega nõustumist või mittenõustumist väljendab vastaja vastaval skaalal. Antud küsimus püüdis välja selgitada vaataja keskendatust kas etenduse referentsiaalsele või performatiivsele funktsioonile.

Kuna küsimustik on üsna ulatuslik, siis on selle algusesse koondatud konkreetse etendusega mitte seotud küsimused (1–18), et vaatajal oleks võimalik neile vastata juba enne etendust või siis vaheajal. Pärast 18. küsimust on tõmmatud jäme joon, millel on kiri “Täitke palun alles pärast etendust!”. Sel viisil kogunesid mõned poolikult täidetud küsimustikud, kus oligi vastatud vaid esimesele osale ning siis vastamisest loobunud. Need küsimustikud kaasati siiski uurimismaterjali, sest andsid võimaluse saada ülevaade suuremast publikusegmenidist ning selle sotsiaalsest ja kultuurilisest taustast.

Erinevate lavastuste uurimiseks kasutatud küsimustikud olid üldiselt identsed, välja arvatud küsimus 21, kus paluti hinnata etendust ja selle osi. Nimelt “Moondsundi” publikult küsiti lisaks muule ka hinnangut Andrus Vaariku ja Ain Lutsepa ning “Sundströmi” publikult Ita Everi mängu kohta. Nende küsimustega sooviti teada saada, kuidas suhestub üksiknäitlejale, ja seejuures teatri staaridele, antud hinne ülejäänud trupile ning kogu etendusele antud hindega. Kõikide näitlejate kohta vaatajalt arvamust ei küsitud, sest see oleks ankeeti liigselt koormanud. Fookusesse tõsteti arvatavasti kõigile tuntud näitlejad, kellel tekstimahult ülejäänud trupiga võrreldes tegelikult palju suuremat rolli ei olnud. “Küüni täitmises” ükski roll ei tekstimahult ega esituselt väga jõuliselt esile ei tulnud, nii et seal oli täiendavast küsimusest loobunud.

Koostatud küsimustiku arusaadavust ja tulemuslikkust testisin keskastme üliõpilaste seas etenduse analüüsi praktikumis 1999. aasta kevadel, kus analüüsiiti Juhan Viidingu — Tõnis Rätsepa näidendi “Olevused” Taago Tubina lavastust Tartu Lasteteatris. Üliõpilased täitsid küsimustikku auditooriumis õppetöö ajal, kus küsimustele vastamine võttis aega 10–20 minutit sõltuvalt isiku reaktsioonikiirusest ja kommentaaride rohkusest. Ankeet kontrollrühmas arusaamatusi ei tekitanud ning probleemsetest kohtadest (näiteks vastused küsimustele 11 ja 13, millest lähemalt antud küsimuste vastuseid analüüsides) olin eelnevalt teadlik.

## 5.2. Uuringu läbiviimine

**Tabel 6.** Küsitluste läbiviimise koht, aeg ja tulemuslikkus.

Lavastus	Koht	Aeg	Jagatud küsimustikud	Tagastatud küsimustikud	Täidetud küsimustikud
<i>Sundströmi Ida</i>	Tallinn	22.12.1999	64	64	50
	Tallinn	29.12.1999	38	33	31
<i>Moonsundi</i>	Tallinn	27.02.2000	70	59	59
<i>Vassel</i>	Tallinn	04.03.2000	80	63	62
<i>Küüni täitmine</i>	Pärnu	11.12.1999	74	55	50
	Pärnu	01.04.2000	53	40	38
	Tartu	05.02.2001	64	51	48
KOKKU:			443	365	338

Teatrite administratsioonidega sõlmitud kokkuleppes lähtuvalt jagati küsitluslehti ja soovijatele ka pliiatseid enne etenduse algust ning vaheaegadel jalutus-saalis või fuajees. Küsitluse eesmärki ja protseduurilisi aspekte selgitati vastajatele nii suuliselt kui ka kirjalikult ankeedi esilehel. Teatrikülastajad ise küsimustiku täitmise suhtes eriliselt entusiasmi üles ei näidanud, nii et uuringu läbiviijal tuli apelleerida teatri- ja uurijapoolsele huvile vaataja arvamuse suhtes.

Kolme lavastuse vaatajatele jagati kokku 443 küsimustikku: “Sundströmi Ida” publikule 102, “Moonsundi Vasseli” publikule 150 ja “Küüni täitmine” publikule 191 ankeeti. Nendest tagastati 365 ehk 82% kõikidel etendustel jagatud küsimustikest. Kuna üks osa vaatajatest loobus küsimustiku täitmisest, kuid võttis selle endaga kaasa, siis edaspidiste küsitluste korraldamisel võiks mõelda ka võimalusele küsitlusleht hiljem näiteks teatri kassasse tuua või uurimiskeskusesse postitada. Jagatud ankeetidest olid täidetud 338 ehk 76%, mis on suhteliselt hea tulemus, kuid tuleb arvestada, et küsitluse läbiviija pöördus iga vastaja poole isiklikult. Täidetud küsimustikke “Sundströmi Ida” kohta kogunes 81 (79% jagatust), “Moonsundi Vasseli” kohta 121 (81% jagatust) ning “Küüni täitmine” kohta 136 (71% jagatust).

Esimese küsitluse viisin läbi 11. detsembril 1999. aastal Pärnus. 74 jagatud küsimustikust tagastati 55 (74%) ja vähegi arvestataval määral täidetud oli 50 (68%), millest vaid 30 tervikuna vastatud, mis tähendab väga madalat efektiivsusprotsenti. Järgmiste küsitluste jaoks õnnestus Eesti Draamateatri ja Endlaga sõlmida järgmine kokkulepe: iga lavastuse vastajate seast üks saab kaks tasuta piletit ühele enda valitud etendusele. Sellest teavitati vastajaid nii suuliselt kui ka küsimustiku esimesel leheküljel ning ankeedi lõpus küsiti vastaja kontakttelefoni. Vastatud küsimustikud kodeeriti numbritesse, mille hulgas teatri esindaja valis ühe numbriga ja nii selgus tasuta piletite võitja. Selline

premeerimissüsteem tõstis vaatajate huvi küsimustike täitmise vastu üldse ning parandas küsimustele vastamise protsenti ühe ankeedi piires.

Siinkohal püstitub uurija ees rida küsimusi: Mis tingimustel võib uurimistulemuste põhjal üldistusi teha? Kui palju etendusi ja vaatajaid peab uurima, et valim oleks representatiivne ja võiks jõuda tõepärase tulemusteni? Kogemustega teatriuurijad Henri Schoenmakers ja Willmar Sauter väidavad, et üldjoontes näitavad juba 70 isiku andmed ära üldise profiili. Kuid mida rohkem erinevaid aspekte uurimus sisaldab, seda suurem peab olema ka uurimisaluste arv. Usaldatavate andmete saamiseks peaks igasse sotsiaalsete, kultuuriliste või retseptiooniesteeliste karakteristikute alustel moodustatavasse publikurühma kuuluma vähemalt 30 inimest. Käesolevas uurimustöös ei kuulu igasse gruppi alati nii palju vastajaid. Seda probleemi oleks olnud võimalik vältida suurema publikuhulga küsitlemisega, mis osutus aga tehniliselt keerukaks, kuna uurija elukoht asus Tartus, etendused toimusid aga Tallinnas ja Pärnus. Lisaks sellele on küsitluse üksinda läbiviimine seotud teatud emotsionaalse pingega ja väsimusega. Mitte-representatiivse valimi probleemi saab vältida ka väiksemate publikugruppide integreerimisega; näiteks võiks kõikide uuritavate lavastuste publikut käsitleda ühtse rühmana või pakkuda välja piiratum hulk vastuseid, mis koondaks iga vastuse taha suurema hulga vastajaid. Esitatavates tabelites ei ole neid võimalusi küll kasutatud, sest näiteks “Küüni täitmise” Tartu-publik kaldus pidevalt üldistest mustritest kõrvale, kuid tabelites esitatud arvandmeid on järgnevas kommentaarides tihti liidetud ja kommenteeritud. Niisiis on alusuuringutes loobutud pretensioonidest kõikehaaravatele üldistustele erinevuste esiletoomise nimel, suuremate üldistusteni püütakse jõuda iga (ala)peatüki kokkuvõttes.

Saadud infot töötlesin *Excel*-süsteemis, leides vastuste diversiteedi, keskmise ja korrelatsiooni teiste näitajatega. Statistikas esineb kolme tüüpi keskmist: *mode*, *median*, *mean*. *Mode* on kõige tihedamini esinev vastus. *Median* on punkt või kategooria, millest all- ja ülevalpool on pool kogu vastustest. *Mean* ehk keskmine traditsioonilises tähenduses saadakse, jagades summa vastajate arvuga, kuid see kustutab äärmused. Antud töös (nt paljudes tabelites) opereeritakse enamasti just viimasega, kuid silmas püütakse pidada ka kahte esimest kategooriat. Korrelatsioonikoefitsient kõigub nullist üheni. Mida lähemal ühele, seda suurem seos eri näitajate vahel. “+ korrelatsioon” tähendab, et mõlemad näitajad tõusevad või langevad. “– korrelatsioon” tähendab, et üks näitaja tõuseb, teine langeb.

### 5.3. Empiirilise publiku-uuringu tulemused

#### 5.3.1. Vaatluse tulemused

“Sundströmi Ida sajandilõpp” oli aasta-, sajandi- ja millenniumilõpukavana mõeldud 50-minutiline lavastus, mis püüdis kokku võtta lõppevat sajandit ning kajastada ka mõningaid aktuaalseid teemasid, kuid jäi formaadilt ikkagi peo-

eelseks revüükavaks, nagu see mõeldud oligi. Tegemist oli Eesti Draamateatri esmakordse, kuid nüüdseks juba traditsiooniks saanud ettevõtmisega, kus oma ruume üüriti erinevatele asutustele jõulupidude pidamiseks ning soovi korral pakuti ka lühikest eeskava. Teatriuurijana olin nii lavastuse kui selle publiku suhtes üsna skeptiline, sest tõlgendasin kogu üritust kui märki pealetungivast kapitalismist ja kodanlusest, kes “kunstitemplis” pidu panna tahab. Selline üritus tõi teatrisse (ja ehk isegi teatri juurde laiemalt?) tavapärasest erineva kontingendi. (Saro; Pedajas 2003: 142) Kuna suurem osa vaatajatest oli tulnud teatrisse koos kolleegidega ning peameeleolus, siis paljud neist ei raatsinud oma jõudeaega küsimustiku täitmisele kulutada. 22. detsembri (kolmapäev) ja 29. detsembri (kolmapäev) etendused ei erinenud üksteisest palju. Mõlemat etendust vaatas 300 inimese ringis. Jõulueelset etendust külastasid peamiselt kollektiivid ning publiku meeleolu oli ülemeelikum: etendusega mindi kiiremini kaasa ja naerdi rohkem. 29. detsembri etenduse publiku moodustasid enamasti üksikisikud ning ühtse kogukonna formeerumine võttis kauem aega.

27. jaanuari (pühapäev) ja 4. märtsi (laupäev) “Moondsundi Vasseli” etendused erinesid üksteisest eelkõige selle poolest, et laupäeval oli traditsiooniliselt rohkem vaatajaid kui pühapäeval ning publik tuli etendusega kiiremini ja paremini kaasa: naeris tihedamini, pikemalt ja valjuhäälselt. Esimesel etendusel olid Eesti Draamateatri suure saali parter ja loožid vaid osaliselt välja müüdnud (200 inimest), teisel etendusel olid parteri kolm viimast rida tühjad, kuid loožid ja 1. rõdu täis, luues mulje täis teatrimajast (umbes 300 vaatajat). Publiku suurus ja reaktsioonide tugevus näivad vähemalt koomilises žanris omavahel seotud olevat.

Kõige spontaansemalt ja jõulisemalt naeris publik I vaatuse teises pooles ja II vaatuses Esavi järjestikuste jalgrattaga kukkumiste peale, eriti aga siis, kui ta eeslavalt saali ähvardas maanduda. Kukkumised olid sooritatud aga sellise artistlikkusega, osavalt ja väledalt ning sama trikki üha uuesti varieerides, et Tiit Suka lavalt läbisõidud kujunesid tõelisteks tähesõitudeks, mis vaatajate tähelepanu muult tegevuselt suuresti enda peale tõmbasid. Just see number sulatas üles ka 27. jaanuari etenduse publiku. Üldse peaks esile tõstma lavastuse vaatemängulisust, mis oli ka üks situatsioonikoomika allikas: näiteks palkonit, mis maja küljest lahti hakkas pudenema, maa ja taeva vahel rippuvat Esavit või “Neitsitorni” ronivat Antonit (Rein Oja).

“Moondsundi” naljakus põhines peamiselt siiski sõnakoomikal, mille suhtes publik oli üsna tundlik. Sohvi (Laine Mägi) — Saara (Kleer Maibaum) kohatine naturalistlik keelepruuk seksuaalalust kõneldes pani nii mõnegi peenetundelise vaatajanna issatama. Lavastuse tippstseniks kujunes aga oma meest otsima tulnud Minna (Küllli Koik või Kersti Kreismann) vestlus maja ette üles rivistunud kohalike meestega. Situatsioon iseenesest (ootamatult saabuv abikaasa, kes võib paljastada abielurikkumise) on ju paljude anekdootide ja komöödiate arhetüüp, kuid “Moondsundis” lasus koomika just kõrvaltegelastel ja nende näiliselt lihtsameelsetel repliikidel. Kahju ainult, et pärast seda kõrghetke III

vaatuse alguses jäi lavastuse lõpp ebamääraselt lohisema, mis lahjendas oluliselt publiku lõppemotsiooni.

“Küüni täitmise” kaks Pärnus nähtud etendust olid oma selguses ja intensiivsuses üsna erinevad: esimene etendus tundus elavam ja täpsem. Kriitikat silmas pidades võiks arvata, et tegemist ei olnud kõige õnnestunudate esitustega teose lavaloos. Näiteks olevat “Küüni täitmise” kahel esimesel etendusel Peeter Kardi Heina-Jeessukese monoloog kujunenud õhtu tipphetkeks ning teeninud publikult aplausi. Hiljem aga esitas näitleja (väidetavalt tervislikel põhjustel) seda üsna monotoonselt ja ilma tekstimõnuta. Kui võtta võrdlusalusena juurde ka lavastuse üks viimaseid, 5. veebruaril 2001 Tartus mängitud etendus, siis võiks väita, et “Küüni täitmine” liikus ilmselt esimestest etendusest alates vaikse lagunemise ja energeetilise hääbumise teed. Julgen väita, et Pärnus valitses nii laval kui saalis usalduskriis ja ebakindlus. Selle põhjuseks oli eelkõige harjumatu jutustamisstrateegia (end ilusasti lahti keriv, lavastuse üksikuid osi ühendav lugu ju puudub ning alles etenduse lõpus selgub vaatajale — see oli lugu/lavastus lõputust tööst kui sellisest) ning esitatava teksti ebamäärane modaalsus, kaheldav tõeväärtus (tihti jäi lahtiseks, kas öeldu oli mõeldud naljaga pooleks või tõemeeli ning kuidas sellele reageerima peaks). Kuna lavastaja ega näitlejad ei pakkunud publikule selget vaatamis- ja interpreteerimisstrateegiat, siis pidid vaatajad ise endale vastuvõtumudeli leidma või konstrueerima, ning see oli paljudele keeruline ja ebameeldiv. Rasketiseletatavad või ebaloogilised nähtused taandatakse kunstis tihti mugava koondnimetuse “absurd” alla; üks osa publikust vaatas ka “Küüni täitmist” absurdidraamana ning oli väga vastuvõtlik teose koomikale.

“Küüni täitmise” 11. detsembri (laupäev) etendusel oli parter peaaegu täis: kokku umbes 300 inimest. Kaks kolmandikku publikust olid noored, nende hulgas palju gümnaasiumiõpilasi. Teatrikülastajad võtsid ankeedid enne etendust enamasti heatahtlikult ja uudishimulikult vastu. Publik jälgis etendust üldiselt tähelepanelikult ja keskendunult. Kõige elavamalt reageeriti (naerdi) Sassi (Jüri Vlassov) heinapalli sisse kadumise peale ning Kusta (Jaan Rekkor) loo peale põlenud sulase jäänustest. Leidus siiski ka blaseerunud nägusid, kelle puhul võis järeldada, et nad etendusega kontakti ei saavutanud või laval kujutatav neid ei huvitanud. Vaheajal oldi ankeetide täitmise suhtes juba palju reserveeritumad.

1. aprill (laupäev) oli küll naljapäev, kuid pärnakad end sellest etenduse vastuvõtul ega küsimustikele vastamisel segada ei lasknud. “Küüni täitmisele” oli müüdnud 70 piletit, kuid saalis oli vaatajaid vaid 60 ringis, needki paiknesid ruumis hajutatult, nii et publikut kui ühtset kogukonda sel õhtul ei tekkinud. Saali reaktsioonid olid nõrgad: eelkirjeldatud etenduse menuhetkedele vastasid vaatajad vaid kerge kõhinaga. Tähelepanu elavnes ka tegelaste kadumisel salapärasesse lavaauku.

Vanemuise suures majas 5. veebruaril (esmaspäev) toimunud “Küüni täitmise” Tartu-etendus ei olnud saali proportsioone arvestades väga rahvarohke — umbes 200 inimest, kuid kohal oli suur osa linna humanitaarintellektuaale ja

-üliõpilasi. Etendust jälgiti tähelepanelikult ja mõõduka huviga, koomilistes kohtades naerdi siin-seal saalis sundimatult. Vaheajal ja etenduse lõpus ei väljendanud vaatajad mitte niivõrd oma nõrdimust, nagu seda tehti Pärnus, vaid analüüsisid pigem lavateose vormilist külge.

Publikuvaatlused annavad uurijale ülevaate etenduse kogu vaatajaskonnast, selle käitumisest ja meeleoludest ning etenduse kui terviku vastuvõtust, kergendades seejuures küsimustike analüüsimist ja interpreteerimist.

### 5.3.2. Sotsiaalseid ja kultuurilisi karakteristikuid käsitlev plokk

#### Küsimus 1. Sugu.

**Tabel 7.** Vastajate sooline jaotuvus lavastusesti (protsent, hulk).

Sugu	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
Mehi	34% (40)	25% (20)	32% (27)	28% (13)	30% (100)
Naisi	66% (79)	75% (59)	68% (58)	72% (33)	70% (229)

Antud küsimuse tulemused osutusid üsnagi ootuspärasteks, st vastajatest 30% olid mehed ja 70% naised. Publiku reaalselt soolist koostist need arvud päris adekvaatselt küll ei peegelda, sest vaatluste põhjal tundus meeste osakaal olevat mitte 1/3, vaid vähemalt 2/5 publikust. Vaatamata uurija erilisele tähelepanule meesvaatajate kaasamiseks küsitluse läbiviimisel, ei soostunud paljud neist siiski uurimuses osalema, vaid soovisid vastata küsimustikule koos oma naissoost kaaslasega (sellepärast mitmetel küsimustikel vastaja sugu ilmselt puuduski) või siis üldse mitte. Naised näitasid aga üldiselt üles entusiasmi ja huvi küsimustiku vastu.

#### Küsimus 2. Vanus.

**Tabel 8.** Vastajate vanuseline jaotuvus (protsent, hulk).

Vanus	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
9–20	21% (25)	8,5% (7)	31% (27) !	15% (7)	20% (66)
21–30	20% (24)	26% (21)	18% (16)	41% (20) !	24% (81)
31–40	20% (24)	20% (16)	13% (11)	15% (7)	17% (58)
41–50	16% (19)	15% (12)	15% (13)	15% (7)	15% (51)
51–60	12% (14)	22% (18)	14% (12)	6% (3)	14% (47)
61–80	11% (13)	8,5% (7)	9% (8)	8% (4)	10% (32)

Skaala algab 9. eluaastast, sest nii vana oli noorim vastaja ning lõpeb 80-ga, sest just nii vana oli vanim vastaja. Rühm “9–20” koosneb üsnagi heterogeensest seltskonnast; siia kuuluvad erineva haridusliku ja sotsiaalse taustaga vaatajad (õpilased, üliõpilased, töölised), kuid suurem osa neist on 18–20-aastased. Kuna uurijat huvitas vanuseline jaotuvus iga kümne aasta lõikes, siis otsustas ta pärast mõningaid kõhklusid ja provisoorseid arvutusi tõmmata piiri ikkagi 10., mitte näiteks 5. aasta järel, sest uurimistulemusi see oluliselt ei mõjuta. Vanusegruppi “60–80” käsitletakse ühe ühikuna, sest üle 70-aastaseid vastajaid oli vaid neli ning eraldi arvestuses moodustaksid nad liiga marginaalse grupi.

Tabel näitab, et vaatajate jaotuvus vanusegrupiti on üsna ühtlane (igas rühmas umbes 10–20% vastajatest) ning igas eas vaatajad on selles uurimuses esindatud. Küsitluse tulemused kinnitavad levinud arvamust, et eesti teatris domineerib nn noor vaataja, st kõige aktiivsemad teatrikülastajad on vaatajad vanuses 18–35 (vt nt Lillepuu 1997:15) või isegi 15–19 (Elanikkonna...). Rühma “9–20” osakaalu publiku üldpildis mõjutavad klassi ühiskülastused, mis peegeldub kõige selgemini Pärnus läbi viidud küsitluste tulemustes (kolmandik vastajatest on 21-aastased või nooremad). Üldisest mustrist kaldub kõrvale ka 21–30-aastaste suur osakaal (41% vastajatest) Tartu publiku seas, mis võib olla juhuslik, sest vastajate hulk on üsna väike, kuid teisalt võib peegeldada Kõivu nimest tulenevat publikut modelleerivat jõudu ning Kõivu- ja teatrhuviliste kõige aktiivsemat rühma. Välistada ei saa ka küsitluse läbiviija isiklikku mõju uuritavate retsipientide rühma moodustumisel, sest paljud tuttavad ilmutasid spontaanselt koostöövalmidust (nt üliõpilased) ning teisalt polnud põhjust neid ka tõrjuda.

Igas vanusegrupis on proportsionaalselt enam-vähem võrdselt esindatud nii mehed kui ka naised, välja arvatud rühm “9–20”, kus “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” Tartu-etenduse vastajate hulgas ei ole ühtki noormeest. “Moondsundi” samaealisest publikust moodustavad poisid ühe neljandiku ning “Küüni täitmise” Pärnu-publikust koguni poole. Viimane on otseselt seotud klassi ühiskülastusega 4. detsembri etendusel. Antud statistikale ja mitmekülgetele empiirilistele vaatlustele tuginedes võib väita, et meessoost kooliõpilaste huvi teatri vastu on oluliselt väiksem kui samavanuste tüdrukute seas ning nende teatris-kaigu ajendiks on enamasti seltskondlik põhjus.

### Küsimus 3. Haridus.

**Tabel 9.** Vastajate hariduslik taust (protsent vaatajatest, hulk).

Haridus	<i>Moondsundi</i> <i>Vassel</i>	<i>Sundströmi</i> <i>Ida</i>	<i>Küüni täitmine</i> Pärnus	<i>Küüni täitmine</i> Tartus	Kokku
algharidus	14% (16)	4% (3)	7% (6)	4% (2)	8% (27)
keskeriharidus	27% (32)	28% (22)	34% (29)	9% (4)	26% (87)
keskharidus	21% (25)	15% (12)	31% (27)	30% (14)	24% (78)
kõrgharidus	38% (45)	54% (43)	28% (24)	57% (27)	42% (139)

Antud tabelis on vastajate haridustase esitatud gradatsioonilises järjekorras, pidades silmas asjaolu, et keskkoolides/gümnaasiumites valmistati või valmistatakse õpilasi ette kõrghariduse omandamiseks ning kutsekoolides oli ja on suurem rõhk praktilistel oskustel. Rahvusvahelisele kogemusele tuginedes oleks võinud oodata kõrgharidusega vastajate suuremat (50–60%) osakaalu. Seda hüpoteesi kinnitasid aga vaid “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” Tartu-publik. Kuna “Moondsundi” reklaamiti komöödiana ja “Küüni täitmine” assotsieerus paljudel vaatajatel külaelutükiga, siis võisid need asjaolud põhjustada heterogeensema publiku moodustumise, nii et kesk- ja keskeriharidusega vaatajad domineerisid kõrgharidusega vaatajate üle. Algharidusega vastajad on kõik peale kahe erandi alaealised õpilased, kes on omandamas keskharidust. Vastajate vanuse ja hariduse korrelatsioon oli “Moondsundi” ja “Küüni täitmise” Tartu-publiku seas üsna märkimisväärne — vastavalt 0,56 ja 0,43, mis tähistab haridustaseme kasvu seoses vanusega. Kuid “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” kodupubliku seas polnud see korrelatsioon kuigi suur (0,26 ja 0,18), nii et kindlalt fikseeritud seost vanuse ja hariduse vahel täheldada ei saa.

#### Küsimus 4. Praegune amet.

**Tabel 10.** Vastajate ametid (protsent, hulk).

Amet	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
õpilane	16% (19)	5% (4)	28% (22)	6% (3)	15% (48)
üliõpilane	5% (6)	9% (7)	5% (4)	36% (17) !	11% (34)
spetsialist	25% (29)	19% (15)	15% (12)	28% (13)	21% (69)
juht	13% (15)	8% (6)	11% (9)	6% (3)	10% (33)
ametnik	3% (4)	9% (7)		2% (1)	4% (12)
teenindaja	14% (16)	23% (18)	16% (13)	6% (3)	16% (50)
tööline	3% (4)	10% (8)	4% (3)	4% (2)	5% (17)
loovisik	5% (6)	6% (5)	8% (6)	6% (3)	6% (20)
pensionär	11% (13)	5% (4)	10% (8)	2% (1)	8% (26)
töötu	4% (5)	5% (4)	3% (2)	2% (1)	4% (12)

Tegemist oli avatud küsimusega, millele paljud kirjutasid vastuseks oma töökoha või firma nime või laiema tegevusala, nii et täpsema statistika tegemine osutus raskendatuks ja eeldas uurija interpretatsiooni, nii et ametite klassifitseerimisel tugineti osaliselt ka vastaja haridusele ja vanusele.

Õpilaste hulk publikus sõltub paljuski klassi ühiskülastustest ja loomulikult lavastusest. Üliõpilaste osakaal teatris ilmselt jääbki keskmiselt 5–10% vahele, kuigi see võiks olla oluliselt suurem. (Tartu-etendus on muidugi jälle erandlik.)

Spetsialistide all on mõeldud igasuguseid kõrgema haridusega spetsialiste (arstid, õpetajad, juristid, aga ka umbmäärasemaid ametinimetusid nagu “peaspetsialist”), kes moodustavad 15–25% vaatajatest. Õpetajaid oli iga lavastuse publiku hulgas stabiilselt 5%, välja arvatud Tartus, kus see ulatus 15%-ni. Eelmise grupiga kattuvad osaliselt kaks väiksemat rühma: “juhid”, mille moodustavad nii tipp- kui keskastme juhid kui eraettevõtjate üsna lai segment, ja “ametnikud”. Neil ei pruugi alati kõrgharidust olla, kuid nende töö eeldab teatud määral analüütilist mõtlemist ja otsustusvõimet. Rahvusvahelistele uuringutele toetudes peaks ootuspäraselt just see rühm moodustama teatripubliku põhituumiku. Näiteks Sydneys moodustasid “Kolme õe” publikust 60% spetsialistid ja juhid. (Shevtsova 1993: 117) Eestis see nii aga ei ole, sest teatril ei ole elitaarset staatust.

Kesk- või keskeriharidusega teenindajad (müüjad, sekretärid, medõed jne) moodustavad oma 15–20%-ga kõrgharidusega spetsialistide ning õppurite (õpilaste ja üliõpilaste) kõrval kolmanda suurema publikukategooria. Töölisi on ootuspäraselt vähe, umbes 5%, ning loovisikuid (kirjanikke, näitlejaid, kunstnikke jt) neist ainult pisut rohkem. Võrreldes Ivi Lillepuu aastail 1993–1995 Eesti Draamateatris läbiviidud publikuküsitlustega, on antud uurimuses draamateatri publiku hulgas esindatud pisut rohkem pensionäre (5–6% versus 5% ja 11%) ning märgatavalt rohkem üle 55-aastaseid inimesi (11% versus 17% “Moondsundis” ja 22% “Sundströmis”) (Lillepuu 1997:15). Saadud tulemus võib olla ka juhuslik, kuivõrd küsitleti vaid kahe lavastuse publikut. Kokkuvõttes võib aga nentida, et Eesti teatripublik on ka ametite poolest üsna heterogeenne.

## Küsimus 5. Perekonnaseis.

**Tabel 11.** Vastajate perekonnaseis (protsent vaatajatest, hulk).

Perekonnaseis	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmise Pärnus</i>	<i>Küüni täitmise Tartus</i>	Kokku
vallaline	30% (36)	40% (32)	37% (32)	51% (23)	37% (123)
lahutat., lesk	9% (11)	12,5% (10)	14% (12)	2% (1)	10% (34)
abielus	61% (74)	47,5% (38)	49% (42)	47% (21)	53% (175)

Üldistavalt võib öelda, et pooled Eesti teatriveatatajad on (vaba)abielus (53% küsitletutest) ning pooled vallalised, lahutatud või lesed (47% küsitletutest). Tartus saab vallaliste kõrget protsenti seletada üliõpilaste suure valimiga. Võrreldes vastajate vanuselist jaotuvust ja keskmist abiellumisiga (25), võib sedastada, et vallalisi on eaproportsionaalselt rohkem ja et vallalised inimesed on pisut aktiivsemad teatriskäijad kui abielus olijad. Suurem osa vallalistest selles küsitluses ongi kuni 25-aastased inimesed.

## Küsimus 6. Elukoht.

**Tabel 12.** Vastajate elukoht (protsent vaatajatest, hulk).

Elukoht	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
linn	82% (99)	77% (60)	81% (70)	89% (41)	81% (270)
maa	18% (22)	20,5% (16)	17% (15)	11% (5)	18% (58)
linn ja maa		2,5% (2)	2% (2)		1% (4)

Umbes neli viiendikku (81%) teatrikülastajatest elavad linnas ning pisut vähem kui üks viiendik (18%) maal. Üksikud vastajad on aga nn kahepaiksed, elades kas linna lähedal maal või siis omades kahte elukohta. Maaelanikest teatrikülastajaid esindavad erinevas vanuses ja erineva haridustasemega inimesed.

## Küsimus 7. Kui tihti käite teatris?

**Tabel 13.** Vastajate teatrikülastuste tihedus aastas (protsent, hulk).

Tihedus	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
kord kuus või rohkem	27% (32)	25% (20)	20% (17)	48% (23)	27% (92)
5–10 korda	21,5% (26)	20% (16)	26% (23)	29% (14)	24% (79)
3–4 korda	22,5% (27)	34% (28)	30% (26)	19% (9)	27% (90)
1–2 korda	25% (30)	16% (13)	23% (20)	4% (2)	19% (65)
mitte igal aastal	4% (5)	5% (4)	1% (1)		3% (10)
<b>keskmine</b>	<b>6,3 korda</b>	<b>6,2 korda</b>	<b>5,9 korda</b>	<b>9,1 korda</b>	<b>6,6 korda</b>

Küsitlusest selgus, et juhuslikke teatrikülastajaid (ei käi teatris igal aastal) oli vähemalt ankeedile vastanute seas vaid mõned üksikud ning Tartus mitte ühtegi. Ülejäänud vaatajad jagunevad pea-aegu võrdselt nelja ülejäänud grupi vahel, nii et igas grupis on 20–30% vastajatest. Andmed aastast 1995 kinnitavad kaudselt neid tulemusi — nimelt jagunes Eesti teatripublik siis järgmiselt: harvad teatrikülastajad (26%), mõõdukad teatrikülastajad (30%) ja sagedased teatrikülastajad (39%). (Lillepuu 1997:15) Autor kasutatud termineid täpsemalt ei defineeri. Üldisest skeemist kaldub jälle kõrvale Tartu elitaarne Kõivu-publik, kellest pooled väidavad teatris käivat kord kuus või rohkem.

Selle küsimuse puhul peaks uurija antud vastustesse suhtuma ilmselt üsna kriitiliselt, sest teatriskäimise tihedus on üllatavalt (uskumatult) kõrge. Liialdamise põhjuseks võib olla nii (ebateadlik?) soov näidata oma teatriarmastust ja

-kompetentsust kui ka suutmatus oma kultuurilist aktiivsust hinnata. Kui kõrvutada küsitluse tulemusi teiste analoogiliste uurimustega, siis satuvad kahtluse alla just esimese grupi (käivad teatris kord kuus või rohkem) vastused. Näiteks sotsioloog Malle Järve andmetel käib 44% Eesti elanikkonnast teatris ning 50% neist regulaarselt, st sagedamini kui kord-paar aastas. (Järve 1999: 34) Meie uurimuse põhjal aga külastab teatrit regulaarselt 70–80% küsitletutest, mis lubaks järeldada, et Kõivu-lavastuste publik on keskmisest aktiivsem teatriskäija.

Teatrikülastuste keskmise tiheduse arvutamisel konverteerisin iga vastusevariandi üheks konkreetseks numbriliseks vasteks, mille moodustas iga skaalalõigu keskmine. “Kord kuus või rohkem” – 13, “5–10 korda aastas” – 7,5, “3–4 korda aastas” – 3,5, “1–2 korda aastas” – 1,5 ja “mitte igal aastal” – 0,5. Kõigi vaatajate teatriskäimise tihedus on keskmiselt 6 korda aastas. Kui kaasata keskmise arvutamisse ka Tartu publiku vastused, siis tõuseks see arv küll 7-ni, kuid “Küüni täitmise” publik Tartus ei olnud tüüpiline või keskmine (lisaks liitub siia ilmselt ka teatud liialdusprotsent), nii et üldistuste tegemisel ei tohiks sellele segmendile liigset tähelepanu osutada.

Antud numbrite põhjal oli võimalik arvutada ka teatrikülastatavuse korrelatsioon sotsiaalsete teguritega. Mainimisväärne on vaid mõningane seos vaataja soo ja teatrikülastamise tiheduse vahel (“Moondsund” 0,251; “Sundström” 0,184; “Küüni täitmine” Pärnus 0,28, “Küüni täitmine” Tartus 0,076), mis annab tunnistust sellest, et naisvaatajad on keskmiselt pisut aktiivsemad teatrikülastajad kui mehed. Teiste sotsiaalsete karakteristikute mõju oli juhuslikum. Näiteks kui “Sundströmi” vaatajate teatriskäimise tihedus oli pöördvõrdelises suhtes nende vanusega (–0,206), siis “Küüni täitmise” Pärnu-publikut iseloomustas hoopis vastupidine käitumine — teatrikülastuste tihedus kasvas koos vanusega (0,3), teised publikud jäid aga nende kahe äärmuse vahele. Seega võib väita, et selle uurimuse põhjal vaataja sotsiaalsed karakteristikud otseselt teatriskäimise sagedust ei mõjuta.

## Küsimus 8. Kui tihti käite kinos?

**Tabel 14.** Vastajate kinokülastuste tihedus aastas (protsent, hulk).

Tihedus	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
kord kuus või rohkem	16% (19)	8% (6)	14% (12)	8% (4)	12% (41)
5–10 korda	19% (23)	18% (14)	15% (13)	23% (11)	18% (61)
3–4 korda	15% (18)	13% (10)	10% (9)	30% (14)	15% (51)
1–2 korda	13% (16)	18% (14)	28% (24)	11% (5)	18% (59)
mitte igal aastal	37% (44)	43% (34)	31% (27)	28% (13)	36% (118)
mitte kunagi			2% (2)		0,006% (2)
<b>keskmine</b>	<b>4,4 korda</b>	<b>3,3 korda</b>	<b>3,8 korda</b>	<b>4,2 korda</b>	<b>4 korda</b>

Teatrivaatajad käivad üldiselt kinos harvem kui teatris (4 versus 6 korda aastas), kuid nende üldine kultuuriline aktiivsus ning huvi väljaskäimise ja filmikunsti vastu on siiski silmapaistev. Kuigi koguni üks kolmandik (36%) vastajatest väidab, et käib kinos ebaregulaarselt (mitte igal aastal) või üldse mitte, siis teine kolmandik, nn traditsiooniline publik (33%) käib kinos 1–4 korda aastas ning kolmas kolmandik, püsipublik (30%) 5 või rohkem kordi aastas. (Vastajad ise juhtisid selle ja paari järgmise küsimuse juures tähelepanu ühe võimaliku vastusevariandi puudumisele küsimustikust — “mitte kunagi” või mõni muu vastav analoog.)

**Tabel 15.** Kinokäimise korrelatsioon sotsiaalsete ja kultuuriliste karakteristikutega.

Korrelaat	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>
sugu	-0,036	0,293	-0,093	-0,044
vanus	-0,63	-0,502	-0,597	-0,27
haridus	-0,441	-0,104	-0,11	-0,079
perekonnaseis	-0,389	-0,380	-0,496	-0,173
elukoht	-0,026	-0,063	-0,183	-0,141
teater	0,079	0,33	-0,018	0,32

Kuna kinokäimise tihedus on selgemas korrelatsioon erinevate sotsiaalsete karakteristikutega kui teatriskäimise tihedus, siis esitasin saadud andmed Tabelis 15. Sellest nähtub, et soo ja kinokäimise vahel otsest korrelatsiooni ei ole, välja arvatud “Sundströmi” publik, kus naised peavad end kinolembeliseimateks kui mehed. Kuid vanus näib mõjutavat kinokülastamist üsna ühemõtteliselt ja erinevate publikute seas — mida vanem inimene, seda harvem käib ta kinos. Teiseks oluliseks mõjuriks on perekonnaseis — vallalised (sealhulgas ka lahutatud ja lesed) on sagedasemad kinokülastajad kui abielus olevad inimesed. Haridus ja elukoht siinkohal aga erilist rolli ei mängi, kuigi näiteks “Moonsundi” publiku hulgas näitasid madalama haridustasemega inimesed üles palju suuremat huvi kino vastu kui kõrgema haridusega vaatajad. Teatri ja kino omavaheline võrdlus näitab, et teatriskäimise tihedus on pigem seotud inimese üldise sotsiaalse aktiivsusega ja kinokäimisega sealhulgas (“Sundströmi” ja “Küüni täitmise” Tartu-publik) kui omavahelise rivaliteediga. Mitmed 1960. aastatel Prantsusmaal läbi viidud sotsioloogilised uuringud näitasid, et kinos käivad tihedamini noored, haritlased ning hea sissetulekuga suurlinlased. (Bourdieu 1986: 26) Nii 2003. aasta eestlaste kultuuritarbimise uuring (Elanikkonna...) kui antud uurimus töid eelkõige esile noorte kinolembuse.

## Küsimus 9. Kui tihti käite näitustel?

**Tabel 16.** Vastajate näitusekülastuste tihedus aastas (protsent, hulk).

Tihedus	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
kord kuus või rohkem	11% (13)	12,5% (10)	6% (5)	15% (7)	10% (35)
5–10 korda	22% (26)	22,5% (18)	17% (15)	23% (11)	21% (70)
3–4 korda	24% (28)	15% (12)	25% (21)	23% (11)	22% (72)
1–2 korda	27% (33)	39% (31)	32% (27)	31% (15)	32% (106)
mitte igal aastal	16% (19)	11% (9)	20% (17)	8% (4)	15% (49)
<b>keskmine</b>	<b>4,4 korda</b>	<b>4,5 korda</b>	<b>3,5 korda</b>	<b>4,9 korda</b>	<b>4,3 korda</b>

Selle uurimuse küsitlavad käivad näitustel umbes sama tihti kui kinos (keskmiselt 4 korda aastas), kuid näitustel käiakse märksa harvem kui teatris (keskmiselt 6 korda aastas). Lähemal võrdlusel selgub siiski, et kui kinos ei käi igal aastal 36% vastajatest, siis näitusekülastuste puhul on vastav arv vaid 15%. See on ilmselt seletatav sellega, et näitusele võib inimene sattuda ka juhuslikult (näiteks teatris, raamatukogus jne), kuid kinnominek eeldab vastavat otsust. Hüpooteesi näib kinnitavat ka fakt, et pea pooled (47%) vastajatest käivad näitusel 1–2 korda aastas või vähem ehk siis neid kõiki saab nimetada tinglikult juhuslikeks näitusekülastajateks. Teisalt tuleb muidugi silmas pidada näituste kui selliste väga suurt variatiivsust, ehtenäitusest ehitustarvete messini.

Sotsiaalsed karakteristikud näitustel käimist ei mõjuta, küll aga inimese sotsiaalne aktiivsus ja üldine kultuurihuvi, mis väljendub antud küsimustikus eelkõige teatri- ja kontserdikülastuste sageduses — mida tihedamini käib inimene teatris ja kontserdil, seda rohkem külastab ta ka näitusi. Ilukirjanduse lugemise ning kino- ja näitusekülastuste vahel valitseb nõrgem ja juhuslikum korrelatsioon.

**Tabel 17.** Näitusekülastuste korrelatsioon teiste kultuuriliste karakteristikutega.

Korrelaat	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>
teater	0,25	0,103	0,29	0,467
kino	0,213	0,084	-0,052	0,245
kontsert	0,462	0,557	0,38	0,42
ilukirjandus	0,245	0,34	0,057	0,167

## Küsimus 10. Kui tihti käite süvamuusika kontsertidel?

**Tabel 18.** Vastajate süvamuusikakontsertide külastuste tihedus aastas (protsent, hulk).

Tihedus	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
kord kuus või rohkem	5% (6)	10% (8)	4% (3)	4% (2)	6% (19)
5–10 korda	7% (8)	10% (8)	8% (7)	25% (12)	11% (35)
3–4 korda	16% (19)	13% (10)	12% (10)	15% (7)	14% (46)
1–2 korda	27% (32)	25% (19)	26% (22)	25% (12)	26% (85)
mitte igal aastal	45% (53)	42% (32)	49% (42)	31% (15)	43% (142)
mitte kunagi			1% (1)		
<b>keskmine</b>	<b>2,4 korda</b>	<b>3,2 korda</b>	<b>2,1 korda</b>	<b>3,5 korda</b>	<b>2,6 korda</b>

Süvamuusika all mõeldaks popmuusikale vastanduvat nn klassikalist muusikat, mis ei pruugi alati muusikaklassikasse kuuluda, vaid võib olla ka nüüdismuusika. Süvamuusika kontsert kui kõrgkultuuri nähtus kuulub oluliselt piiratuma publiku huvideringi, nagu näitab ka Tabel 18, millest nähtub, et 43% vastanutest ei käi süvamuusika kontsertidel igal aastal või ei tee seda kunagi. 40% teatrivaatajatest moodustavad traditsioonilise kontserdipubliku. 328 vastajast vaid 54 (17%) kuuluvad klassikalise muusika kontsertide püsipubliku hulka. Seda suhet väljendab ka kontserdikülastuste aritmeetiline keskmine, mis on 2–3 korda aastas, kinnitades seega süvamuusika elitaarset staatust Eesti elanikkonna seas. Kontsertidel käimine on rohkem kui teised varem käsitletud kultuuritarbimise vormid seotud inimese üldise kultuurilise aktiivsusega. Eriti tugevas positiivses korrelatsioonis on see näitustel käimisega, kuid samuti teatri ja kinoga.

**Tabel 19.** Kontserdikülastuste korrelatsioon teiste kultuuriliste karakteristikutega.

Korrelaat	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>
teater	0,227	0,117	0,322	0,525
kino	0,362	0,186	0,28	0,348
näitus	0,462	0,557	0,38	0,42
ilukirjandus	0,179	0,358	0,101	0,08

## Küsimus 11. Kui tihti loete ilukirjandust?

**Tabel 20.** Vastajate ilukirjanduse lugemise tihedus aastas (protsent, hulk).

Tihedus	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
kord kuus või rohkem	39% (46)	39% (31)	44% (38)	71% (34)	45% (149)
5–10 korda	14% (16)	19% (15)	17% (15)	19% (9)	17% (55)
3–4 korda	20,5% (24)	22% (17)	14% (12)	8% (4)	17% (57)
1–2 korda	18% (21)	14% (11)	16% (14)	2% (1)	14% (47)
mitte igal aastal	8,5% (10)	6% (5)	9% (8)		7% (23)
<b>keskmine</b>	<b>7,1 korda</b>	<b>7,5 korda</b>	<b>7,7 korda</b>	<b>10,9 korda</b>	<b>7,9 korda</b>

Lugemise kvantiteeti ja kvaliteeti on loomulikult väga keeruline mõõta ning eriti siis, kui tulemused tuleb juba ette formaliseerida. Lugemiskorrad võivad ajaliselt väga suures ulatuses varieeruda, samuti nagu üks teos mõõtühikuna võib sisaldada teoseid väikesest luuleraamatust 600-leheküljelise romaanini, raamatute sisust rääkimata. Kuna teiste kultuuriliikide tarbimise aktiivsuse mõõtmiseks oli juba välja töötatud mõõtsüsteem (mitu korda aastas?), siis otsustasin ilukirjanduse lugemise veidi vägivaldselt kohaldada antud süsteemiga, sest see oli vastajale juba tuttav.

Teatrikülastajad on üsnagi aktiivsed ilukirjanduse lugejad. Aritmeetiline keskmine, 7–8 või 11 korda aastas, ei ütle siiski vaataja ja kirjanduse suhte kohta väga palju. Olulisemaks tuleks pidada fakti, et peaaegu pooled (45%) vastajatest loevad ilukirjandust järjekindlalt, st kord kuus või rohkem. Ilukirjandus on teatrile üks lähedasemaid kunstiliike oma verbaalse ainese ja narratiivse koega ning mitmekülgne kirjanduslik kogemus on oluline tegur nii vaataja kunstilise kompetentsuse arendamiseks kui teatrikeele paremaks mõistmiseks. Ilukirjanduse lugemine on väikeses positiivses korrelatsioonis inimese üldise kultuurilise aktiivsusega (vt Tabel 17 ja 19), kuid sotsiaalsete teguritega mitte.

## Küsimus 12. Mis laadi etendusi eelistate? Nummerdage palun meeldivuse järjekorras (1, 2 jne) vähemalt paar žanrit!

**Tabel 21.** Vastajate esimene žanriline eelistus (protsent, hulk).

Žanr	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmise Pärnus</i>	<i>Küüni täitmise Tartus</i>	Kokku
komöödia	<b>33% (40)</b>	18% (14)	<b>40% (35)</b>	10,5% (5)	28% (94)
operett, muusikal	23% (28)	22% (17)	14% (12)	4% (2)	18% (59)
draama	26% (32)	<b>39% (31)</b>	37% (33)	<b>73% (35)</b>	<b>39% (131)</b>
tragöödia	4% (5)	4% (3)	1% (1)		3% (9)
ooper	5% (6)	11% (9)	1% (1)		5% (16)
ballett, tantsu- teater	4% (5)	2% (2)	1% (1)		2% (8)
alternatiivteater	2% (2)	4% (3)	6% (5)	10,5% (5)	4% (15)
žanr ei ole määrav	3% (3)			2% (1)	1% (4)

Žanrid on tabelis järjestatud nende oletatavat populaarsust silmas pidades, alustades komöödiast, operetist ja muusikalist kui kergest meelelahutusest ning lõpetades tantsu- ja alternatiivteatri kui elitaarsete kunstivormidega. Antud küsimusele vastas 332 inimest, kellest 131 (39%) esimene eelistus oli draama, 94 (28%) eelistasid komöödiat ning 59 (18%) operetti ja muusikali. (2003. aasta kultuuritarbimise uuringu tulemustest selgus, et enim pakuvad inimestele teatris huvi komöödiad, kuid kõigest mõni protsent vähem kaasaegsed ja klassikalised näidendid. (Elanikkonna...)) Tabelist lähtudes võib väita, et umbes pool (46%) publikust ootab teatrist siiski kergest meelelahutust. Tartu-etenduse vaatajad on selleski valdkonnas erandlikud, sest seal on vastav protsent kõigest 15. “Moonsundi” puhul peab arvestama, et komöödiana reklaamitud lavastus võiski teatrisse tuua komöödialembelise publiku ning teiste lavastuste publiku meelisžanrid võivad jaguneda pisut teisiti.

Kaks viiendikku (39%) vastajatest, Tartus aga koguni kolm neljandikku (73%), eelistab klassikalist draamažanri, moodustades seega kõige suurema huvigrupi. Ülejäänud teatrivormide entusiaste on konkreetse publiku hulgas marginaalselt. Eriti kehtib see Tartu-etenduse vastajate kohta, kelle hulgas ei ole ühtegi ooperi- või tantsuteatri eelistajat, kuid alternatiivteatrihuvilisi on koguni 11%. Tuleb muidugi arvestada sellega, et kaasaegne alternatiivteater (küsitluslehel näidetena happeningid ja multimeedia, kuid Eesti oludes kindlasti ka nüüdistants (täpsemad definitsioone vt Einasto 2002)) kombineerib erinevaid väljendusvahendeid: sõna, laulu, liikumist, tantsu, videot jne, nii et tihti võib alternatiivseid lavateoseid leida tantsu-, sõna- või muusikateatri egiidi alt ja seega tõstatub vastajate ning uurijate jaoks defineerimis-küsimus. Teistest varia-

tiivsemaid vastuseid on andnud Tallinna teatripublik. Silma paistab “Sundströmi” publiku ooperihuvi, mis on seotud ka keskmisest tihedama süvamuusikakontsertide külastamisega selles publikugrupis (vt Tabel 18), kusjuures need 9 inimest, kelle esimene eelistus on ooper, käivad süvamuusikakontsertidel keskmiselt 8 korda aastas.

**Tabel 22.** Vastajate teine žanriline eelistus (protsent, hulk).

Žanr	<i>Moondsundi</i>	<i>Sundström</i>	<i>Küüni täitmise</i>	<i>Küüni täitmise</i>	Kokku
	<i>Vassel</i>	<i>i Ida</i>	Pärnus	Tartus	
komöödia	<b>27% (31)</b>	<b>38% (30)</b>	23% (19)	23% (11)	<b>28% (91)</b>
operett, muusikal	25% (29)	14% (11)	25% (21)	4% (2)	19% (63)
draama	23% (26)	24% (19)	<b>26% (22)</b>	17% (8)	23% (75)
tragöödia	16% (18)	6% (5)	12% (10)	<b>30% (14)</b>	15% (47)
ooper	3% (4)	8% (6)	3% (3)	2% (1)	4% (14)
ballett, tantsuteat.	3% (3)	6% (5)	5% (4)	9% (4)	5% (16)
alternatiivteater	3% (4)	4% (3)	6% (5)	15% (7)	6% (19)

Teise eelistusena domineerisid komöödia (28% vastajatest), draama (23%) ja operett (19%), nii et komöödia ja draama on võrreldes esimese eelistusega oma kohad vahetanud. Silmatorkav on huvi tõus tragöödia vastu (15% vastajatest), mis ilmselt märgib huvi sõnateatri vastu üldisemalt.

Kui vastaja esimene eelistus oli draama, siis teise eelistusena oli kõige populaarsem komöödia (38%, 48 vastajat), millele järgnesid tragöödia (27%, 34 vastajat) ja operett, muusikal (15%, 19 vastajat). Siingi näib meeldimuste suunajana olulist rolli mängivat sõnateater kui selline, mida kinnitab eelkõige tragöödia ootamatu soosimine. “Küüni täitmise” Tartu-publiku seas oli tragöödia teise eelistusena isegi esikohal. Nii teise kui ka sellele järgnevat eelistuse põhjal selgub, et draamažanrit esikohale seadvad vaatajad on laiema kultuurihuviga kui ülejäänud vaatajad, sest nende soosikute seas leiavad koha pea kõik teatrikunsti liigid ning üsna esinduslikul kohal on ka näiteks alternatiivteater.

Kui vastaja esimene eelistus oli komöödia, siis pooled neist (45%, 41 vastajat) valisid teiseks eelistuseks draama ja kolmandik (35%, 32 vastajat) opereti, muusikali ning ülejäänud mingi teise žanri. Kusjuures see mudel kehtib kõigi lavastuste publiku kohta. Opereti- ja muusikaliarmastajate teine eelistus oli enamasti komöödia (61%, 36 vastajat) ning igal neljandal juhul draama (27%, 16 vastajat), kuid see ei kehti “Küüni täitmise” muusikateatri suhtes jaheda publiku kohta.

Kuigi küsimustikus paluti märkida vaid paar oma lemmikžanri, nummersid 336 vastajast 176 (52%) kõik pakutud võimalused. Kas tegemist oli teatud automatismiga või on see märk teatrikülastajate laiaast huvide- ja maitseskaalast, on raske vastata. Ankeedis oli välja pakutud ka võimalus üks žanr lisada.

3 vastajat huvitusid veel pantomiimist, 2 lasteteatrist, 1 harrastusteatrist, 1 kooliteatrist, 1 eesti näidendite lavastustest, 1 filosoofilisest segužanrist ning 1 šokiteatrist.

202 inimest ehk 60% vastajatest olid ära märkinud ka alternatiivteatri: 85 (25% vastajatest) 7. eelistusena, 23 6. eelistusena, 17 5., 18 4., 27 3., 17 2. ja 15 1. eelistusena. Kui alternatiivteater oli märgitud viienda või kuuenda eelistusena, siis järgnesid kõige sagedamini ballett ja tantsuteater, seejärel ooper ja tragöödia. Alternatiivteatrihuviliste vanuselise, soolise või haridusliku tausta kohta midagi väga kindlat väita ei saa. Need inimesed on keskmisest teatrikülastajast keskmiselt pisut nooremad ning selles suhteliselt heterogeenses grupis kalduvad nooremad vastajad hindama alternatiivteatrit pisut kõrgemalt kui vanemad vastajad.

Žanrieelistused olid pisut seotud inimese hariduse, näituse- ja kontserdikülastuste tiheduse ning ilukirjanduse lugemisega. Kõrgema haridusega ja kultuuriliselt aktiivsed teatrikülastajad tunnevad natuke enam huvi elitaarsemate teatrivormide vastu. Tugevaimaks kultuuriliseks korrelaadiks on kontserdikülastuste tihedus (0,276; 0,423; 0,283; 0,155) ning seda eriti “Sundströmi” publiku seas.

### Küsimus 13. Miks tulite täna teatrisse? Nummerdage palun tähtsuse järjekorras (1, 2 jne) vähemalt paar põhjust!

**Tabel 23.** Vaatajate teatrisse tuleku esimene põhjus (protsent, hulk).

Põhjus	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
seltskond	18% (22)	20% (16)	<b>33% (28)</b>	2% (1)	20% (67)
meelelahutus	<b>39% (47)</b>	20% (16)	24% (20)	6% (3)	<b>26% (86)</b>
lugu	16% (19)	21,5% (17)	16% (14)	31% (15)	20% (65)
näitlejad ja näitlemine	13% (15)	21,5% (17)	8% (7)	8% (4)	13% (43)
lavastus	9% (11)	8% (6)	11% (9)	<b>40% (19)</b>	13% (45)
muu	5% (6)	9% (7)	8% (7)	13% (6)	8% (26)

Vastused tabelis on järjestatud kõige teatrikaugemast põhjustest (seltskond) alates ning lõpetades kõige spetsiifilisema huviga (lavastus). Eeldasin, et kõige populaarsemad vastused on “tuln koos sõprade, abikaasa, klassiga vms” (oluline oli seltskond) ja “soovin puhata, meelt lahutada” (oluline oli meelelahutus), kuid seda hüpoteesi kinnitasid vaid “Moonsundi” ja “Küüni täitmise” Pärnu-publik. “Sundströmi” publiku motiivid jagunevad peaaegu võrdselt nelja esimese põhjuse vahel. Tartus tuli suurem osa, 40% vastajatest vaatama konkreetset lavastust. Eesti Draamateatrit on tihti nimetatud staariteatriks ja sealne

näitlejate professionaalne tase on tõesti kõrge, mida kinnitab ka Tallinna-publiku suurem huvi näitlejate ja näitlemise vastu.

Tabelis 23 on lahtriise “muu” kantud nii küsimustikud, kus vastaja on lisanud midagi omalt poolt, kui ka need, kus esimese põhjusena on ära märgitud mitu aspekti. Muude teatrisse tuleku esimeste põhjustena mainisid “Moondsundi” vaatajad: “intrigeeriv pealkiri”, 2x “Estonias jäi ballett “Kratt” ära”, “võimatu reastada”, “mulle meeldib teatris käia”, “pole ammu teatris käinud”. “Sundströmi” publik kirjutas: “armastan teatrit”, “tegin endale ja sõbrannale jõulukingituse”, “firma tegi piletid välja”, “pole ammu teatris käinud”, “huvitab autor”, 2x “lavastus, näitlejad, seltskond”. “Küüni täitmise” Pärnu-publik vastas: 2x “perekondlik tähtpäev”, “teater köidab, olen komanderingus ja on vaba õhtu”, “vaatan ära kõik etendused”, “lavastus, näitlejad, lugu”, “näitlejad, meelelahutus, seltskond”, “lugu, meelelahutus”. Tartu-publik vastas: 2x “Kõivu päras”, “Endlat näeb vähe”, “lavastus, lugu”, “lavastus, lugu, seltskond”, “lavastus, lugu, näitlejad, seltskond”. Need vastused annavad märku eelkõige teatrisse tuleku põhjuste hierarhiseerimisraskustest, sest inimesel on üldine kompleksne teatrihuvi, mis sisaldab mitmeid erinevaid aspekte. Sellele viitab ka fakt, et “Moondsundi” publikust 39% (47 vastajat), “Sundströmi” publikust 51% (41 vastajat), “Küüni täitmise” Pärnu-publikust 40% (34 vastajat) ja Tartu-publikust 40% (19 vastajat) nimetasid teatrisse tuleku ajendina vähemalt viit põhjust.

**Tabel 24.** Vaatajate teatrisse tuleku teine põhjus (protsent, hulk).

Põhjus	<i>Moondsundi</i> <i>Vassel</i>	<i>Sundströmi</i> <i>Ida</i>	<i>Küüni täitmine</i> Pärnus	<i>Küüni täitmine</i> Tartus	Kokku
seltskond	22% (24)	15% (11)	21% (15)	5% (2)	15% (52)
meelelahutus	23% (26)	<b>30% (22)</b>	<b>26% (19)</b>	12% (5)	<b>21% (72)</b>
lugu	15% (17)	16,5% (12)	12% (9)	<b>37% (16)</b>	16% (54)
näitlejad ja näitlemine	21% (23)	22% (16)	16% (12)	19% (8)	18% (59)
lavastus	17% (19)	16,5% (12)	19% (14)	25% (11)	17% (56)
muu	2% (2)		6% (4)	2% (1)	2% (7)
vastamata	(10)	(8)	(15)	(5)	11% (38)

Teise teatrisse tuleku põhjuse kaasamine uurimisse ei muuda oluliselt üldpilti; “Moondsundi” ja “Küüni täitmise” Pärnu-publiku hulgas on endiselt esikohal seltskondlikud ja meelelahutuslikud põhjused, “Sundströmi” vaatajate seas meelelahutus ja näitlejad ning Tartu-publiku jaoks on olulised lugu ja lavastus. “Moondsundi” publikust 30% (36 vastajat), “Sundströmi” publikust 35% (28 vastajat), Pärnu-publikust 41% (35 vastajat) ja Tartu-publikust 2% (1 vastaja) nimetavad oma esimese ja teise teatrisse tuleku põhjusena seltskonda ja/või meelelahutust. See peamiselt meelelahutusele orienteeritud vaatajate hulk on üllatavalt tagasihoidlik, kui kõrvutada seda mõne teise vastava uurimusega.

Nimelt suurem osa Pariisi ja Sydney suurte institutsionaalsete teatrite publikust arvab, et teatri peamine eesmärk on meelelahutus. (Gourdon 1988: 34, Shevtsova 1993:122) Sõna “meelelahutus” omab aga väga erinevaid konnotatsioone. Kuna teater on üks vaba aja veetmise viise, siis on loomulik, et teatrit oodatakse vaheldust töö- ja argielule ehk meeldivat ajaviidet. Teatrisse minek ja mõnikord ka etenduse vastuvõtmine aga eeldavad hoopis suuremat pingutust kui näiteks telerivaatamine või kinoskäik, nii et teatri puhul on tegemist siiski elitaarsemat laadi meelelahutusega.

Teatrisse tuleku põhjused on seotud vaid teatriskäimise tihedusega: mida tihedamini käib inimene teatris, seda spetsiifilisemad on tema teatrisse tuleku põhjused — kas lavastus, näitlejad, autor või lugu. (Vastavad korrelatsiooni-koefitsendid lavastuseti  $-0,29$ ;  $-0,233$ ;  $-0,372$ ;  $-0,224$ .)

### 5.3.3. Madis Kõivu plokk

#### Küsimus 14. Milline positsioon on M. Kõivul praegu eesti kultuuris Teie meelest?

**Tabel 25.** M. Kõivu positsioon eesti kultuuris (protsent, hulk vastajaid).

M. Kõiv on	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
kirjandusklassik	5% (6)	9% (7)	5% (4)	25% (12)	7% (29)
filosoof	14% (16)	16% (12)	10% (8)	46% (22)	13,5% (58)
füüsik	6% (7)	9% (7)	5% (4)	21% (10)	7% (28)
tunnustatud näitekirjanik	<b>42% (48)</b>	<b>58% (44)</b>	25% (20)	<b>67% (32)</b>	<b>33,5% (144)</b>
asjaarmastajast näitekirjanik	7% (8)	3% (2)	15% (12)	2% (1)	5% (23)
ei oska öelda	35% (40)	30% (23)	<b>44% (35)</b>	13% (6)	24% (104)
ei ole nime varem kuulnud	13% (15)	3% (2)	8% (6)	0	5% (23)
vastamata	(7)	(5)	(9)	(0)	5% (21)

(Kuna anutud küsimusele võis olla mitu vastust, siis ei moodusta tulba kogusumma siin vastajate arvu. Vastused on Tabelis 25 esitatud väärtustavat või asjatundlikkuse hierarhiat silmas pidades.) Eelnevast nähtub, et Tartu-publik teab M. Kõivu ja hindab teda palju kõrgemalt kui teised vaatajad. Tallinna ja Tartu teatrikülastajad peavad Kõivu eelkõige tunnustatud näitekirjanikuks, Pärnu vaatajate seas domineerib aga ignorantsus või otsustamisvõimetus antud autori suhtes. “Sundströmi” publik näitab võrreldes “Moondsundi” vaatajatega üles pisut suuremat kompetentsust Kõivu-diskursuses. Siin osutub kõnekaks ka küsimusele vastamata jätnud vaatajate suur arv (enamasti 1–2 puuduvat vastust

ühele küsimusele ühe lavastuse publiku seas) ning selle jagunemine lavastusiti. Kuigi kuues vastus (“ei oska öelda”) võib tähendada nii kultuurilist võhiklikkust kui ka otsustamisraskust, võiks kuuenda ja seitsmenda vastuse korraks liita ühiseks nimetajaks, “Kõivu-tausta puudujaks”, sest nendest vastajatest keegi ei olnud ka ühtegi M. Kõivu teost lugenud või näinud. “Moonsundi” publikust puudus Kõivu-taust 48%-l (55 vastajat), “Sundströmi” publikust 33%-l (25 vastajat), Pärnus 52%-l (41 vastajat), Tartus 13%-l (6 vastajat). Seega umbes 40% uuritud teatrikülastajatest ei tea M. Kõivu ega tunne tema loomingut. (Protsent suureneb, kui liita antud küsimusele mittevastanud küsimustiku-täitjad.) Autor, kes on kujundanud 1990. aastate eesti draama- ja teatrimaastikku ning keda kirjandus- ja teatringkondades väga kõrgelt hinnatakse, on suurele osale teatripublikust tundmatu nimi.

**Tabel 26.** M. Kõivu positsiooni korrelatsioon vastaja teiste vastustega.

Korrelaat	<i>Moonsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>
haridus	-0,132	-0,229	-0,057	-0,281
teatrikülastuste tihedus	-0,279	-0,321	-0,265	-0,363
kinokülastuste tihedus	-0,143	0,026	-0,056	-0,401
näitusekülastuste tihedus	-0,127	-0,231	-0,221	-0,365
kontserdikülastuste tihedus	-0,363	-0,386	-0,454	-0,233
ilukirjanduse lugemine	-0,165	-0,307	-0,277	-0,331
žanrielistus	-0,177	-0,22	-0,402	-0,382
teatrisse tuleku põhjus	0,134	0,258	0,385	0,428

M. Kõivu positsiooni määratlemine on kõige rohkem seotud vastaja kultuurilise aktiivsuse ja teatrisuhtega. Kultuurilise aktiivsuse näitajatest on antud juhul kõige mõjukamad kontserdi- ja teatrikülastuste tihedus, vähemal määral ka näitusekülastused ja ilukirjanduse lugemine. See tähendab, mida suurem on vastaja kultuuriline aktiivsus, seda kõrgemalt ta Kõivu hindab. Kui eelõeldu kehtib kõigepealt Tallinna teatrikülastajate kohta, siis Pärnu ja Tartu publiku seas on olulisemaks dominandiks vastaja teatrisuhe: žanrielistus ja teatrisse tuleku põhjus. Meelelahutust ja seltskonda hindavad vaatajad kalduvad olema M. Kõivu positsiooni küsimustes võhiklikud. Kinokülastuste tihedus antud autori staatuse hindamisega seotud ei ole, vastaja haridustase aga ainult väga vähesel määral, teised sotsiaalsed karakteristikud aga üldse mitte. Kõige homogensem publik, kõige selgemate korrelaatidega on Tartu etenduse vaatajaskond.

### Küsimus 15. Milliseid M. Kõivu teoseid olete lugenud?

“Moondsundi” 121 ankeeditäitjast oli lugenud mõnd M. Kõivu teost 9 inimest (7 %) ning näidendit vaid 3 inimest (üks neist teatri-uuriija, kes luges üles kümme teost). 2 vastajat nimetasid kahte ja ülejäänud ühte kirjutist. “Sundströmi” 81 vaatajast 10 (12%) olid Kõivu lugenud, 5 neist mõnd näidendit. 1 vastaja väitis, et on lugenud enamust selle autori teostest, 1 nimetas kolme, 2 kahte teost, ülejäänud üht. Pärnus 88 ankeedile vastajast olid teoseid lugenud 4 (5%), neist näidendeid 1 (teatriteaduse tudeng). 1 inimene nimetas neli teost, 1 kolm, ülejäänud ühe. Tartus oli lugenud Kõivu 48 vastajast 18 (38%), näidendeid 14 inimest. 8 uuritavat väitsid, et on lugenud “palju”, “pea kõike” või siis esitasid pika loetelu. 3 inimest nimetasid kolme, 3 kahte ja 4 ühte teost. Seega võib resümeerida, et teatrikülastajate seas ei ole M. Kõiv kuigi populaarne ja loetud kirjanik, välja arvatud Tartus “Küüni täitmisele” kogunenud Kõivu-huviline publik.

M. Kõivu teoseid lugenud 41 vastajat vastavad üldjoontes antud uurimuses osalenud inimeste sotsiaalsele ja kultuurilisele stratifikatsioonile, kuid nende hariduslik taust ning kultuuriline aktiivsus on keskmisest mõnevõrra kõrgemad. 2/3 neist olid naised ja 2/3 kõrgharidusega inimesed. Kõige aktiivsemad Kõivu raamatute lugejad on vanuses 21–30 (41%) (siin domineerib Taaralinna noor publik), neile järgnevad peaaegu võrdselt 31–40-aastased ja 51–60-aastased (mõlemad 20–22% vastajatest). Noorim inimene selles rühmas oli 21 ja vanim 72, seega lugejaskonna skaala on üsna lai.

Kõige tihedamini mainiti järgmisi teoseid: “Küüni täitmine” (9x), “Tagasitulek” (7x), “Kolm tamme” (6x), “Rännuaastad” (5x), “Kalad ja raamatud” (5x), “Endspiel” (5 x), mõni artikkel “Loomingus” või “Akadeemias” (5x), “Põud ja vihm” (4x), “Kähri kerko man Pekril” (4x), “Aken” (3x).

### Küsimus 16. – Milliseid M. Kõivu näidendite lavastusi olete näinud?

Küsimustikule vastanutest oli mõnd M. Kõivu näidendi lavastust näinud pisut alla kolmandiku (29%) ehk 98 inimest. “Moondsundi” publikust oli mõnd Kõivu-lavastust näinud 30 inimest (25%), “Sundströmi” publikust 25 inimest (31%), Pärnu-publikust 11 (12,5%) ja Tartu vaatajatest 32 inimest (67%). Pärnu-publiku Kõivu-lavastuste madal vaatamisprotsent on seotud asjaoluga, et “Küüni täitmine” oli Endla esimene Kõivu näidendi lavastus.

**Tabel 27.** Vastajate hulk, kes olid näinud M. Kõivu näidendite varasemaid lavastusi.

Lavastuste hulk	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärnus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Vastajaid kokku
1 lavastus	12	14	7	7	40
2 lavastust	10	2	0	6	18
3 lavastust	6	4	3	5	18
4 või rohkem	2	5	1	14	22

Antud küsimuse puhul arvestasin ka lavastusi, mida oli vaadatud televisioonist või videolt, samuti püüdsin dešifreerida kaudsemaid vihjeid nagu näiteks: “Olen näinud, aga ei mäleta pealkirja. Vanemuises, paar aastat tagasi, Jääger mängis peaosa”. Silmas peeti ilmselt “Ellit”. 41% Kõivu-lavastusi näinud inimestest oskasid nimetada vaid üht lavastust ning koguni 22% vastajatest olid näinud nelja või enam lavateost. 5 vastajat loetlesid 6–7 lavastust ning teised 5 vastajat väitsid, et on näinud enamust või pea kõiki Kõivu-lavastusi. (Seda rühma võiks tinglikult nimetada Kõivu-fännideks.) Kõrvutades vastuseid küsimustele 15 ja 16, võib väita, et näitekirjaniku edu ja meniskus on tingitud paljuski sellest, kas ta looming suudab mõnd lavastajat köita ning millised on ta näidendi(te) lavaversioonid, sest ootuspäraselt on küsitletute seas näidendite lugemine vähempopulaarne kui teatriskäimine.

**Tabel 28.** Vastajate hulk, kes olid näinud M. Kõivu näidendite varasemaid lavastusi (kronoloogilises järjekorras).

Lavastus	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine Pärmus</i>	<i>Küüni täitmine Tartus</i>	Kokku
<i>Faehlmann</i>	4	0	0	8	12
<i>Kokkusaamine</i>	0	0	0	3	3
<i>Castrozza</i>	0	0	0	6	6
<i>Tagasitulek</i>	19	4	3	13	<b>39</b>
<i>Põud ja vihm</i>	5	5	1	10	21
<i>Filosoofipäev</i>	8	7	7	21	<b>43</b>
<i>Tali</i>	2	1	0	7	10
<i>Peiarid</i>	13	9	5	19	<b>46</b>
<i>Stseenid</i>	4	3	1	7	15
<i>Kuradieliksiir</i>	4	7	2	6	19
<i>Elli</i>	2	3	3	20	28
<i>Moondsund</i>		17	1	16	<b>34</b>
<i>Küüni täitmine</i>	1	2			3
<i>Sundström</i>	1		0	0	1
olen näinud, ei mäleta nime	2			1	3

Vaadatuimad ja enim meelde jäänud Kõivu-lavastused on antud uurimuse põhjal “Peiarid”, “Filosoofipäev”, “Tagasitulek” ja “Moondsund”, mis kõik on P. Pedajase lavastused Eesti Draamateatris. Vaatajaskonna suuruse järgi reastuvad lavastused nii: “Tagasitulek” ja “Moondsund” (12 000), “Faehlmann” (10 000), “Peiarid” (8 000), “Küüni täitmine” (5 000), “Filosoofipäev” (4 000) jne. Seega on tabelis 28 esitatud andmed teatud määral proportsionaalses vastavuses vaatajakonna suurusega. “Filosoofipäeva” kõrge koht on seotud lavastuse populaarsusega Tartus ja ehk ka pealkirja märgilise tähendusega. Oodatust vähemolulist rolli mängib ajaline distants etenduse vaatamise ja küsimustikule

vastamise vahel; kuigi näiteks suure vaatajakonnaga “Faehlmanni” mainis vaid 12 ning “Kokkusaamist” vaid 3 vastajat, siis vaadatuimate lavastuste seas on ka “Filosoofipäev” ja “Tagasitulek”, mis esietendusid 1990. aastate esimesel poolel. Ootuspäraselt on tartlaste seas tihedamini kui teistel mainitud Vane-muise Kõivu-lavastusi: “Faehlmanni”, “Castrozzat”, “Ellit”. Märkimisväärne vaatajaskond on olnud ka “Filosoofipäeval”, eriti Tartus ja Pärnus. Viiendik “Sundströmi” publikust on eelnevalt näinud “Moondsundi”, mis mõjutas ilmselt “Sundströmi” publiku moodustumist. “Moondsundi” vaatajatest suur osa oli näinud “Tagasitulekut”.

M. Kõivu teostena mainiti Pärnus ka lavastusi “Jalutuskäik vikerkaarel” (autor Andrus Kivirähk) ja “Õnne, Leena” (Mart Kivastik) ning “Sundströmi” publiku seas lavastusi “Küüdiipoisid” (Merle Karusoo), “Mao tee kalju peal” (Torny Lindgren), “Pilvede värvid” (Jaan Kruusvall), “Kojutulek” (Harold Pinter) (ehk peeti silmas “Tagasitulekut?”), “Pereringmäng” (Ray Cooney).

M. Kõivu näidendite lavastustega tuttavad vastajad moodustavad Kõivu teoseid lugenud inimestega sarnase, kuid mitte täielikult kattuva grupi. Neli viiendikku neist (79%) on naised. Kõige suurema rühma moodustavad vaatajad vanuses 21–30 (30%), järgneb grupp vanuses 31–40 (22%) ning ülejäänud easesgendid moodustavad kõik pisut üle 10%. Kõivu-lavastusi vaatavad inimesed on keskmisest pisut haritumad; 60% neist on kõrgharidus. Samuti on nende kultuuriline aktiivsus keskmisest suurem: käivad teatris 9 korda aastas (Tartus 11 korda), näitustel 5–6 korda ja süvamuusikakontsertidel keskmiselt 4 korda aastas ning loevad ka rohkem ilukirjandust. Kahel kolmandikul vasta-jatest (65%) on teatris esimeseks eelistuseks draamažanr ja üle ühe kolmandiku (38%) tuli vaatama konkreetset lavastust. Seega on M. Kõivu näidendite lavastusi teadvate inimeste puhul tegemist aktiivse kultuurieliidiga. Kuid vaid 40% neist on kunagi lugenud mõnd Kõivu teost.

### Küsimus 17. Milline M. Kõivu teos ja lavastus Teile kõige rohkem on meeldinud?

**Tabel 29.** Vastajate hulk, kes nimetas oma lemmikteosena antud teost.

Lavastus	<i>Moondsundi</i> <i>Vassel</i>	<i>Sundströmi</i> <i>Ida</i>	<i>Küüni täitmine</i> Pärnus	<i>Küüni täitmine</i> Tartus	Kokku
<i>Peiarid</i>	10	7	4	7	28
<i>Filosoofipäev</i>	2	2	1	7	12
<i>Põud ja vihm</i>	4	2		3	9
<i>Tagasitulek</i>	2	1	1	3	7
<i>Kuradieliksiir</i>	2	3		1	6
<i>Elli</i>			1	4	5
<i>Moondsund</i>		3		2	5
<i>Küüni täitmine</i>				4	4
Lemmik puudub	7	8	5	5	25

Oma lemmikteose(d) märkisid ära 21 “Moondsundi”, 16 “Sundströmi”, 6 Pärnu ja 27 Tartu vaatajat. Kõikide lavastuste ja linnade publiku hulgas tuli esimesele kohale “Peiarite õhtunäitus”, mis ületas mitmekordselt teised lavastused. Märkimisväärne on ka Tartu-publiku kõrge hinnang “Filosoofipäevale”. Lisaks tabelis 29 ära toodud lavastustele mainisid “Moondsundi” vaatajad paar korda ka “Faehlmanni” ja “Tali” ning Tartu vaatajad “Küüni täitmist” näidendina ja memuaarisarja “Studia memoria”.

### Küsimus 18. Mida ootasite tänaselt teatriõhtult?

**Tabel 30.** Vastajate ootused teatriõhtu suhtes (vastajate protsent, hulk).

Ootus	<i>Moondsundi</i> <i>Vassel</i>	<i>Sundströmi</i> <i>Ida</i>	<i>Küüni täitmine</i> Pärnus	<i>Küüni täitmine</i> Tartus	Kokku
elamus	21% (28)	16% (15)	13% (12)	7% (4)	16% (59)
meelelahutus	16% (21)	17% (16)	19% (17)		14% (54)
nali	17% (23)	12% (11)	7% (6)	2% (1)	11% (41)
huvitav etendus	5% (7)	9% (8)	8% (7)	6% (3)	7% (25)
head näitlejatööd	3% (4)	6% (6)	1% (1)	6% (3)	4% (14)
meeldiv õhtu	3% (4)	6% (6)	3% (3)		3% (13)
filosoofia	1% (2)	1% (1)	4% (4)	6% (3)	3% (10)
Kõivule omane	0,7% (1)	3% (3)		9% (5)	2% (9)
hea etendus	2% (3)			11% (6)	2% (9)
külaelulukujutus			4% (4)	4% (2)	2% (6)
muu	7% (9)	12% (11)	2% (2)	26% (14)	10% (36)
vastamata	24% (32)	18% (17)	38% (34)	23% (12)	26% (95)

Üks neljandik küsitletutest ei soovinud sellele küsimusele vastata või ei osanud oma ootusi täpsemalt määratleda. Ülejäänute vastused olid traditsioonilisel ebamäärased, mis seab sellise küsimuse otstarbekuse ankeedis üldse kahtluse alla. Üks osa vastajatest ootas teatrit elamust, tihti täpsustava adjektiiviga “meeldivat” elamust. Teised soovisid meelelahutust (kolmel-neljal korral rõhutusega “sisukat” meelelahutust) ja lõõgastust igapäevaelust. Selle vastusega on lähedalt seotud ka soov veeta teatris meeldiv õhtu. Viiendik “Moondsundi” publikust ootas nalja, sest tulid nad ju komöödiat vaatama. Silma paistis ka adjektiivi “huvitav” tihe kasutamine erinevates kombinatsioonides (huvitav elamus, etendus jt), mis kõik on koondatud ühisnimetaja alla “huvitav etendus”. Ülejäänud vastused olid juba juhuslikumat laadi: oodati häid näitlejatöid või külaelulukujutust (ilmselt “Küüni täitmise” pealkirjast ja reklaamist lähtuvalt).

M. Kõivu loomingu tundmine või vastaja sotsiaalsed ja kultuurilised näitajad selle küsimuse vastuseid otseselt kuidagi ei mõjutanud. Hüpootees, et Kõivu

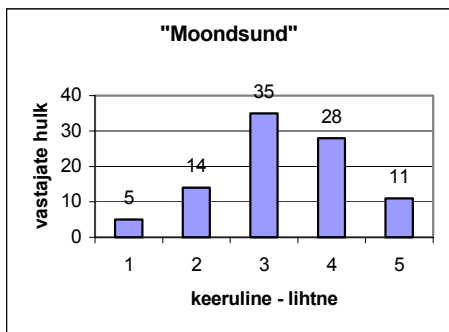
loomingut tundvatel vastajatel on autoriga seoses üsna kindlad eelootused, leidis kinnitust vaid osaliselt, st peamiselt Tartus, kus vastuste diversiteet ja konkreetsus oli võrreldes teiste publikutega palju suurem. 5 inimest Tartu-publikust ootas “Küüni täitmisel” M. Kõivule omast maailmanägemist, 3 filosoofiati, 5 tahtsid kuulda head teksti (tekstuaalseid väärtusi teised kordagi ei maininud), 3 huvitas Lensmendi paljukiidetud lavastus ja 2 näidendi lavastamise võimalikkus. Kokkuvõttes 11 (23%) Tartu-etenduse vaatajat, kolmandik mõnd Kõivu-lavastust näinutest ning Kõivu-teadlikust publikust vaid 10–15% omas kindlamat autori loomingu seotud eelootust.

### 5.3.3. Etenduse vastuvõtu plokk

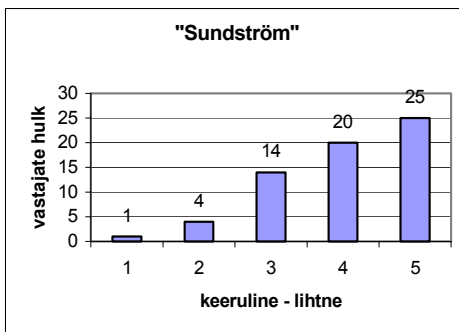
**Küsimus 19. Kuidas iseloomustate nähtud etendust antud skaalal? Vajaduse korral võib skaalal ära märkida ka kaks punkti. Kas see omadus on etenduses Teile meeldiv (+) või ebameeldiv (-)?**

Sellele küsimusele vastas “Moonsundi” ankeeditäitjatest keskmiselt 75% (~90 inimest), “Sundströmi” puhul 75% (~60 inimest), Pärnus 60% (~53 inimest) ja Tartus 90% (~45 inimest) küsitletutest. Enamasti fikseeriti skaalal siiski ainult üks punkt, kuid skaala keskpunkti võib teatud juhtudel samuti tõlgendada kui märki etenduse dihhotoomisusest. Omaduste meeldivuse või ebameeldivuse märkis ära aga vaid umbes kolmandik kõigist vastajatest. Põhjuseks võis olla küsimuse komplitseeritus, aga tõenäolisem on vaatajate vähene motiveeritus ning ankeedi pikkus.

Joonis 5



Joonis 6

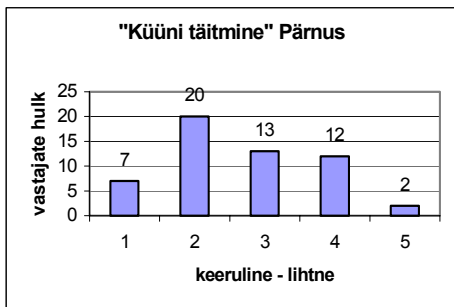


1 – keeruline, 2 – üsna keeruline, 3 – keskmine, 4 – üsna lihtne, 5 – lihtne

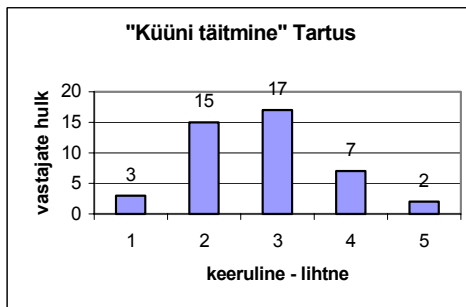
Jooniselt 5 selgub, et “Moonsundi” vaatajad pidasid etendust pigem lihtsaks (vastuste keskmine 3,28) kui keeruliseks, kuid see osutus siiski mitmetahuliseks kui “Sundström” (keskmine 4). “Moonsundi” keerukus võis seisneda nii inimsuhete komplitseerituses, Eesti külaelu problemaatikas kui ka selge

süžeeeliini puudumises. Üldiselt näivad vaatajad soosivat keskmiselt keerukaid etendusi ehk siis mitte täielikku vastavust ootustele. “Moondsundi” publik hindas väärtusi skaalal 2–4 enamasti positiivselt, vastus “lihtne” pälvis aga 4 “+” ja 4 “-”. “Sundströmi” publik hindas positiivselt väärtusi skaalal 2–5 ning oli etenduse lihtsusega ka pisut rohkem rahul. Vaid “Sundströmile” antud hinnangud olid korrelatsioonis vastaja sotsiaalsete karakteristikute ja kultuurilise aktiivsusega. Mehed, vanemad ja haritumad ning aktiivsemad näituse- ja kontserdikülastajad pidasid etendust keerulisemaks kui teised (0,266; -0,345; -0,331; -0,214; -0,303).

Joonis 7

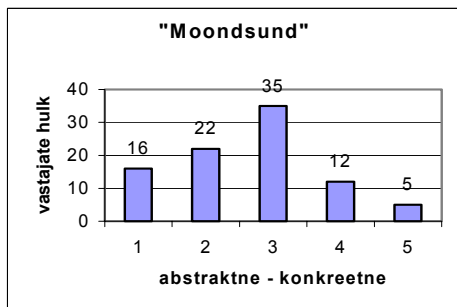


Joonis 8

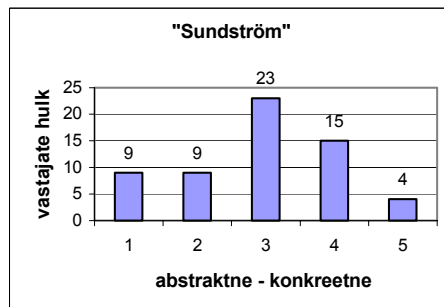


“Küüni täitmist” hinnati pigem keeruliseks kui lihtsaks lavastuseks, kusjuures Tartus mõnevõrra lihtsamaks (keskmine 2,77) kui Pärnus (keskmine 2,65). Väärtusi skaalal 1–4 peeti pigem positiivseteks, enim poolehoidu leidis aga vastus “keskmine”. Etenduse keerukuse tajumine sõltus pisut vastaja vanusest (ja sellega seotud perekonnaseisust) ning kultuurilisest aktiivsusest. Nagu “Sundströmi” nii ka “Küüni täitmise” Tartu-publiku vanem kontingent pidas etendust mõnevõrra keerulisemaks (-0,236). Kui Pärnu kultuuriliselt aktiivsed vaatajad tajusid etendust keskmisest lihtsamana, siis Tartu kultuuriliselt aktiivsed vaatajad tajusid seda just vastupidiselt komplitseeritumana.

Joonis 9



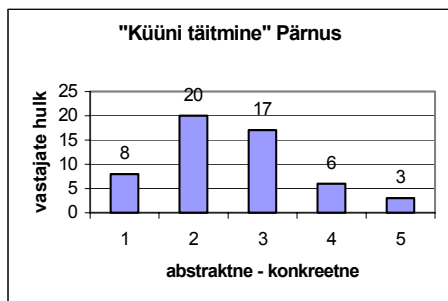
Joonis 10



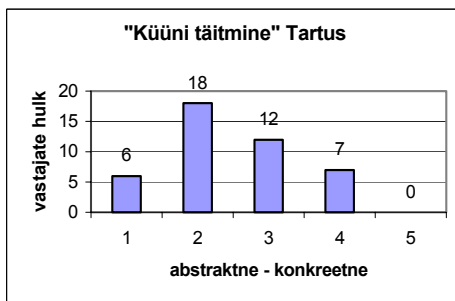
1 – abstraktne, 2 – üsna abstraktne, 3 – keskmine, 4 – üsna konkreetne, 5 – konkreetne

“Moondsund” tundus vaatajatele pigem abstraktne kui konkreetne lavastus (vastuste keskmine 2,64), “Sundströmis” aga olid need aspektid rohkem tasakaalus (keskmine 2,93). Üsna palju elulisi äratundmisvõimalusi pakkuv “Moondsund” mõjus siinkirjutajale pigem küll realistlikult ja konkreetset, mida ei saa aga öelda revüüliku “Sundströmi” kohta. Teisalt teatrimeedium, mis kasutab konkreetseid inimesi (näitlejaid) ja esemeid ning konkretiseerib kogu fiktsiooni ajalis-ruumiliselt, on kindlasti üks konkreetsemaid kunste üldse. Seega on uurimistulemused selles punktis pisut üllatavad. Vaatajatele võis mõjuda abstraktsena näitlejate kohatine teatraalne ja koomiline esituslaad või siis külaeluprobleemide hüperboliseeritud kujutamine. Taas kord hinnati kõige positiivsemalt skaala keskmisi väärtusi, kuid “Moondsundi” publiku seas oli teisalt märgatav etenduse abstraktsusele viitavate väärtuste 1–3 selge taunimine. “Moondsundi” abstraktsust täheldasid just vanemad inimesed (korrelatsiooni-koefitsient  $-0,255$ ).

Joonis 11

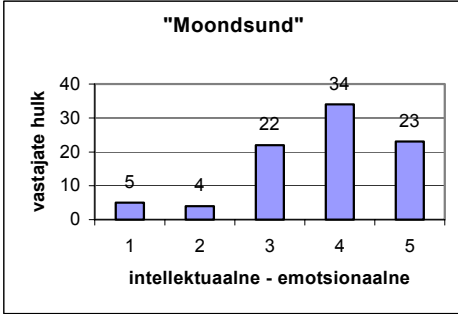


Joonis 12

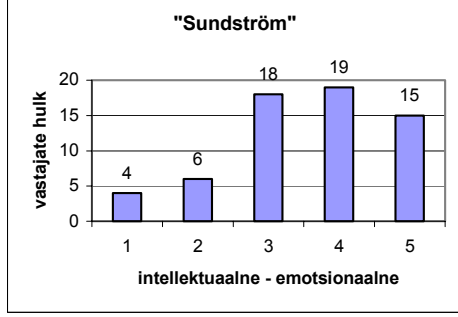


“Küüni täitmise” publik hindas lavastust mõnevõrra abstraktsemaks kui “Moondsundi” vaatajaskond ning tartlased (keskmine 2,44) edestasid selles suhtes pärnakaid (keskmine 2,54). Joonised 11 ja 12 viitavad sellele, et ka võrdlemisi tinglikku etendust on võimalik vaadata nii teatud mudelina kui realistliku elupildina. Kui tartlased väärtustasid selgelt “Küüni täitmise” abstraktsust, siis pärnakad pigem taunisid seda. Pärnu-publiku vastuseid mõjutasid vaataja vanus ( $-0,245$ ) ja haridus ( $-0,321$ ); vanemad ja haritumad nägid lavastuses abstraktsemat poolt rohkem kui konkreetset. Analoogiliselt varasemaga tajusid Pärnu kultuuriliselt aktiivsed (ja ka meelelahutusele orienteeritud) vaatajad etendust keskmisest konkreetsemana ning Tartu kultuuriliselt aktiivsed vaatajad (ja meelelahutusele orienteeritud) abstraktsemana. “Küüni täitmise” kahe diferentsiaali, “keeruline — lihtne” ning “abstraktne – konkreetne” vahel valitsebki tugev korrelatsioon (Pärnus 0,540; Tartus 0,549).

Joonis 13



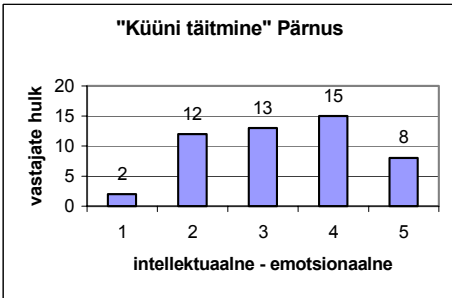
Joonis 14



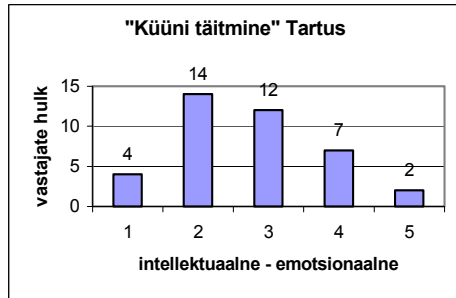
1 – intellektuaalne, 2 – üsna intellektuaalne, 3 – keskmine, 4 – üsna emotsionaalne, 5 – emotsionaalne

“Moondsundi” publik hindas nähtud etenduse emotsionaalsemaks (keskmine 3,77) kui “Sundströmi” publik (keskmine 3,63). Emotsionaalsust teatris väärtustati üldiselt enam kui intellektuaalsust, kuid negatiivseid hinnanguid jätkus mõlema lavastuse puhul kõikidesse lahtritesse. “Moondsundi” publiku retseptiooni suunasid pisut vastaja vanus ja kinokülastuste sagedus: vanemad ja harva kinos käivad vastajad tajusid etendust emotsionaalsemana (korrelatsioonikoefitsendid 0,216 ja -0,287). “Sundströmi” publiku retseptioon on läbivalt seotud vastaja näituse- ja kontserdikülastuste tihedusega (-0,299 ja -0,462): kultuuriliselt passiivsemad vaatajad pidasid etendust emotsionaalsemaks. “Sundströmi” emotsionaalsus oli selges korrelatsioonis lavastuse lihtsusega (0,366).

Joonis 15



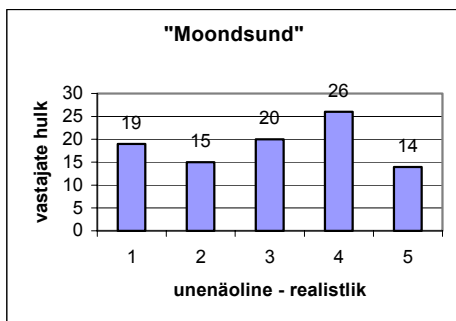
Joonis 16



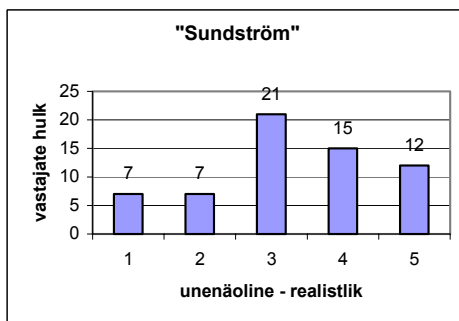
Sarnaselt varem käsitletud diferentsiaalidega kaldub “Küüni täitmine” teiste lavastustega võrreldes rohkem skaala vasakule, intellektuaalsele ja abstraktsele poolele. Pärnu publiku vastuste aritmeetiline keskmine oli antud juhul 3,3, mis märgib intellektuaalse ja emotsionaalse ainese sümbioosi (kaks vastajat olid ära märkinud kaks punkti skaalal — 2 ja 4 ning 2 ja 5). Mõned negatiivsed hinnangud lavastusele olidki seotud skaala otspunktidega. Tartus oli vastuste keskmine

2,73 ning etenduse intellektuaalsus mõjus vaatajatele peamiselt meeldivana. “Küüni täitmise” vastuvõttu mõjutas antud juhul ka vastaja Kõivu-taust: mida kõrgemalt hinnati autori positsiooni, seda intellektuaalsemana etendust tajuti (Pärnus 2,54; Tartus 0,332). Etenduse intellektuaalsus oli tugevas korrelatsioonis selle abstraktsusega (Pärnus 0,411; Tartus 0,446) ja mingil määral ka keerukusega (Pärnus 0,189; Tartus 0,294). Pärnus tajusid kõrgema haridusega inimesed “Küüni täitmist” abstraktsema ja intellektuaalsemana (–0,242). Tartus oli vastavaks mõjutajaks vaataja kultuuriline aktiivsus (seos süvamuusika kontsertide ja teatrikülastustihedusega –0,418 ja –0,34).

Joonis 17

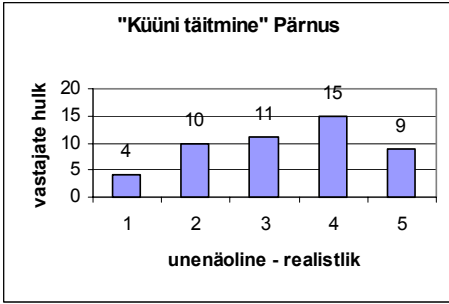
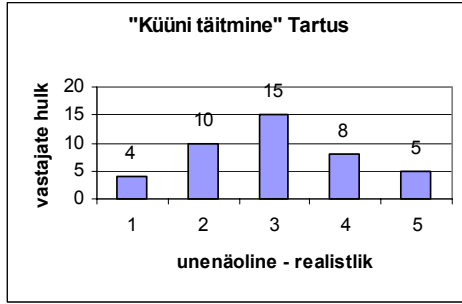


Joonis 18

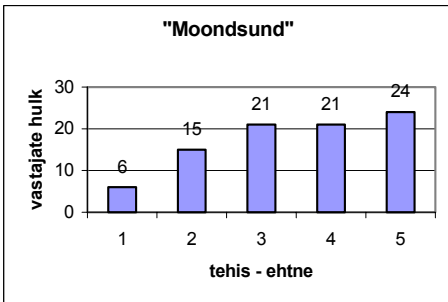
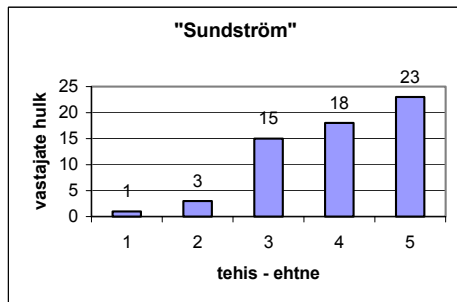


1 – unenäoline, 2 – üsna unenäoline, 3 – keskmine, 4 – üsna realistlik, 5 – realistlik

“Sundströmi” nähti üldiselt pisut realistlikumana (vastuste keskmine 3,5) kui “Moondsundi” (keskmine 3), kus vastused jagunesid üsna ühtlaselt kõigi viie valikuvõimaluse vahel, vältimata ka skaala otspunkte. “Sundströmi” publik oli etenduse realistlikkuse astmega üldiselt rahul, sõltumata sellest, kui kõrge või madal see kellegi jaoks oli — vaid kaks vastajat leidsid, et see karakteristik oli nende jaoks ebameeldiv. “Moondsundi” publik kiitis üheselt astet “üsna realistlik”, kuid punktid 1–3 said vastuolulisi hinnanguid, kuigi positiivsed emotsioonid olid ülekaalus. Sellest võiks järeldada, et teatripublik soosib üldiselt ikka realistlikku teatrit, kus peaks aga olema mingi üllatus- või võõritus-element. Lavastuse dihhotoomisuse tunnistamisega tuli kõige paremini kaasa “Moondsundi” vaatajaskond, kellest neli vastajat märkisid antud skaalal ära punktid 1 ja 5. Kahe jaoks oli see positiivne ja ühe jaoks negatiivne nähtus. “Sundströmi” publiku vastused olid taas kord korrelatsioonis nende kultuurilise aktiivsusega: aktiivsed näituse- ja kontserdikülastajad ning ilukirjanduse lugejad ja Kõivu kui autori hindajad tajusid etendust unenäolisemana kui teised (vastavad korrelatsioonikoefitsendid: –0,4; –0,343; –0,382; 0,238). Etenduse realistlikkus oli tugevas korrelatsioonis konkreetsusega (“Moondsundis” 0,408; “Sundströmis” 0,243).

**Joonis 19****Joonis 20**

Nagu nähtub juba joonistelt 19 ja 20, Pärnu publik hindas “Küüni täitmise” mõnevõrra realistlikumaks (keskmine 3,31) kui Tartu publik (keskmine 3). Kui Pärnus tauniti etenduse unenäolisust, siis Tartus pigem selle realistlikkust. Seda saab põhjendada ilmselt ainult maitseerinevustega ning taaralinlaste seas domineeriva esteetilise ja tihti ka intellektuaalse retseptioonistrateegiaga. “Küüni täitmise” realistlikkuse tajumine ei olnud otseselt seotud vastaja sotsiaalsete ja kultuuriliste karakteristikutega: Pärnus nägid naised etendust pisut realistlikumana kui mehed (ehk etenduses kujutatavate suhete pärast?, koefitsent 0,227) ja Tartu meelelahutusele orienteeritud publik pidas “Küüni täitmist” unenäoliseks (0,259). Tartus oli “Küüni täitmise” unenäolisus tugevas korrelatsioonis abstraktsuse (0,555), keerukuse (0,45) ja intellektuaalsusega (0,327).

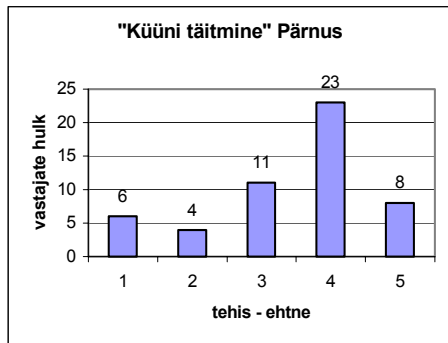
**Joonis 21****Joonis 22**

1 – tehis, 2 – üsna tehis, 3 – keskmine, 4 – üsna ehtne, 5 – ehtne

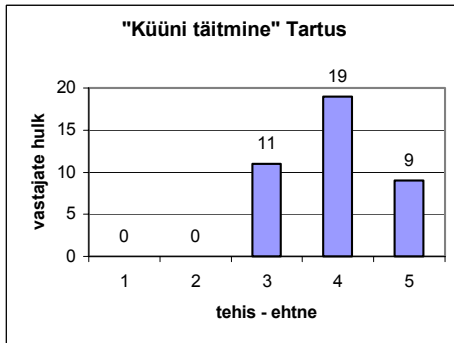
Vastajad tajusid uuritavaid lavastusi üsna ehtsatena (“Moondsundi” vastajate keskmine oli 3,48 ning “Sundströmi” keskmine 3,98). Etenduse “ehtsus” on teatud korrelatsioonis “realistlikkusega” (0,292 ja 0,25) ja kaudsemalt ka “konkreetsusega”. “Moondsundi” vaatajatele seostusid väärtused 2–5 positiivsete emotsioonidega, kuid klausliga, mida ehtsam (realistlikum), seda ühesemad hinnangud, sest fiktsionaalse maailma tehislikkus (väärtused 1–3) tekitas ka ebameeldivaid assotsiatsioone. “Sundströmi” publikust, kelle jaoks lavamaailm

tundus üldiselt ehtne, vaid neli vastajat taunis etenduse liigset tehiskkust või ehtsust. “Moondsundi” vaadanud aktiivsed teatriskäijad ning Kõivu ja tema lavastusi tundvad inimesed tajusid etendust ehtsamana kui teised (vastavav korrelatsioonikoefitsendid 0,249; -0,253; 0,222).

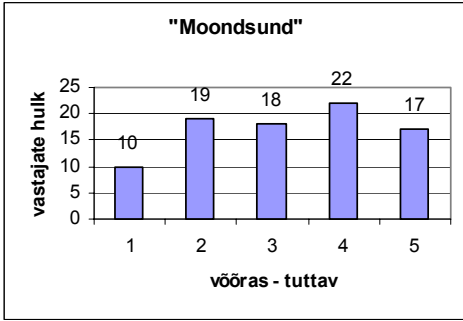
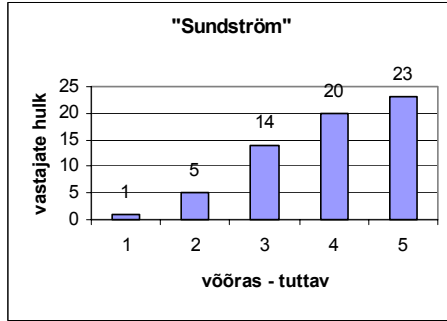
Joonis 23



Joonis 24

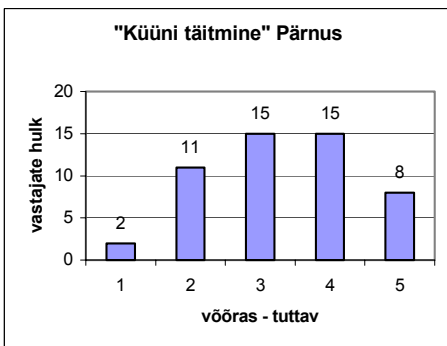
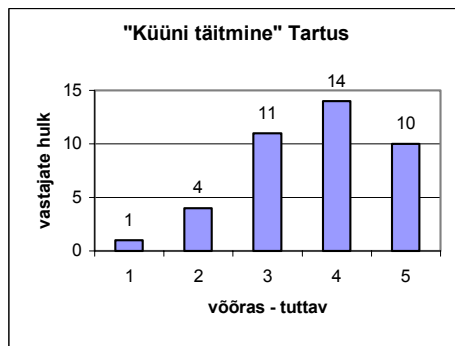


Vaatamata sellele, et siinkirjutaja käsitles “Küüni täitmist” eksistentsiaalse mudeldraama ja -lavastusena, mille tinglik lavapiltki teatrimängule viitas, nägid vaatajad seda lugu või lavamaailma üsna ehtsana (Pärnus keskmiselt 3,46 ja Tartus isegi 3,95). “Küüni täitmise” vastuste keskmine oli samas suurusjärgus “Moondsundi” ja “Sundströmi” ehtsuse koefitsendiga. Kas ehtsuse all mõistsid vaatajad heinatöö ja inimsuhete realistlikkust, elusarnasust või just inim-eksistentsile olemusliku, kuid varjatu esiletoomist või teatrimediumi ehtsust, on raske öelda. Arvestades Pärnu ja Tartu publiku erinevat kultuurilist tausta, võib arvata, et tõenäolised on kõik kolm võimalust ning nende erinevad kombinatsioonid. Seda kinnitab ka asjaolu, et kui Pärnu vaatajate seas oli “ehtne” kõige tugevamas korrelatsioonis “konkreetses” (0,464), “realistliku” (0,236) ja “lihtsaga” (0,242), siis tartlastel on vastav seos vaid “intellektuaalsega” (-0,440). Tartus nägid etendust ehtsana rohkem vanemad ja maal elavad inimesed (korrelatsioonikoefitsendid 0,297 ja 0,312), Pärnus aga linlased (-0,287). Etenduse ehtsust (väärtusi skaalal 4–5) hinnati positiivseks, tehiskkusesse aga suhtuti ambivalentset. Sõna “tehis” omab üldse pigem negatiivset konnotatsiooni (võlts, vale või tehnikistlik), nii et antud adjektiivi kasutamine ankeedis on küsitav. Alternatiivina mõeldud sõna “kunstlik” aga oleks võinud seostuda liigselt “kunstilisega”.

**Joonis 25****Joonis 26**

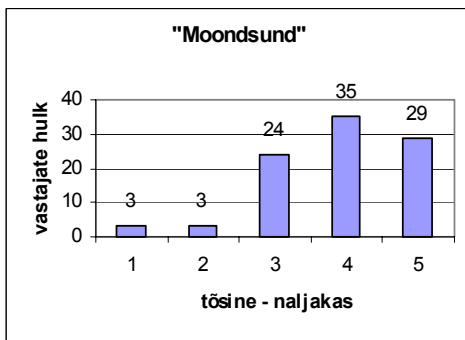
1 – võõras, 2 – üsna võõras, 3 – keskmine, 4 – üsna tuttav, 5 – tuttav

Nagu mitme teisegi semantilise diferentsiaali, aga silmapaistvamalt “unenäoline – realistlik” puhul, on siingi “Moondsundi” publiku arvamused jagunenud ühtlasemalt erinevate vastuste vahel ning “Sundströmi” vaatajate vastused on koondunud rohkem skaala paremale poolele. (Vastuste aritmeetilised keskmised on vastavalt siis esimese puhul 3,2 ja teise puhul 3,94.) Mõlema lavastuse vaatajad tõstsid positiivselt esile neile tuttavat fiktsionaalset maailma, mis ilmselt ei olnud liiga tuttav ega tekitanud igavust, sest vaid kolm inimest neljakümnest hindas punkti 5 skaalal negatiivselt. Kui etendus osutus võõraks, siis tajuti seda pigem ebameeldivana. Korrelatsioon “tuttava” ja teiste adjektiivide vahel tuli selgemalt ilmsiks “Moondsundi” vaatajate seas: lavategevuse tuttavus oli seotud realismiga (0,356), ehtsuse (0,322), lihtsuse (0,313) ja konkreetsusega (0,201). “Sundströmi” tuttavus seostus otsesemalt vaid ehtsusega (0,392), teiste adjektiividega oli side nõrk. “Moondsundi” publiku hinnanguid mõjutas pisut vanus (0,264) ja haridus (0,294): vanemad ja haritumad nägid etenduses rohkem elust (või kunstist) tuttavat. “Sundströmi” vaatajad, kes on aktiivsed teatriskäijad, hindavad M. Kõivu ja on näinud tema näidendite lavastusi, pidasid lavamaailma tuttavamaks kui teised (vastavad korrelatsiooni-koefitsendid 0,324; –0,374; 0,252).

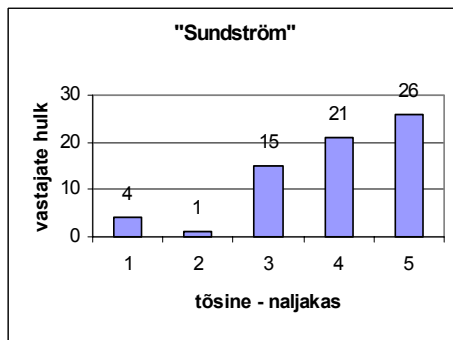
**Joonis 27****Joonis 28**

Eesti Draamateatri lavastustega võrreldes ei ole “Küüni täitmise” maailm vastajate arvates keskmiselt sugugi võõram (Pärnus 3,33 ja Tartus isegi 3,71). Kui mõned pärnakad taunisid siiski etenduse võõrust, siis tartlased hindasid negatiivselt hoopis “Küüni täitmise” tuttavust ning eriti skaala keskpunkti, nn “keskmist”. Kas see tähendab, et lavastajalt oodati suuremat radikaalsust kirjandusliku materjaliga ümber käimisel, sest suur osa Tartu-publikust oli tuttav “Küüni täitmise” tekstiga ja mitmel neist olid kõrgendatud ootused paljukiidetud lavastuse suhtes? Lavamaailma tuttavus oli Pärnu vaatajate seas seotud ehtsuse (0,371) ja realistlikkusega (0,233) ning tartlaste jaoks lihtsusega (0,264). Mitme varasema diferentsiaaliga sarnaselt mõjus vastajate kultuuriline aktiivsus antud aspektis eri publikutele pöördvõrdeliselt. Pärnu aktiivsed kino- ja kontserdikülastajad ning M. Kõivu hindajad tajusid etendust tuttavamana (korrelatsioonikoeffitsendid 0,266; 0,235; –0,308). Tartu innukad teatri- ja näitusekülastajad nägid “Küüni täitmist” kui neile võõrast ja üllatavat (korrelatsioonikoeffitsendid –0,245; –0,233). Selles punktis erineb Tartu-publik ka teiste lavastuste vaatajatest. Ehk annab teatud kultuuriline kompetentsus, mis mingil määral ilmselt kaasneb kultuurilise aktiivsusega (Tartus ja Pärnus aga olid need mõnevõrra erinevad), võime ja soov näha kunstis pidevalt uusi esteetilisi ja intellektuaalseid väljakutseid. “Moondsundis” ja “Sundströmis” oli analoogilisi väljakutseid ilmselgelt vähem ning komöödiažanr ei õhutanud neid ka otsima. Samas Tartu haritumad vastajad tajusid etenduse tuttavust (0,301).

Joonis 29



Joonis 30

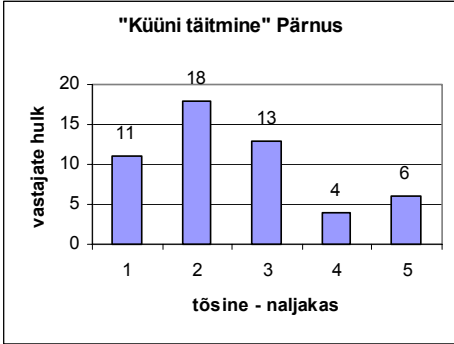


1 – tõsine, 2 – üsna tõsine, 3 – keskmine, 4 – üsna naljakas, 5 – naljakas

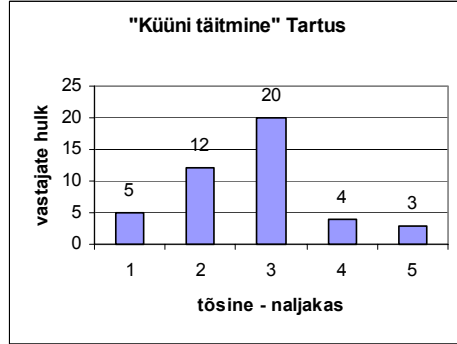
Enamus mõlema lavastuse publikust leidis, et nähtud etendus oli naljakas (“Moondsundi” vastuste keskmine oli 3,92 ja “Sundströmi” keskmine 4,05). Seejuures viis vastajat täheldasid lavastustes polaarsusi ning märkisid ära punktid 1 ja 5 (3 korda), 2 ja 5 ning 2 ja 4. Kui “Moondsundi” vastajatest 8 (9%) hindasid erinevaid väärtusi antud skaalal negatiivselt, siis “Sundströmi” publiku seas oli rahulolematuid vaid üks. Mõlema lavastuse “naljakas” oli kerges korrelatsioonis “emotsionaalsusega” (0,219; 0,235). Etenduse tajumist diferentseeris taas vastaja kultuuriline aktiivsus: “Moondsundi” aktiivsed kinoskäijad ja

“Sundströmi” aktiivsed näituste ja süvamuusikakontsertide külastajad nägid etendust tõsisemana kui teised (vastavad korrelatsioonikoefitsendid 0,247; – 0,332; –0,222).

Joonis 31

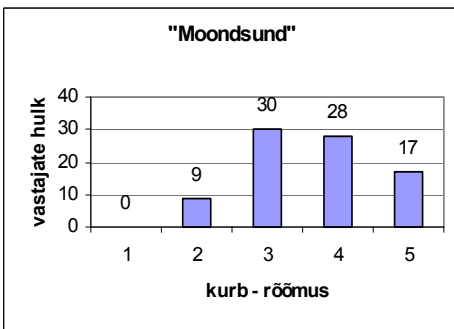


Joonis 32

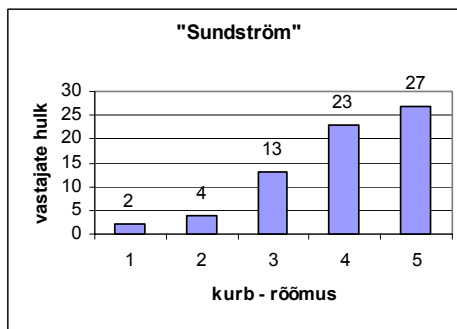


“Küüni täitmise” vastuvõtt näib antud aspektist olevat vastuolulisem kui teiste lavastuste puhul — nii Pärnu kui Tartu publiku vastuste aritmeetiline keskmine (2,5 ja 2,66) lubab väita, et tegemist oli üsna tõsise lavastusega, milles tartlased nägid ilmselt rohkem ambivalentsust, eelistades skaala keskohta. Kaks Pärnu ja kolm Tartu vastajat märkisid skaalal ära kaks punkti: 1 ja 5 (3 korda), 2 ja 5 ning 2 ja 4, mis võiks viidata tragikoomilisele elemendile kõigis kolmes lavastuses. Pisut ebameeldivana tajuti peamiselt väärtusi 2 ja 3. Seos “tõsise” ja “intellektuaalse” ning “tõsise” ja “ehtsa” vahel tuli ilmsiks vaid “Küüni täitmise” Tartu-publiku seas (0,232; –0,416). Pärnu kõrgema haridusega ja Tartu kultuuriliselt aktiivsed vaatajad tajusid etendust tõsisemana kui teised (korrelatsioon haridustasemega –0,309 ja teatrikülastustihedusega –0,307).

Joonis 33



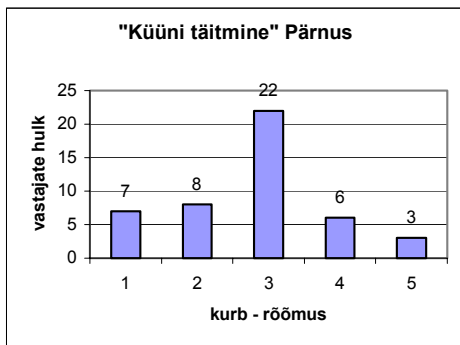
Joonis 34



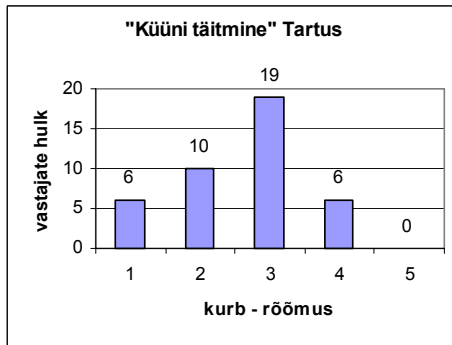
1 – kurb, 2 – üsna kurb, 3 – keskmine, 4 – üsna rõõmus, 5 – rõõmus

Kuigi suurem osa vastuseid jääb skaala paremale poole, siis võrreldes diferentsiaaliga “tõsine — naljakas”, on antud skaaladel täheldatav kahe lavastuse publiku arvamuste suurem polariseerumine, mis väljendub ka vastuste aritmeetilises keskmises (“Moondsundil” 3,63 ja “Sundströmil” 4,11). Teiselt poolt, alati on ka mõned vaatajad, kes näevad komöödias traagilist elementi. Lavastuste dihhotoomisusest leidus märke mõlema publiku seas; kolm “Moondsundi” ja neli “Sundströmi” vaatajat märkisid skaalal ära kaks punkti: 1 ja 5 (4 korda), 2 ja 5, 2 ja 4 ning 3 ja 4 (viimane võib muidugi olla ka parandatud vastus). Vastuseid 2 ja 3 tajusid mitmed vaatajad ebameeldivana. Lavastuste “rõõmsus” oli kõige tugevamas korrelatsioonis “naljakaga” (0,417; 0,306) ning “Moondsundi” puhul veel “ehtsa” (0,376) ja “Sundströmil” “emotsionaalsega” (0,320). “Sundströmi” kultuuriliselt aktiivsed vastajad aga nägid ka aastalõpukavas teatud kurbust (selgeim korrelatsioon ilmnes kontserdi- ja näitusekülastuste tihedusega;  $-0,316$  ja  $-0,247$ ).

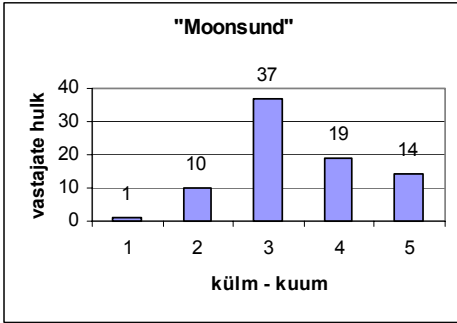
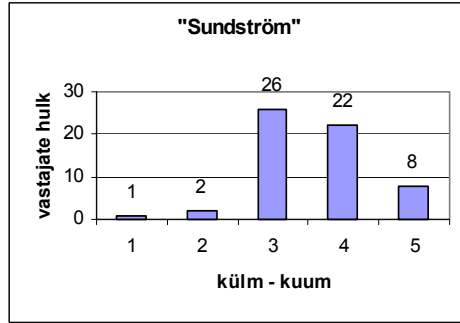
Joonis 35



Joonis 36

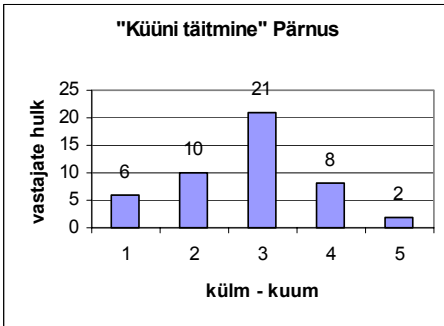
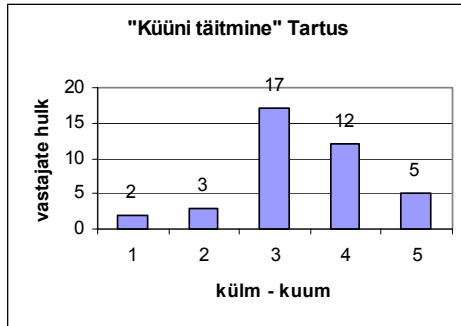


Peaaegu pooled “Küüni täitmise” vastused on koondunud skaala keskpunkti, kuid vastuste keskmine (Pärnus 2,77; Tartus 2,62) näitab kerget kallet kurbuse poole. Kuna “kurbus” on intensiivsem emotsioon kui “tõsidus”, siis on Pärnu-publiku vastused võrreldes eelmise diferentsiaaliga nihkunud skaala keskpunkti poole, kuid Tartu-publiku vastused on jäänud proportsionaalselt samaks. Ainult kaks vaatajat märkisid ära skaala otspunktid, kuid väärtus 3 võib siin samuti märkida etenduse dihhotoomisust. Vastuseid 2 ja 3 tajusid mitmed ebameeldivana. Nagu eelmiste lavastuste puhul, nii ka “Küüni täitmises” oli antud diferentsiaal seotud skaalaga “keeruline – lihtne” (0,340; 0,283), Tartus ka skaaladega “intellektuaalne – emotsionaalne” (0,436) ja “tõsine – naljakas” (0,265). Mida tuttavama ja realistlikumana Pärnu vaatajad etendusist tajusid, seda kurvem see neile tundus (korrelatsioonikoefitsendid  $-0,325$ ;  $-0,263$ ). Nooremapoolse, tihti kinos käiva ja teatrisse meelt lahutama tulnud publiku meelest oli “Küüni täitmine” pigem rõõmus kui kurb (Pärnus  $-0,27$ ;  $0,253$ ;  $0,383$  ja Tartus  $-0,218$ ;  $0,287$ ;  $-0,062$ ). See kinnitab väidet, et etenduse vastuvõttu mõjutab oluliselt teatraalne projektsioon.

**Joonis 37****Joonis 38**

1 – külm, 2 – üsna külm, 3 – keskmine, 4 – üsna kuum, 5 – kuum

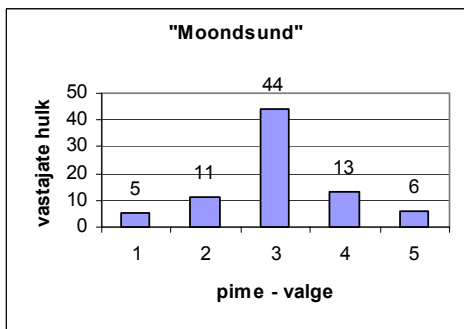
“Moonsundi” ja “Sundströmi” võiks nimetada soojadeks lavastusteks (keskmised 3,45 ja 3,6, kusjuures 45% vastajatest valis vastuse “keskmine”). Mõlema lavastuse üks vaataja märkis ära punktid 1 ja 5. “Sundströmis” tundus selline dihhotoomilisus ebaseeldiv, teine vastaja oma emotsionaalset suhet ei täpsustanud. Kui “Sundströmis” oli see ainuke miinusega märgitud vastus, siis “Moonsundi” publik taunis üsna üheselt väärtust 2 ja mingil määral ka väärtust 3. Antud diferentsiaali tajumist ei mõjutanud vastaja sotsiaalsed või kultuurilised karakteristikud. Lavastuste “temperatuur” oli kõige selgemates seostes “emotsionaalsuse” (0,297; 0,259) ja “rõõmsusega” (0,392; 0,183), mis lubab järeldada, et “sooja teatri” all peetakse silmas eelkõige emotsionaalset ja rõõmsat lavastust.

**Joonis 39****Joonis 40**

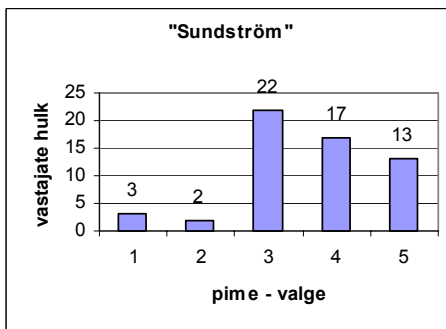
Pärnu publiku meelest oli “Küüni täitmine” üsna jahe lavastus (keskmine 2,78), Tartu publiku meelest aga pigem soe (keskmine 3,38), kuigi see erinevus on muidugi väike. “Küüni täitmine” oli jahe selles mõttes, et ei äratanud väga palju empaatiat tegelaste vastu ja kaasaelamist loole, kuid pehmetes kollastes toonides valguskujundus lõi lavale sooja atmosfääri. Aga kõigi kolme lavastuse vaatajad leidsid, et etenduse “külmus” ja “jahedus” (väärtused 1–3) on eba-

meeldivad. Pärnakate jaoks oli “Küüni täitmise” “jahedus” korrelatsioonis eelkõige etenduse “keerukuse” (0,334), “tehislikkuse” (0,349), “abstraktsusega” (0,284). Seega mõiste “külm teater” on antud empiiriliste uuringute põhjal seotud just lavastuse komplitseerituse ja kunstlikkusega — teatud võõritusega. “Külma” ja “võõra” vaheline seos avaldus kaudsemalt, sest külaelutemaatika tundus paljudele ilmselt tuttavana. Tartlaste reaktsioonides ilmnes antud juhul teatud sarnasusi “Moondsundi” ja “Sundströmi” publiku vastustega: “soe” oli kõige tugevamas korrelatsioonis “emotsionaalse” (0,378) ja “rõõmsaga” (0,28), kuid teiselt poolt ka “võõra” (−0,378) ja “abstraktsega” (−0,22). Ehk pidasid Tartu kompetentsed teatrivaatajad silmas ka M. Kõivu “külma teatri” manifesti ning hindasid lavastust autori enda teatriprintsiipe silmas pidades soojaks ehk emotsionaalseks, kuigi abstraktseks. Külmana tajusid etendust just meelelahutuslikel või seltskondlikel eesmärkidel teatrisse tulnud vaatajad (korrelatsioon Pärnus −0,236, Tartus −0,262). Pärnu vanemad ja maal elavad vastajad nägid aga etendust soojemana (0,424; 0,236).

Joonis 41

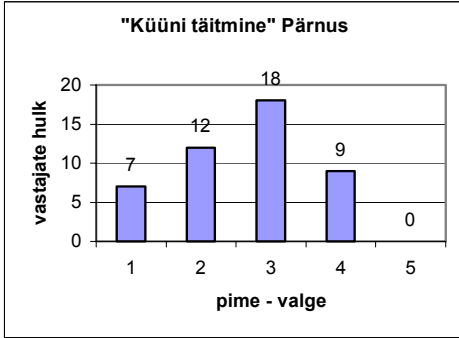
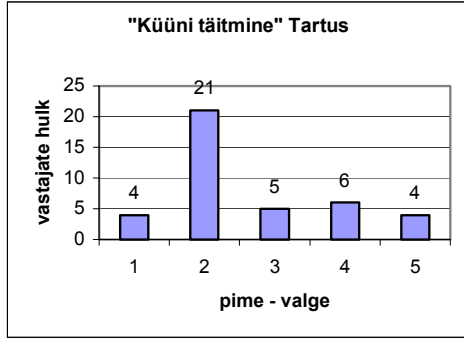


Joonis 42

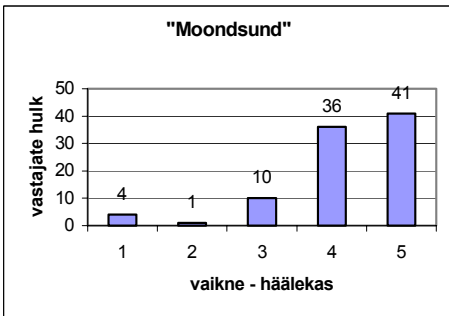
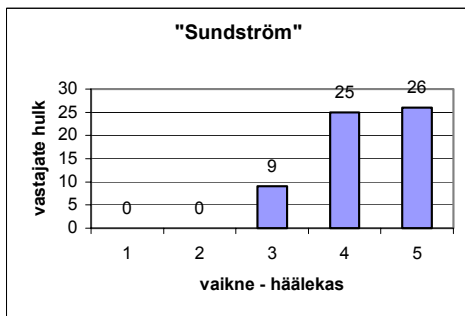


1 – pime, 2 – üsna pime, 3 – keskmine, 4 – üsna valge, 5 – valge

Nagu näitavad joonised 41 ja 42, “Sundströmi” vaatajad pidasid etendust üsna valgeks (keskmine 3,66) ning “Moondsundi” vaatajad oma etendust keskmiseks (3,05), sest see sisaldas nii päevavalgust kui õhtuhämarust simuleerivaid stseene. Just üks osa “Moondsundi” publikust ei olnud rahul etenduse hämarusega (väärtused skaalal 2–3), mis mõjus neile häirivalt. Antud diferentsiaali puhul ilmsesid mõned üllatavad seosed järgmiste adjektiividega: “tuttav” (“Moondsundis” 0,274; “Sundströmis” 0,332), “rõõmus” (“Moondsundis” 0,367), “naljakas” (“Sundströmis” 0,292). Kui valget ning rõõmsat ja naljakat saab emotsionaalse mõju põhjal seostada, siis korrelatsioon “valge” ja “tuttava” vahel on ilmselt siiski juhuslik. Muidugi võib spekuleerida heideggerliku valendiku teemadel, mis varjatu esile toob ja näitamist võimaldab (vt Heidegger 1988), kuid see ei ole empiirilise etenduseuurimise puhul siiski vist kohane. Vanemad ja M. Kõivu kui kirjanikku hindavad “Sundströmi” vaatajad tajusid etendust valgema kui teised (0,268; −0,382)

**Joonis 43****Joonis 44**

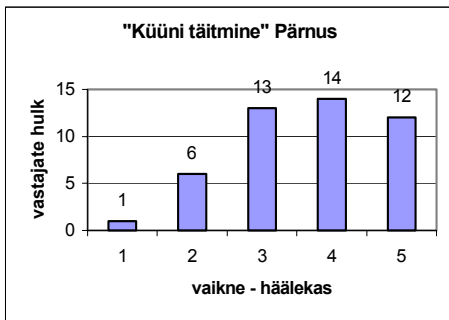
“Küüni täitmist” tajuti üsna pimedana (mõlemas linnas keskmine 2,63), kuid homogensem Tartu-publik oli oma hinnangutes üksmeelsem — üle poole publikust valis väärtuse 2. Hämamus mõjus üldiselt ebameeldivalt. “Küüni täitmise” “pimedus” oli korrelatsioonis järgmiste adjektiividega: “keeruline” (Pärnus 0,245; Tartus 0,362) ja “unenäoline” (Pärnus 0,228; Tartus 0,218). Tartlaste seas tekkis seos ka mõistete “pime” — “abstraktne” (0,303) ja “pime” – “tehis” vahel (0,244) ning pärnakate seas mõistete “pime” – “külm” (0,418) ja “pime” – “võõras” vahel (0,2). Seega taas leiab kinnitust spekulatsioon valgusetaju ja mõistmise ning pimedustaju ja mittemõistmise vahelistest seostest, mis võib toimida reaalelus ebateadlikult. Sel juhul tabab antud fenomeni olemust väga täpselt fraseologism “pimedusega löödud olema”. Kummaline võiks tunduda vaid see, et Pärnus tajusid haritumad vaatajad etendust heledamana (0,231), kuid Tartu kultuuriliselt aktiivne publik nägi etendust hämaramana (näiteks korrelatsioon teatrikülastus- ja lugemistihedusega oli  $-0,338$  ja  $-0,352$ ).

**Joonis 45****Joonis 46**

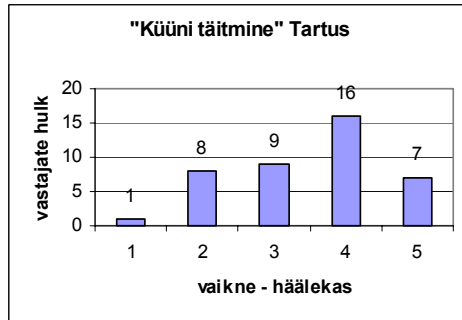
1 – vaikne, 2 – üsna vaikne, 3 – keskmine, 4 – üsna häälekas, 5 – häälekas

Nii “Moondsund” kui ka “Sundström” tunnistati publiku poolt üsna üksmeelselt häälekateks lavastusteks (keskmised 4,18 ja 4,28). Sõna “häälekas” võiks muidugi mõista ka kui mitmehäälset, kuid opositsioonis “vaiksega” on selle tähendus ikka “vali” või “mürarikas”. Eriti mürarikas oli stseen, kus lavale sõidab põrisev auto, kuhu esimeses lavastuses hakatakse üleliigset kraami tassima ning teises toodi sellega lavale kuusk. Kuid just “Moondsundi” publiku seas oli vaatajaid, peamiselt just vanemaid inimesi, kelle arvates etendus oli liiga vali (korrelatsioon 0,247). Maal elavad inimesed aga tajusid etendust pisut vaiksemana (−0,263). “Moondsundi” puhul tuli esile ka üsna tugev korrelatsioon “hääleka” ja “naljaka” vahel (0,527), mida toetab “Sundströmis” seos “hääleka” ja “rõõmsa” vahel (0,235).

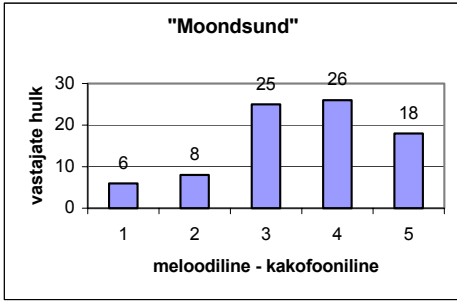
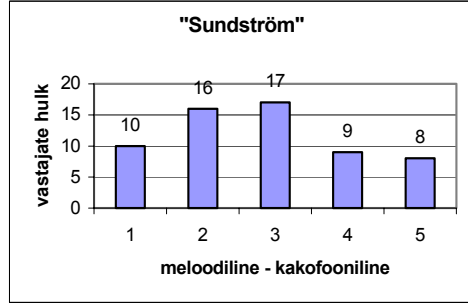
Joonis 47



Joonis 48

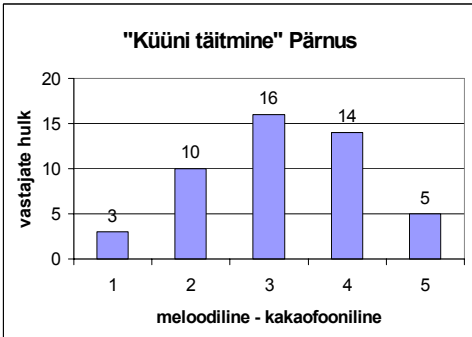
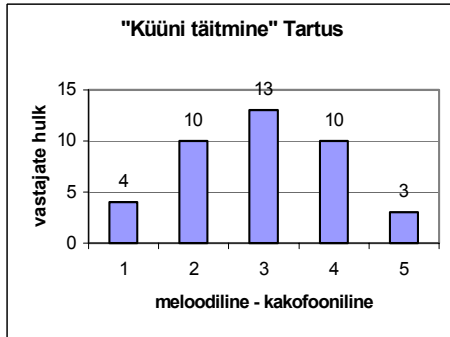


“Küüni täitmise” vaatajate vastused jagunesid ühtlasemalt erinevate skaalapunktide vahel kui eelkäsitletud lavastuste puhul. Kokkuvõttes tunnistati see siinkirjutaja arvates keskmise valjusega lavastus üsna häälekaks (Pärnus keskmine 3,68, Tartus 3,51). Probleeme näis taas olevat etenduse valjusega, mis mõjus ühele osale vaatajatest ebameeldivalt. “Häälekas” oli teatud korrelatsioonis vaid “emotsionaalsega” (Pärnus 0,379; Tartus 0,253), viimase omakorda saab seostada “naljaka” ja “rõõmsaga”, millega oli seotud “häälekus” “Moondsundis” ja “Sundströmis”. Tartu-publiku sotsiaalne taust ja Kõivu-tundmine mõjutasid etenduse auditiivset vastuvõttu või selle hindamist: naised tajusid “Küüni täitmist” häälekamana kui mehed (0,482) (ja ka emotsionaalsemana - korrelatsioon 0,28!), maal elavad inimesed aga vaiksemana (−0,243). Etendus mõjus vaiksemana ka M. Kõivu kõrgelt hindavatele ja tema näidendite lavastusi teadvatele vaatajatele (0,295; −0,223).

**Joonis 49****Joonis 50**

1 – meloodiline, 2 – üsna meloodiline, 3 – keskmine, 4 – üsna kakaofooniline, 5 – kakaofooniline

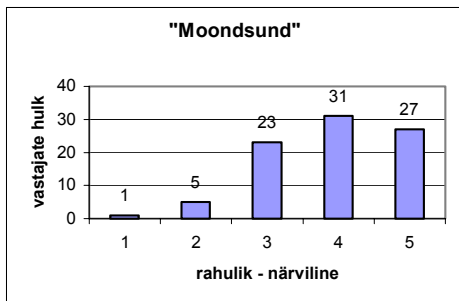
Joonised 49 ja 50 näitavad, et “Moondsundi” publiku vastused koonduvad rohkem skaala paremale, kakofoonilisele poolele (keskmine 3,51) ja “Sundströmi” vastused skaala vasakule, meloodilisele poolele (keskmine 2,76). Ehk on selle põhjuseks “Moondsundi” suurem temaatiline mitmekesisus ja mitmehäälsus. Kuid üldistavalt tuleb siiski tõdeda, et mõlemad lavastused olid musikaalselt üsna hästi läbi komponeeritud, nagu P. Pedajase lavastustele üldiselt omane. “Moondsundi” kakofoonilisus mõjus paljudele ebameeldivalt. Kakofoonilisus oli kerges korrelatsioonis abstraktsusega ( $-0,232$ ), “Sundströmi” meloodilisus aga lavastuse ehtsusega ( $-0,269$ ). Vanemad inimesed kuulsid “Sundströmis” enam kakofooniat kui nooremad (0,252).

**Joonis 51****Joonis 52**

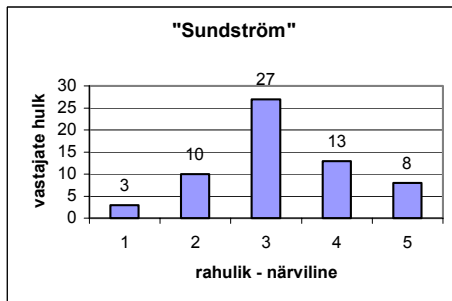
“Küüni täitmise” vastused jagunevad mõlemal joonisel püramiidjalt, viidates lavastuse musikaalsete omaduste keskpärasusele (Pärnus keskmine 3,17; Tartus 2,95). See on ilmselt seotud eelkõige esitatavate laulude ja muusikaga, mis ei olnud küll väga meloodilised, kuid kokkuvõttes rõhutasid lavastuse musikaalsust. Nagu “Moondsundis”, nii ka Pärnus oli “kakofooniline” kerges korrelatsioonis “abstraktse” ( $-0,238$ ), kuid samuti “külma” ( $-0,257$ ) ja “naljakaga”

(0,336). Pärnus tajusid vanemad ja konkreetset lavastust vaatama tulnud teatrikülastajad etendust kakofoonilisemana kui teised (0,24; -0,25). Tartlaste vastused erinevad teistest publikutest, kuid on omavahel sidusamad. Meloodilisus on siin ühel poolt seotud teiste positiivsete adjektiividega, “kuuma”, “valge” ja “vaiksega” (-0,445; -0,228; 0,283), teiselt poolt aga “võõra” ja “abstraktsega” (0,441; 0,234). See võib olla märgiks tuttava temaatika ja keskkonna tajumise võõritatuna. M. Kõivu hindavad ja maal elavad vaatajad aga kuulsid “Küüni täitmist” meloodilisema (0,203; -0,239) ja vaiksemana.

**Joonis 53**

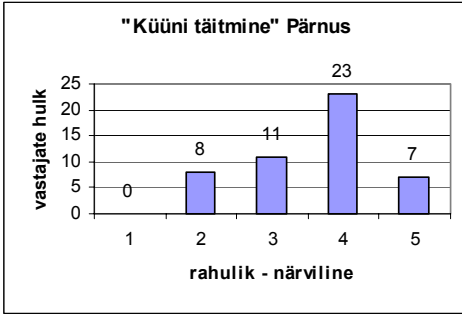
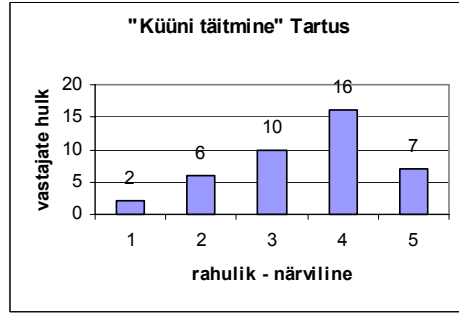


**Joonis 54**

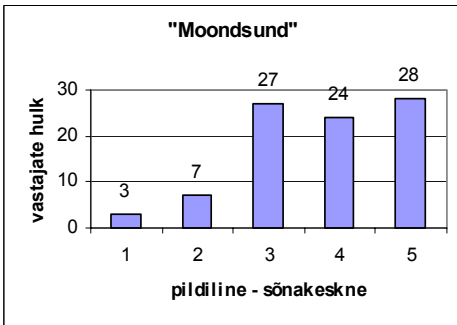
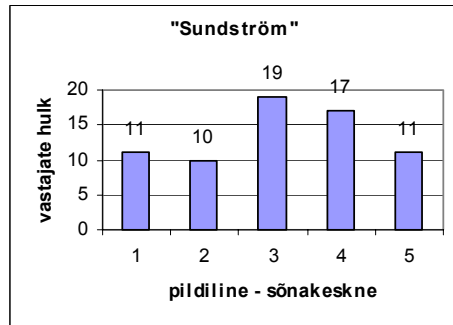


1 – rahulik, 2 – üsna rahulik, 3 – keskmine, 4 – üsna närviline, 5 – närviline

“Sundströmi” publik kaldus nähtud etendust üldiselt positiivsemalt hindama kui “Moondsundi” publik, kes antud juhul pidas esitust närvilisemaks (“Moondsundi” keskmine 3,9; “Sundströmi” keskmine 3,23). Negatiivselt hinnati väärtusi skaalal 3–5. Närvilisusena võiks antud juhul tõlgendada teatrimediumiga seotud performatiivset intensiivsust, mis erineb igapäevaelus, teleseriaalis või filmis õhku paisatavast energiahulgast ning võib mõnele vaatajatele mõjuda agressiivselt ja ebameeldivalt. “Närvilisus” oli kõige suuremas korrelatsioonis “abstraktsuse” (-0,32; -0,305), “pimeduse” (-0,22; -0,294) ja “kakofoonilisusega” (0,273; 0,253). “Moondsundi” puhul ilmnis vastav seos ka “unenäolise” (-0,325) ja “võõraga” (-0,273). Sellest võib siis järeldada, et “närvilisus” ei pruugi antud juhul iseloomustada mitte niivõrd lavastusi, vaid hoopiski vaataja enesetunnet, kui ta on silmitsi võõra kunstliku ja mingil määral ebameeldiva maailmaga.

**Joonis 55****Joonis 56**

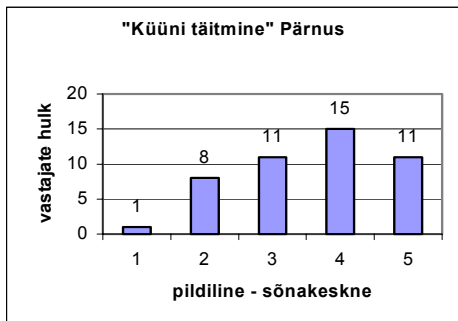
Antud küsimuses hindasid mõlema linna vaatajad "Küüni täitmist" üsna sarnaselt, mida näitab nii vastuste jaotumine skaala eri punktide vahel kui ka aritmeetiline keskmine (Pärnus 3,6; Tartus 3,51). Etenduse närvilisust (väärtusi 4–5) tauniti rohkem just Pärnus, kus "närviline" oli kerges korrelatsioonis "hääleka" (0,264) ja "tuttavaga" (0,241). Kui liigne häälekus võis tekitada vaatajas närvilisust, siis etenduse tutvust (vastupidises korrelatsioonis "Moondsundi" näitajatega) saab antud lavastuse kontekstis interpreteerida kui eksistentsiaalset ängi ja ärevust. Tartlaste meelest oli "närvilisus" seotud aga "külma" (−0,231) ja "kakofoonilisega" (0,599), mis võisid vaatajasse sisendada rahutust ja närvilisust. Kõivu kui autorit tundvad ning maal elavad vaatajad pidasid etendust rahulikumaks (0,292; −0,317). Tartu-publiku taju- ja hindamisprotsesse mõjutasid üldiselt üsna aktiivselt teatri-, näituse- ja kontserdikülastuste tihedus. "Küüni täitmist" tajusid meloodilisema ja rahulikumana sagedasti näitustel käivad inimesed (−0,43; −0,373).

**Joonis 57****Joonis 58**

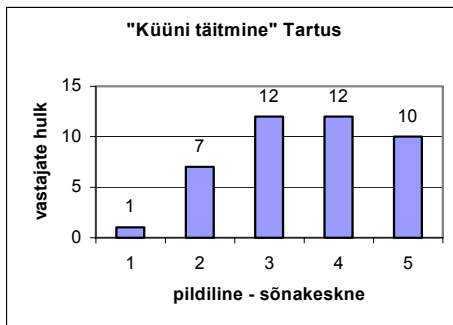
1 – pildiline, 2 – üsna pildiline, 3 – keskmine, 4 – üsna sõnakeskne, 5 – sõnakeskne

Asjaolu, et vaatajad hindasid “Moondsundi” sõnakeskemaks (keskmine 3,79) kui “Sundströmi” (keskmine 3,11), tuli siinkirjutajale üllatusena, sest “Moondsund” paistab eesti teatri taustal silma just oma visuaalse atraktiivsusega. Siin oli suur rõhk ka näitlejate performatiivsusel — füüsiliste võimete demonstreerimisel — ning tegevuslikkusel. Teiselt poolt oli lavastus muidugi ka sõnakeskne, sest räägiti ju väga palju ja kirglikult. Ilmselt jagunes siis visuaalset infot kolmetunnisele etendusele kokkuvõttes vähem kui 50-minutilisele. Sel korral rekordiliselt 7 “Sundströmi” ja 2 “Moondsundi” vastajat märkisid ära skaala kaks erinevat punkti: 1 ja 5 (5 korda), 2 ja 4 (2 korda), 1 ja 4, 3 ja 5. Kuna “Sundströmi” vaatajad olid rahul nii etenduse pildi- kui ka sõnakesksusega, aga teise lavastuse vaatajatest mitmed taunisid etenduse verbaalset dominant, siis võiks arvata, et sisulises plaanis tõusis nende jaoks sõna siiski liiga esiplaanile. “Moondsundi” publiku jaoks oli etenduse sõnakesksus korrelatsioonis kookoonilisuse ja võõrusega (0,266; -0,279) ning seda eriti vanema vaatajaskonna meelest (0,252).

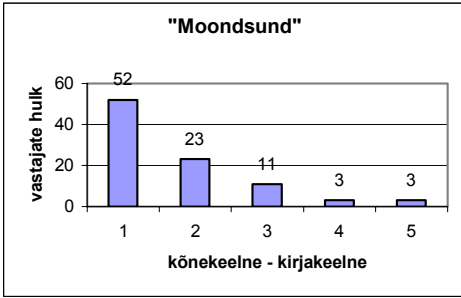
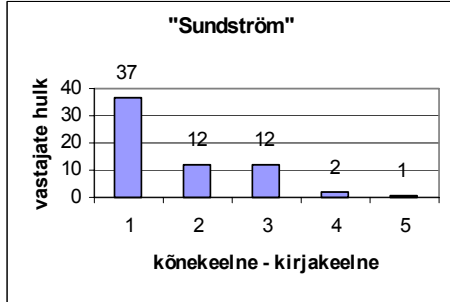
**Joonis 59**



**Joonis 60**

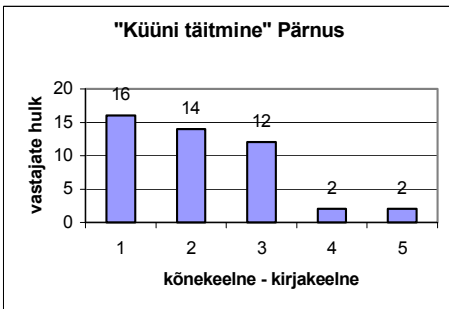
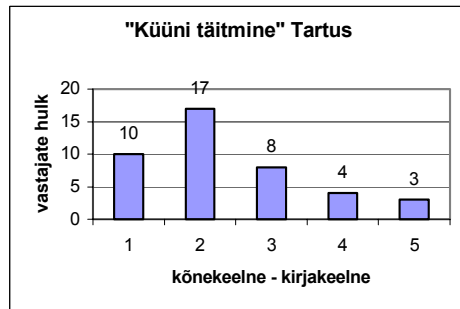


“Küüni täitmise” vaatajad pidasid nähtud etendust “Moondsundiga” võrreldes pildikeskemaks ja “Sundströmiga” võrreldes sõnakeskemaks (Pärnus keskmine 3,59; Tartus 3,55). Siinkirjutaja vahetaks “Moondsundi” ja “Sundströmi” kohad, kuid nõustub “Küüni täitmise” paiknemisega nende kahe vahel. Sõnakesksust tauniti sellegi lavastuse puhul, kuid visuaalse — verbaalse dihhotoomilisus esile ei tulnud. Kuigi Pärnu ja Tartu publiku hinnangud etendusele jagunesid üsna sarnaselt, siis nende tajuprotsessid paistavad üksteisest siiski erinevat. Pärnu publiku seas oli “sõnakeskne” korrelatsioonis “abstraktse” (-0,3) ja “närvilisega” (0,323). Pildilisemana tajusid etendust aktiivsed lugejad ja teatriskäijad (-0,232; -0,248). Tartus seostus etenduse verbaalsus pimeduse (-0,331) ja rahulikkusega (-0,257). Kõrgema haridusega inimesed tähtsustasid rohkem sõna osakaalu (0,332). Kõivu näidendite lavastusi näinud inimesed aga tajusid “Küüni täitmist” pildilisemana (-0,324).

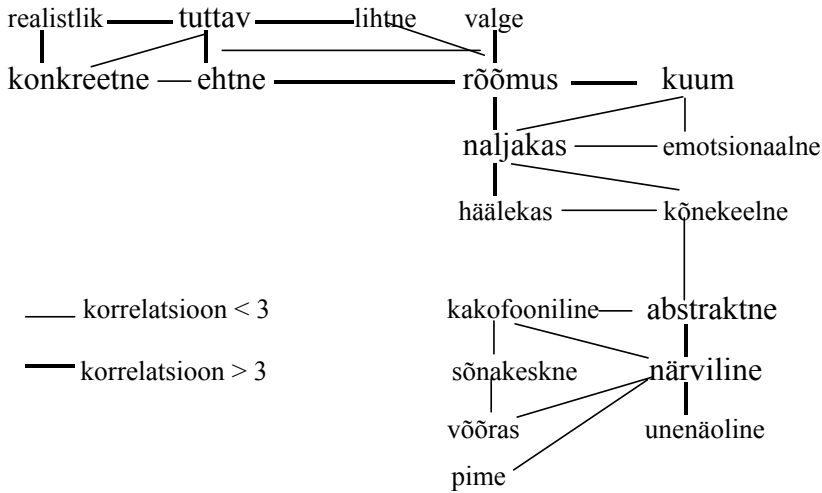
**Joonis 61****Joonis 62**

1 – kõnekeelne, 2 – üsna kõnekeelne, 3 – keskmine, 4 – üsna kirjakeelne, 5 – kirjakeelne

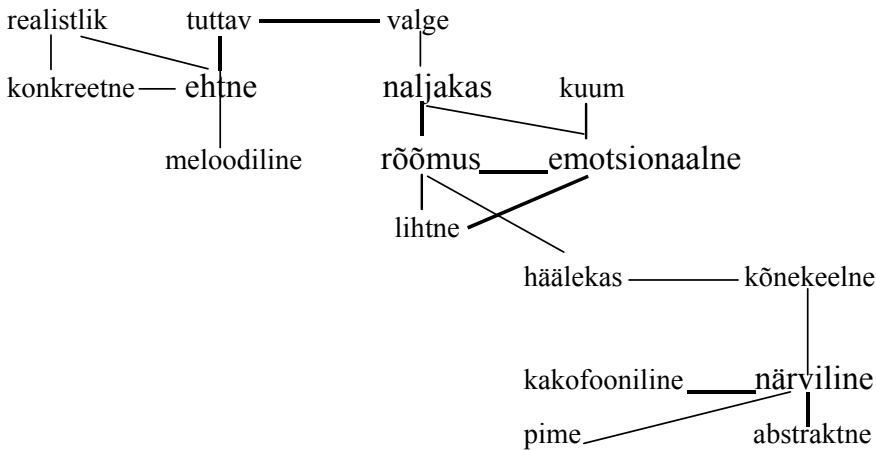
Mõlemas lavastuses kõneldi soravalt üsna puhast kirderanniku murret ning see tuli ilmsiks ka antud küsitluses, kus üle poole vastajatest valis väärtuse 1 ehk pidas etendust kõnekeelseks. ("Moondsundi" keskmine 1,69 ja "Sundströmil" 1,65.) Mingil määral võis segadust tekitada asjaolu, et kõnekeelt ja Eestis üsna haruldaseks jäänud murdekeelt ei saa päriselt samastada, kuid opositsioon kõnekeel – kirjakeel (standardkeel) tuli lavastustes siiski selgelt esile. Neli vastajat kuuest, kes arvasid, et "Moondsundis" kasutati kirjakeelt, taunisid seda. Kõnekeelsus oli mõlemas lavastuses väikses korrelatsioonis häälekusega ( $-0,295$ ;  $-0,237$ ), "Moondsundis" ka "abstraktse" ( $0,248$ ) ja "naljakaga" ( $-0,241$ ) ning "Sundströmis" "närvilisega" ( $-0,244$ ). Sellest võiks järeldada, et teatud määral mõjus paljudele vaatajatele võõras kirderanniku murre abstraktselt ja kunstlikult, kuid lavastuse naljad olid tõepoolest suures osas seotud rahvaliku kõnepruugiga ning teksti esitati üsna valjuhäälselt ja bravuurikalt. Vanemad ja elitaarsemaid žanre eelistavad inimesed pidasid lavastusi kõnekeelsemaks (korrelatsioon vanusega  $-0,303$ ;  $-0,23$ , žanrieelistusega  $-0,256$ ;  $-0,295$ ). "Sundströmi" maal elavad vaatajad kippusid siiski arvama, et etendus oli üsna kirjakeelne ( $0,222$ ).

**Joonis 63****Joonis 64**

Ka “Küüni täitmise” publik pidas etendust üsna kõnekeelseks, kuigi seal oli see vähem markeeritud kui Tallinna-lavastustes (keskmise Pärnus 2,13; Tartus 2,33). Mõnele pärnakale oli etenduse kõnekeelsus ebameeldiv. Lavastuse kõnekeelsus oli mõlema linna publiku seas väikses korrelatsioonis ehtsusega (-0,216; -0,21) ehk siis kõnekeelsus mõjus elulise ja realistlikuna. Tartlaste jaoks tekkis seos ka “tõsise” ja “närvilisega” (0,398; -0,253) ning pärnakate jaoks “kakofoonilisega” (-0,236). Seega kõnekeelsusest jäi lavastusse siiski ka mingi negatiivne varjund. Tartu aktiivsed teatrikülastajad ja Kõivu lavateoste tundjad tajusid etendust kõnekeelsemana kui teised (-0,321; -0,327).



**Joonis 65.** “Moondsundi” retseptiooni semantilised pesad.



**Joonis 66.** “Sundströmi” retseptiooni semantilised pesad.

Nii “Moondsundi” kui “Sundströmi” retseptisioon keskendub kolme semantilise pesa ümber. Esimene neist on seotud lavastuste (ilmselt teemakäsitluse ja tegelaste) ehtsuse, konkreetsuse, tuttavuse ja realistlikkusega. Teine pesa koonduv lavastuste emotsionaalse külje ümber ning väljendub järgmistes adjektiivides: naljakas, rõõmus, emotsionaalne, kuum, lihtne, häälekas. Neid kahte sfääri ühendab märksõna “valge”, mis “tuttava” naabruses assotsieerub mõistetava, arusaadavaga ning “naljaka” ja “rõõmsa” naabruses helgega. Etenduse häälekus (paljude küsitletute jaoks negatiivse värvinguga sõna) ja kõnekeelsus asuvad positiivsete ja negatiivsete emotsioonide piiril, mõjudes kord nii, kord naa. Kolmas pesa ongi seotud etendusest saadud negatiivsete muljetega: närviline, abstraktne, kakofooniline, pime. Tugevamalt mõjutasid need adjektiivid just “Moondsundi” vastuvõttu. Kolmas pesa annab vargsi märku mingist retseptisioonihäirest ja mõnede vaatajate rahulolematusest, näiteks sidusa narratiivi puudumisest.

“Küüni täitmise” retseptisiooni erinevus Pärnus ja Tartus tuleb kõige selgemalt ilmsiks just joonistelt 67 ja 68. Ühine neile kahele on vaid vertikaalis kulgev telg intellektuaalne – abstraktne – keeruline – pime – unenäoline (joonisel 68 on kaks viimast, tõsi küll, selgema graafika huvides eraldi tulpa tõstetud). See kõige tugevamini välja arenenud lavastuse üldmuljet kirjeldav pesa on saanud eri linnades aga erineva vastuvõtu osaliseks. Pärnus väljendab see lava ja saali vahelist kommunikatsioonihäiret, mida iseloomustavad sõnad “külm”, “kakofooniline”, “tehis”. Tartus aga on etenduse abstraktsuse ja võõrusega seotud soojus ja meloodilisus, kusjuures esimest laiendavad veel sellised positiivse värvinguga sõnad nagu “rõõmus”, “emotsionaalne”, “häälekas”. Teisalt tunnistasid mõlema linna vaatajad, et “Küüni täitmine” oli võrdlemisi kurb. Võib väita, et mida keerulisemana tajuti etenduses käsitletud teemasid, seda emotsionaalsem oli vastuvõtt. Tartlased mõistsid ilmselt etendust paremini ning nende vastuvõtt oli emotsionaalsem. Lisaks mõiste “kurb” suuremale integreeritusele semantilise pesa peateljega, rõhutas seda aspekti ka adjektiivide “tõsine”, “intellektuaalne” ja “ehtne” omavaheline seotus. Vähe-malt ühe osa pärnakate jaoks jäi “Küüni täitmine” liiga hermeetiliseks ja ligi-pääsmatuks.



## Küsimus 20. Kui tihti ja millal etenduse ajal tajusite/jälgisite järgmisi aspekte?

**Tabel 31.** Mittefiktsionaalse ja esteetilise konventsiooni suhted “Moondsundi” retseptiooniprotsessis.

	kogu aeg	tihti	mõnikord	harva	mitte kunagi
Unustasin, et olen teatris.	3% (3)	16% (15)	26% (25)	19% (18)	<b>36% (34)</b>
Samastusin mõne tegelasega.	4% (4)	3% (3)	10% (9)	22% (20)	<b>61% (56)</b>
Elasin loo tegelastele kaasa.	17% (17)	<b>31% (32)</b>	27% (27)	15% (15)	10% (10)
Etendus puudutas mind.	5% (5)	18% (18)	23% (22)	15% (15)	<b>39% (38)</b>
Jälgisin etendust suure huviga.	<b>37% (39)</b>	37% (37)	17% (18)	4% (4)	5% (5)
Etendus oli naljakas.	17% (17)	<b>44% (44)</b>	31% (31)	8% (8)	
Etendus oli traagiline.	3% (3)	15% (14)	<b>32% (29)</b>	30% (28)	20% (18)
Nägin laval tegelasi, mitte näitlejate mängu.	14% (13)	<b>37% (34)</b>	29% (26)	14% (13)	6% (5)
Jälgisin näitlejate mängu.	36% (37)	<b>40% (41)</b>	13% (13)	7% (7)	5% (5)
Jälgisin lavastamisvõtteid.	12% (12)	21% (21)	<b>31% (31)</b>	16% (16)	19% (19)
Püüdsin mõista lavastuse sõnumit.	21% (21)	<b>38% (38)</b>	21% (21)	15% (15)	4% (4)
Võrdlesin etendust näidendi tekstiga.	3% (3)	9% (8)	14% (13)	10% (9)	<b>64% (58)</b>
Võrdlesin lavastust oma varasemate teatrikogemustega.	11% (11)	16% (16)	<b>37% (37)</b>	17% (17)	18% (18)

Sellele küsimusele vastas mõnevõrra rohkem inimesi kui eelmisele küsimusele, keskmiselt 80% (91–104 vastajat) kõikidest ankeeditäitjatest, sest tegemist oli traditsioonilisemate uurimisaspektidega. Täpsustavale küsimusele “Millal täpselt?” vastasid aga vaid 10 naist ning sedagi ebajärjekindlalt.

Kaasajal arvatakse üldiselt, et võrreldes näiteks teleseriaali või filmi vaatamisega nii kinos kui kodus jääb teater ikka tinglikuks ja kunstlikuks ning sisseelamine etendusse on raskendatud. Antud uurimus seda aga ei kinnita. Vaid 36% vastajatest ei unustanud kunagi fiktsiooni teatraalset, kunstlikku olemust ning tervelt 60% publikust lasi end etendusel rohkem või vähem kaasa haarata. Mida tuttavama, valgema (mõistetavamana?) ja rahulikamana etendust tajuti, seda enam unustati vahendava teatrimediumi olemasolu (0,314; 0,271; -0,201). Just vanemad ja aktiivsemad teatrikulastajad olid altimad etendusse sisse elama (0,216; 0,316). Kolm nooremat vastajat mainisidki unustuse-

kohtadena “kaasahaaravaid” või “huvipakkuvaid” stseene. Ülejäänud vastused olid spetsiifilisemad: “mõnikord, I vaatuses” (N59 — naine, 59-aastane), “tihti, vaatuste keskel” (N14), “mõnikord, jalgrattaga sõit (Esavi jalgrattaga kukkumised — A. S.)” (N50), “harva, hommik III vaatuses (lavale loodi muusika ja valgustusega kummastav veealune atmosfäär — A. S.)” (N38). Niisiis ühelt poolt eeldab fiktsiooni sisseelamine fiktsiooni teatud kestust, teiselt poolt aga vaataja üllatamist, vastuvõtja distantseeritud vaatajarollist väljaviimist.

Komöödiad, mis enamasti eksponeerivad tegelasi koomilistena ning loovad seega vaataja ja tegelase vahele distantseeritud suhte, ei soodusta üldiselt samastumist tegelastega ning seda kinnitas ka antud uuring. Vaid kaks vaatajat täpsustasid oma vastust: “harva, Rootsi tuttavaga (s.t Keete Liiliamõtsaga — A. S.)” (N59), “mõnikord, mõne Sohvi või Saara repliigi puhul” (N38). Need märkused näitavad pigem kohatist vaataja ja tegelase vaatepunkti kokkulangemist, mis võib olla identifitseerumise eelduseks, kui samastumist. Samastumist soodustasid fiktsiooni tuttavus ja realistlikkus (0,347; 0,225), rõõmsus (0,227) ning pildilisus, meloodilisus ja rahulikkus (–0,314; –0,237; –0,205). Kui vanemad inimesed lasid end meelsasti fiktsioonil kaasa kanda, siis tegelastega samastumast nad pigem tõrkusid (–0,272). Aktiivsed kultuuritarbijad aga identifitseerusid “Moondsundi” tegelastega üsna meelsasti (nt korrelatsioon kino- ja kontserdikülastustihedusega – 0,285; 0,253).

Peaaegu pooled vaatajatest elasid tegelastele kas kogu aeg või tihti kaasa, mis näitab üsna tugevat empaatiat tegelaste vastu. Tegelastele kaasaelamise intensiivsus sõltus fiktsiooni tuttavusest, ehtsusest, konkreetsusest (0,413; 0,337; 0,236) ning teisalt rõõmsusest ja emotsionaalsusest (0,246; 0,23), aga samuti valgusest ja pildilisusest (0,321; –0,264). Kaasaelamine oli seega otseses korrelatsioonis fiktsiooni sisseelamisega (0,442) ning mõnevõrra altimad olid sellele aktiivsed teatrikülastajad (0,205). Pingelisemate stseenidena märgiti ära järgmised kohad: “tihti, II vaatus (keskmes Sohvi ja Antoni liin, meheleminek — A. S.)” (N48), “tihti, meheleminek” (N50), “mõnikord, üksikkõnedele” (N14), “mõnikord, lobudiku pärimine” (N59).

Mida rohkem samastuti tegelastega või elati neile kaasa, seda enam etendus vaatajat puudutas (0,431; 0,437). Seega emotsionaalset kontakti soodustavad adjektiivid on enamasti samad, antud juhul ehtne, tuttav, konkreetne (0,404; 0,296; 0,271) ning meloodiline ja pildiline (–0,224; –0,207). Aktiivsed kontserdi-, näituse- ja teatrikülastajad olid emotsionaalselt pisut vastuvõtlikumad (0,25; 0,202; 0,201). Etendus puudutas, kui räägiti surmast (N14) ja (Ida mehe — A. S.) surnust ülesärkamisest (N50).

Kolm neljandikku publikust jälgis “Moondsundi” kogu aeg või tihti suure huviga, mis annab märku osavalt komponeeritud (kuigi pisut pikast) lavastusest. Huvi etenduse vastu oli seotud eelkõige kaasaelamisega tegelastele ning emotsionaalse mõjuga vaatajale (0,512; 0,474). Nagu emotsionaalne mõju, nii ka huvi oli kõige tugevamas korrelatsioonis etenduse ehtsusega (0,401), kuid mingil määral ka soojuse ja emotsionaalsusega (0,275; 0,229). Lavategevuse pingsat jälgimist seletati lõpplahendusele suunatud pingega: “millega asi lõpeb” (N28).

Kolm neljandikku vaatajaist pidas “Moondsundi” üsna naljakaks (vastused “tihti” ja “mõnikord”). Mida suurema huviga vaatajad etendust jälgisid ja mida enam nad tegelastele kaasa elasid ning unustasid vahendava teatrimeediumi, seda naljakam neile etendus tundus (0,456; 0,411; 0,312). Antud küsimus dubleeris teatud määral semantilisi diferentsiaale “tõsine – naljakas” ja “kurb – rõõmus” ning seda näitasid ka vastavad korrelatsioonisuhted (0,385; 0,367). Samuti leidis kinnitust seos etenduse kõnekeelsuse ja naljakuse vahel (–0,327). Sarnaselt eelnevate, fiktsionaalsesse maailma sisseelamist kontrollivate väideteega ilmnis “Moondsundis” teatud korrelatsioon ka etenduse naljakuse ning teisalt ehtsuse, tuttavuse ja soojuse vahel (0,258; 0,203; 0,225), mis lubab järeldada, et mida elulähedasem, kergemini äratuntav koomika, seda naljakam see vaatajale tundub. Täpsustavaid kommentaare oli vaid kaks: “tihti, kui kogu seltskond oli koos” (N14) ja “tihti, asjade aknast välja loopimine” (N50).

Pooled vaatajad leidsid üldiselt üsna naljakast etendusest ka üht-teist traagilist. Nagu koomika- nii ka traagikataju oli seotud huviga lavategevuse vastu, teatrimeediumi unustamise, tegelastele kaasaelamise ning etenduse emotsionaalse mõjuga vaatajale (0,291; 0,276; 0,333; 0,395). Adjektiividest oli “traagiline” korrelatsioonis “kurva”, “emotsionaalse” ja “tuttavaga” (–0,314; 0,237; 0,233). Elitaarsema teatrimaitsega, Kõivu kõrgelt hindavad ning tema teoste lavastusi näinud vaatajad tajusid “Moondsundi” mõnevõrra kurvemana (0,234; –0,235; 0,206). Etendus oli mõnikord traagiline: “Minna (petetud abikaasa — A. S.) puhul” (N14) ja “isaduse mõiste (oma isadest Ida lapsed midagi ei tea — A. S.)” (N50).

51% vastajatest väitis end kogu aeg või tihti laval nägevat tegelasi, kuid koguni 76% väitis end kogu aeg või tihti jälgivat näitlejate mängu, mida esimene variant otseselt eitas. Seega on siin vähemalt 25% vastajate puhul tegemist kas eksimuse või liialdusega või siis võivad need kaks protsessi kulgeda tõesti paralleelselt ja kombineeritult. Uuritavate lavastuste vastuvõtul domineeris pigem reaalsus- kui esteetiline konventsioon, kuid näitlejaid ja tegelasi puudutavad küsimused kinnitavad vastupidist. Ilmselt näitlejad toimivad etenduses vaataja jaoks fiktsiooni ja reaalsuse vahelise pidemena, aktiveerides kord esituse referentsiaalse, kord performatiivse funktsiooni või siis mängides/elades näitlejana läbi tegelase elusündmusi, nagu vaataja võib seda teha oma kujutluses. (Analoogiline suhe tuleb ilmsiks ka teiste lavastuste puhul: “Sundströmis” on vastavad arvud 64% ja 84% ning “Küüni täitmises” 59% ja 65%, kuid selle probleemi juurde enam tagasi ei tulda.) Mittefiktsionaalsuse mõjulepääs antud lavastuse vastuvõtul oli seotud peamiselt huviga etenduse vastu ja mingil määral vaataja puudutatusega (0,459; 0,228). Nagu on näidanud kõik fiktsiooni sisseelamist puudutavad küsimused, nõnda on ka laval tegelaste nägemine seotud etenduse ehtsuse ja konkreetsusega (0,292; 0,206). Mida kõrgemalt vastaja M. Kõivu positsiooni eesti kultuuris koteeris, seda rohkem tegelastele keskenduti (–0,328). Laval tegelaste, mitte näitlejate nägemine on ootuspäraselt seotud eelkõige vaataja piiratud teatrikogemuse ja näitlejate vähese tundmisega, kuid vastused antud küsimusele osutusid üsna

desorienteerivateks: “mitte kunagi, näen kogu aeg laval inimesi, keda nad näitlevad” (N14), “nende näitlejate puhul, kelle mäng eriti ei meeldinud” (N 28). Selle ja järgneva küsimuse puhul võib aimata, et tegelase ja näitleja eristamine rollis on komplitseeritud ülesanne, millele introspektsiooni korras vastamine osutub keeruliseks.

Näitlejate mängu jälgimine oli mingil määral seotud etenduse rõõmsuse ja tuttavuse ning tegelastega samastumisega (0,242; 0,213; 0,249), millest viimane viitab jälle reaalsuskonventsiooni esilepääsule. Etenduse tuttavus ja ehtsus aga soodustab nii fiktsiooni sisseelamist kui ka uurivat ja/või imetlevat suhtumist reaalsusillusiooni loomisse, loojatesse ning tehnikatesse. Nooremad ja vallalised tundsid teistest vähem huvi näitlejate mängu vastu (0,330; 0,269). Näitlejate tegevusele keskenduti “mõnikord, kui igavaks kippus” (N14) või “kogu aeg, Minna pussitamise lugu” (N50).

Kui näitlejate mäng oli etendust vaadates suurema osa vaatajate pidevas fookuses, siis lavastamisvõtetele pöörati nii ajalisel kui isikuti palju vähem tähelepanu. Üldistavalt võib öelda, et vaatajad, kes jälgisid näitlejate mängu, jälgisid rohkem ka lavastamisvõtteid (0,364), kuid üllatuslikult ilmnes “Moondsundi” vastuvõtul ka seos tegelastega samastumise ja kaasaelamise ning teatrimediumi unustamisega (0,374; 0,249; 0,332). Kuna “Küüni täitmise” retseptsioonis tuleb antud küsimuse puhul määrava tegurina arvesse huvi, siis võiks ehk ka neid andmeid interpreteerida kui huvi-faktori näitajaid. Teisalt semantilisest diferentsiaalidest oli lavastamisvõtete jälgimine korrelatsioonis vaid etenduse tuttavusega (0,323). Lavastuse tehnilise külje vastu tundsid huvi eelkõige M. Kõivu kõrgelt hindavad vaatajad (-0,285). Vaid kaks inimest täpsustasid oma vastust: “mõnikord, vapustav kunstnikutöö” (N37), “harva, vaid muusikalise kujunduse osas” (N28). See tähendab, et lavastajatööle otsiti väljundeid lava- ja muusikalise kujunduse vallast.

Kui tõlgendada mõistet “sõnum” teksti/teose terviktähendusena, siis võib väita, et antud uurimuses leidis kinnitust retseptsiooniteoorias levinud arvamuse, justkui otsiks suurem osa vastuvõtjaid kunstiteost tervikuna ühendavat printsiipi. Need, kes püüdsid mõista lavastuse sõnumit, jälgisid tähelepanelikumalt ka näitlejate mängu ja lavastamisvõtteid (0,356; 0,304). Mingil määral ärgitas sõnumit otsima ka “Moondsundi” abstraktsus ja keerukus (-0,253; -0,222), kuid peamiselt näib see siiski olevat retseptsiooniprotsessi loomulik osa: “kogu aeg, väga filosoofiline” (N37), “kogu aeg, lõpus” (N14), “tihti, hotelli ehitamine” (N50), “mõnikord; arvan, et sõnum oli minuni juba varem jõudnud, ehk nüüd süvenes” (N38), “harva, lõpu poole ja lõpus” (N28).

Väide “Võrdlesin etendust näidendi tekstiga” tekitas ilmselt segadust: 2/3 (64%) vastajatest küll eitas seda, kuid ülejäänute positiivne vastus tekitas kahtlusi, sest “Moondsund” ei ole trükkis ilmunud ja osaraamatu kättesaadavus nii laiale ringkonnale ei ole usutav. (Uuringu läbiviimisel kasutati standardiseeritud ankeeti, nii et antud väide funktsioneeris “Moondsundi” ja “Sundströmi” puhul eelkõige kontrollküsimusena.) Vastuste täpsustused mingil määral hajutavad kahtlusi väite valemistõstmises: “tihti, põhjuseks ilmselt erialane huvi” (N38),

“harva, ei lugenud teksti lõpuni” (N14). Etendust ja teksti võrdlesid eelkõige need, kes jälgisid ka lavastamisvõtteid (0,371) ja kes tajusid etendust meloodilisena (−0,363).

2/3 vastajatest võrdles lavastust oma varasemate teatrikogemustega. Selline analüütiline kalduvus ilmnas eriti neil vaatajatel, kes võrdlesid ka etendust näidendi tekstiga ja jälgisid lavastamisvõtteid (0,240; 0,223) ning tajusid etendust meloodilisena (−0,314). Vastustest selgub, et teatrikogemuse hindamine ja üldistamine pigem järgneb etenduse aktiivsele tajumisele kui kaasneb sellega: “tihti, piltide vahetamine” (N50), “harva, vaheajal” (N28), “harva; praegu jah, kui seda täidan” (N14). Üks vastaja (teatrispetsialist?), kes oli lugenud ka näidendi teksti, tunnistas äratundmishetki ka etenduse ajal: “mõnikord, A. Lutsepa ja A. Vaariku rollid varasemates Kõivu-lavastustes” (N38). Tema eakaaslane ja suguõde aga nentis: “mitte kunagi, iga kogemus olgu ainukordne” (N37). Rahulolu võib valmistada nii oma suure teatripagasi ja kompetentsi kaasamine vastuvõtuprotsessi kui ka juba ette ainukordseks hinnatud etendus.

**Tabel 32.** Mittefiktsionaalse ja esteetilise konventsiooni suhted “Sundströmi” retseptiooniprotsessis.

	kogu aeg	tihti	mõnikord	harva	mitte kunagi
Unustasin, et olen teatris.	8% (5)	21% (14)	21% (14)	16% (11)	<b>34% (23)</b>
Samastusin mõne tegelasega.	3% (2)	8% (5)	16% (10)	25% (16)	<b>48% (30)</b>
Elasin loo tegelastele kaasa.	<b>42% (28)</b>	23% (15)	15% (10)	8% (5)	12% (8)
Etendus puudutas mind.	16% (10)	<b>24% (15)</b>	<b>24% (15)</b>	19% (12)	17% (11)
Jälgisin etendust suure huviga.	<b>58% (41)</b>	28% (20)	6% (4)	4% (3)	3% (2)
Etendus oli naljakas.	30% (21)	<b>45% (32)</b>	23% (16)	1% (1)	1% (1)
Etendus oli traagiline.	3% (2)	4% (3)	23% (15)	<b>35% (23)</b>	<b>35% (23)</b>
Nägin laval tegelasi, mitte näitlejate mängu.	21% (13)	<b>43% (27)</b>	20% (13)	13% (8)	3% (2)
Jälgisin näitlejate mängu.	<b>59% (41)</b>	25% (17)	7% (5)	7% (5)	2% (1)
Jälgisin lavastamisvõtteid.	11% (7)	14% (9)	<b>33% (22)</b>	27% (18)	15% (10)
Püüdsin mõista lavastuse sõnumit.	30% (21)	<b>32% (22)</b>	20% (14)	11% (8)	7% (5)
Võrdlesin etendust näidendi tekstiga.	8% (5)	5% (3)	11% (7)	15% (9)	<b>61% (37)</b>
Võrdlesin lavastust oma varasemate teatrikogemustega.	17% (12)	19% (13)	<b>26% (18)</b>	15% (10)	23% (16)

“Sundströmi” publikust keskmiselt 80% (61–71 inimest) vastas antud küsimusele. Oma vastust täpsustas 12 vaatajat, kellest 11 olid naised. Selle lavastuse vaatajaskond elas etendusse pisut rohkem sisse kui “Moondsundi” publik, kuigi kolmandik mõlema lavastuse vastajatest ei unustanud hetkekski fiktiivset teatrisituatsiooni ning pooled ei samastunud kellegagi. “Moondsundi” ja “Sundströmi” publiku vastused on jagunenud struktuuriliselt erinevate variantide vahel üsna sarnaselt, eriti mis puudutab populaarseimat vastust. Kuigi “Sundströmis” oli vähem traagikat, puudutas see vaatajaid rohkem ning nii tegelaste elukäik kui näitlejate mäng haaras publikut intensiivsemalt. Seega “Moondsundi” puhul mainitud aspektid, mida järgnevalt eraldi ei mainita, kehtivad enamasti ka “Sundströmi” kohta.

Sisseelamist “Sundströmi” fiktsionaalsesse maailma soodustasid etenduse soojus, rahulikkus ja pildilisus (0,322; –0,205; –0,274). Abielus olevad inimesed jäid etenduse suhtes pisut distantseeritumaks kui vallalised (–0,268). Oli inimesi, kes ennast etenduse vältel kunagi ei unustanud, sest “kogu lavastus oli väga teatraalne” (N37), kui ka neid, kes pea kohe fiktsionaalsesse maailma sisse elasid (N21, N23, N33).

Nagu sisseelamist fiktsiooni, nii ka samastumist mõne tegelasega soodustasid etenduse soojus ja pildilisus (0,253; –0,245), sest samastumine oli otseses korrelatsioonis sisseelamisega (0,548). Sarnaselt “Moondsundiga” tõrkusid vanemad ja siin ka haritumad inimesed tegelastega identifitseerumast (–0,294; –0,406), mis näitab, et noorematel inimestel on tugevam samastumisvajadus (nt ka identiteedi ülesehitamise eesmärkidel). Seda väidet kinnitavad ka 7 täpsustatud vastust: “kogu aeg, ikka ühe ja teisega” (N20), “tihti, Teplenkovi mäng oli selline, et hakkasin koos temaga nutma” (N21), “harva, Saara ja Taaveti dialoog” (N28), “mõnikord, Sukk (Esav), Uuspõld (Taavet)” (N31), “harva, Sohvi” (N31, N33), “harva, Idaga” (N57). Üldiselt kalduvad naised samastuma naistegelastega, kuid üks vastus näitab ka soovahetuslikku identifitseerumist (*cross-identification*) meestegelastega või koguni meesnäitlejatega.

Kuna “Sundström” oli etendusena lühem, siis elati tegelastele ka intensiivsemalt kaasa: 65% publikust tegi seda kogu aeg või tihti. Kaasaelamine oli korrelatsioonis sisseelamise ja samastumisega (0,471; 0,442) ning seda soodustasid etenduse soojus, valgus ja rahulikkus (0,382; 0,287; –0,228). Just M. Kõivu kõrgelt hindavad vaatajad olid sellele üsna altid (–0,325). Tegelastest elati kaasa Kustale (A. Vaarik) ja Saarale (K. Maibaum) (N31) ning “väga sümpaatsele vaimupuudega poisile”, Kikramile (T. Teplenkov) (N24).

Etenduse emotsionaalse mõju sõltuvus kaasaelamisest ja samastumisest mõne tegelasega leidis taas kinnitust (0,545; 0,432), mõju avaldas ka sisseelamine fiktsionaalsesse maailma (0,334). Etendus puudutas vaatajaid, kui see oli valge, soe, rahulik ja tuttav (0,417; 0,344; –0,265; 0,218). “Sundströmis” läksid vaatajatele hinge mõned eluseigad (N21, N31) ning see, et “midagi tehtud ei saa” (N28).

“Sundströmi” vaatas publik isegi suurema huviga kui “Moondsundi” (86% versus 74%), kuid tegemist oli ka palju lühema lavastusega. Huvi etenduse

vastu oli ka antud juhul seotud eelkõige kaasaelamisega tegelastele ning emotsionaalse mõjuga vaatajale (0,659; 0,499). Adjektiivide osas võib täheldada sarnaseid korrelatsioone rohkem ühe lavastuse järgnevate küsimuste vastuste vahel kui erinevate lavastuste ühe küsimuse vastuste vahel, kuigi põhiprintsipiides on sealgi ilmseid sarnasusi. “Sundströmi” retseptiooni determiineerivad kõige tugevamalt etenduse soojus, valgus ja rahulikkus (korrelatsioon huviga 0,5; 0,315; -0,297), millest esimene oli oluliseks mõjuriks ka “Moondsundi” puhul, kuid etenduse ehtsusele vastab “Sundströmi” retseptioonis “tuttavus” (korrelatsioon huviga 0,264). Vaid üks vastaja põhjendas oma pidevat huvi etenduse vastu: “mulle I. Ever väga meeldib” (N20).

“Sundströmi” pidasid vaatajad läbivalt koomilisemaks kui “Moondsundi”. Mida suurema huviga vaatajad etendust jälgisid, mida enam tegelastele kaasa elasid või nendega samastusid ning unustasid vahendava teatrimeediumi, seda naljakam neile etendus tundus (0,359; 0,4; 0,36; 0,392). “Naljakas” oli korrelatsioonis küsimuse 19 sarnaste adjektiividega: “naljaka” ja “rõõmsaga” (0,392; 0,234), kuid ka “Sundströmi” retseptiooni läbivalt suunavate omadustega: soojuse, valguse, rahulikkusega (0,271; 0,278; -0,249). Vanemad inimesed leidsid etenduses siiski vähem koomikat kui nooremad (-0,245). Najakamaid kohti ja elemente eriti ei täpsustatud, vaid üks vastaja oli pisut konkreetsem ja kirjutas: “tihti, lõpupoole” (N33).

Selles lavastuses leidsid traagilisi aspekte vaid üksikud vaatajad. Mida suurema huviga vaatajad etendust jälgisid, mida rohkem tegelastega samastusid ja unustasid teatrimeediumi, seda traagilisem etendus neile tundus (0,286; 0,304; 0,267). Kuna taas kord oli koomika või traagika tajumine otseselt seotud väikese esteetilise distantsiga vaataja ja fiktsiooni vahel, siis pole mõtet neid omadusi käsitleda vastandlike teguritena, vaid vastuvõtja emotsionaalse suhte eri poolstena või siis ühtse emotsionaalsuse koefitsendina. Traagiline oli korrelatsioonis kurva, tõsise ja intellektuaalsega (-0,539; -0,339; -0,266). Kultuuriliselt aktiivsed vaatajad tajusid etendust traagilisemana: kõige selgemalt tuli esile seos näituse- ja kontserdiküllastuste tihedusega (0,416; 0,441). Kommentaarides ilmnes nii vastajate traagiline elutunnetus kui ka tundlikkus: “kogu aeg, elu ongi traagiline” (N20), “kogu aeg, põhiliselt-sisuliselt” (N65), “mõnikord, igatsuse kohad” (N31), “harva, lõpp kiskus nutuseks” (N28).

“Sundströmi” naljakus ning vaatajate kaasaelamine ja samastumine tegelastega suunasid publiku mittefiktsionaalse vastuvõtustrateegia rajale (0,282; 0,229; 0,218). Mingil määral oli laval tegelaste, mitte näitlejate nägemine seotud ka etenduse rahulikkusega (-0,232). Tegelase — näitleja terminoloogiliselt ja fenomenoloogiliselt keerukatest suhetest andsid märku ka “Sundströmi” vaatajate repliid: “kogu aeg, ikka fantastiline kooslus: Ever – Lutsepp” (N20), “harva, tunnen näitlejaid liiga hästi” (N28). Esimene vastaja oli retseptiooniprotsessis ilmselt keskendunud siiski näitlejatele, mitte tegelastele.

Näitlejate mängu jälgimine, mis viitab esteetilise konventsiooni domineerimisele, oli “Sundströmis” seotud tegelastele kaasaelamise ja etenduse traagilisusega (0,26; 0,249). (Kuna “Moondsundis” olid antud küsimuste puhul mõju-

riteks etenduse rõõmsus ja samastumine tegelastega, siis võiks arvata, et mida enam vaataja tähelepanu on vastuvõtuprotsessis seotud näitleja(te)/tegelase(te)ga, seda tugevamad on etendusest saadavad emotsioonid.) Elitaarsemaid teatrivorme eelistavad ja M. Kõivu hindavad vaatajad keskendusid rohkem teatri mängulisele olemusele (0,268; -0,22). Vaatajate tähelepanu fokuseerus ilmselt just teatri staaridel: “kogu aeg, no Everit imetlen” (N20), “tihti, Vaarik, Lutsepp, Ever” (N31).

Ka “Sundströmi” puhul võib tõdeda, et lavastamisvõtteid jälgisid eelkõige need vaatajad, kes tundsid huvi näitlejatööde vastu ja eelistasid elitaarsemaid teatrivorme (0,346; 0,262). Taas juhiti tähelepanu valguskujundusele: “mõnikord, valgus väga hea” (N24).

Lavastuse sõnumit püüdsid mõista enim just esteetiliselt vastuvõtustrateegiat rakendavad inimesed, kes jälgisid lavastamisvõtteid ning näitlejate mängu (0,273; 0,257). Viimasega on seotud ka selle küsimuse vastuseid mõjutanud tegurid: etenduse tõsidus ja kurbus (-0,279; -0,22). Kinnitust leidis arvamused, et sõnumi formuleerimine on seotud just retseptiooniprotsessi katkestuse ja lõpuga või siis vastuvõtuhäiretega. “Kogu aeg, eriti kui lõpp käes oli” (N23), “mõnikord, etenduse lõpus” (N33), “mõnikord, jõulukas ju ikkagi” (N28), “mõnikord, kogu aeg otsisin taga” (N31).

40% vastajatest väitis, et nad võrdlesid etendust näidendi tekstiga. Seda kaldusid väitma just need, kes jälgisid tähelepanelikult lavastamisvõtteid ja otsisid sõnumit (0,5; 0,292). Saadud kolm kommentaari on aga üsna vastuolulised: “kogu aeg, tegelikult polnud võrrelda” (N20), “tihti, mitte antud etenduse puhul” (N28), “Kuulen halvasti, sellepärast info on vast puudulik” (M65).

Oma teatrikogemuse üldistamisega tegelesid rohkem need vaatajad, kes jälgisid lavastamisvõtteid, võrdlesid etendust näidendi tekstiga ning ei näinud laval tegelasi, vaid näitlejaid (0,363; 0,349; -0,3). Kommentaarid: “kogu aeg, ei saa ju unustada varem nähtud etendusi” (N28), “tihti, kõigiga” (N65), “tihti, kogu aeg “Moondsundi Vassel” taustaks” (N31), “vahepeal tuli meelde näitleja mõne teise tegelaskujuna” (N23).

Kuna “Küüni täitmise” Pärnu ja Tartu publiku vastused antud küsimusele olid proportsionaalselt üsna sarnased, siis esitan nad koos ühes tabelis. Vastamisaktiivsus oli küll erinev: Pärnus 70% (62 inimest) ja Tartus 90% (41 inimest) kõikidest ankeeditäitjatest. “Küüni täitmise” retseptioon sarnanes antud küsimuses rohkem “Sundströmi” kui “Moondsundi” publiku reaktsioonidele, kuid “Sundström” tundus vastajatele huvitavam ja naljakam ning puudutas rohkem kui “Küüni täitmine”.

**Tabel 33.** Mittefiktsionaalse ja esteetilise konventsiooni suhted “Küüni täitmise” retseptiooniprotsessis.

	kogu aeg	tihti	mõnikord	harva	mitte kunagi
Unustasin, et olen teatris.	6% (6)	12% (12)	<b>31% (32)</b>	20% (21)	<b>31% (32)</b>
Samastusin mõne tegelasega.		2% (2)	21% (21)	25% (25)	<b>52% (53)</b>
Elasin loo tegelastele kaasa.	11% (11)	<b>33% (34)</b>	29% (30)	14% (14)	14% (14)
Etendus puudutas mind.	6% (6)	25% (25)	<b>31% (31)</b>	18% (18)	17% (17)
Jälgisin etendust suure huviga.	26% (27)	<b>34% (35)</b>	18% (18)	18% (18)	4% (4)
Etendus oli naljakas.	5% (5)	15% (15)	<b>41% (40)</b>	30% (30)	9% (9)
Etendus oli traagiline.	7% (7)	29% (28)	<b>40% (39)</b>	16% (15)	8% (8)
Nägin laval tegelasi, mitte näitlejate mängu.	21% (20)	<b>38% (37)</b>	26% (25)	20% (19)	5% (5)
Jälgisin näitlejate mängu.	<b>33% (33)</b>	32% (32)	17% (17)	12% (12)	6% (6)
Jälgisin lavastamisvõtteid.	13% (13)	<b>35% (36)</b>	19% (19)	16% (16)	18% (18)
Püüdsin mõista lavastuse sõnumit.	<b>50% (49)</b>	24% (24)	14% (14)	8% (8)	4% (4)
Võrdlesin etendust näidendi tekstiga.	3% (3)	11% (10)	19% (18)	11% (10)	<b>56% (52)</b>
Võrdlesin lavastust oma varasemate teatrikogemustega.	17% (16)	<b>28% (26)</b>	21% (20)	17% (16)	17% (16)

Kui “Moondsundis” oli etendusse sisseelamisel strateegilise tähtsusega fiktsiooni tuttavus ja valgus, siis Pärnu-publiku seas ilmnes seos tuttavuse (0,253) ja Tartu-publiku seas ehtsuse ja valgusega (0,306; 0,348). “Sundströmis” oli aga sel juhul määravaks etenduse soojus, mis leidis kinnitust ka “Küüni täitmise” puhul (Pärnus 0,237; Tartus 0,227). Teatri-meediumi unustamine oli “Küüni täitmises” korrelatsioonis veel etenduse intellektuaalsuse ja tõsidusega (Pärnus –0,267; –0,228, Tartus –0,238; –0,264) ning Tartus ka kurbuse ja vaiksusega (–0,356; –0,352), mis märgib nii intellektuaalset kui emotsionaalset kaasaalamist fiktsioonile. Taaralinna vanemad, maal elavad ning Kõivu hindavad vaatajad kaldusid fiktsiooniga rohkem kaasa minema (0,341; 0,313; –0,251). Paar korda mainiti teatri-meediumi unustamise põhjusena ära kaasahaaratus või -elamist “(elu)lugudega” (M25, N70), paar korda Peeter Kardi ning Lui ja Aadama (Meelis Sarv, Ahti Puudersell — A. S.) monolooge (N22, N47), kord Sassi laulu “Kõik pole kõik” (N15), kurba juttu või muusikat (N20), elulisust

(lapsepõlv) (M21). Need verbaalsed kommentaarid kinnitavad korrelatsioonide puhul tehtud järeldusi.

Samastumine tegelasega oli “Küüni täitmises” seotud paljuski samade adjektiividega, mis fiktsiooni sisseelamise puhul: Pärnus ühelt poolt etenduse intellektuaalsuse ja valguse (−0,3; 0,3) ning teiselt poolt soojusega (0,271), Tartus tuttavuse ja rahulikkusega (0,332; −0,287). Identifitseerumist soodustasid “Küüni täitmises” ilmselt just monoloogid, millest annavad tunnistust järgmised repliigid: “mõnikord, Kreeta monoloog (kolmene stseen)” (N24), “harva, Kardi monoloog” (M24), “harva, tuli midagi meelde” (N70).

“Küüni täitmise” tegelastele kaasaelamine oli mõõdukas, nagu “Moondundiski”, mis on üsna üllatav, sest tegelaste personaalsus ei pääsenud lavastuses eriti esile. Ilmselt on paljuski tegemist ka teatraalse projektsiooni empaatiaga ehk siis vaatajate sooviga etendusele ja tegelastele kaasa elada. Seda soodustasid eelkõige etenduse soojus, kurbus ja meloodilisus (Pärnus 0,329; −0,372; −0,23 ja Tartus 0,408; −0,21; −0,372). Pärnus on läbivalt oluliseks teguriks veel “tuttavus” ja “intellektuaalsus” (0,262; −0,209) ning Tartus “ehtsus” ja “vaikus” (0,294; −0,298). Need üksteist justkui välistavad korrelatsioonid nii siin kui edaspidi kõnelevad erinevatest retseptioonistrateegiatest (läbielavast ja läbimõtlevast), mille mõlemaga võib kaasneda emotsionaalne impulss. Kõivu kõrgelt hindavad ja teatrisse konkreetset lavastust vaatama tulnud pärnakad kaldusid tegelastele kaasa elama (−0,227; −0,245), mis oli otsestes seoses sisseelamise ja samastumisega (0,402; 0,493). Mainiti kaasaelamist “Kustaga (Jaan Rekkor — A. S.)” (M21) ja “(elu)lugudega” laiemalt (M25). Kõivu kõrgelt hindavad ja kultuuriliselt aktiivsed tartlased aga vältisid tegelastele kaasaelamist ning eelistasid külma kontemplatsiooni (0,246; korrelatsioon kino- ja kontserdikülastustihedusega −0,292; −0,262), mida kinnitab ka järgmine täpsustus: “mõnikord, kui filosoofilisemaks läks” (N19).

Etenduse emotsionaalse mõju sõltuvus kaasaelamisest ja samastumisest mõne tegelasega ning sisseelamisest fiktsionaalsesse maailma leidis kinnitust kõigi lavastuste puhul (Pärnus 0,589; 0,32; 0,449 ja Tartus 0,628; 0,22; 0,321). “Küüni täitmine” puudutas tartlasi mõnevõrra rohkem kui pärnakaid, kes aga elasid tegelastele pisut rohkem kaasa. Etendus puudutas vaatajaid eelkõige siis, kui see oli soe, meloodiline ja tõsine (Pärnus 0,43; −0,406; −0,376; ja Tartus 0,341; −0,32; −0,239). Pärnus olid mõjuvateks teguriteks veel “rahulikkus”, “tuttavus” ja “intellektuaalsus” (0,402; 0,309; −0,282) ning Tartus “vaikus”, “ehtsus” ja “abstraktsus” (−0,372; 0,222; −0,332). Kõivu kõrgelt hindavad haritud ja spetsiifilise teatrihuviga pärnakad olid etendusele vastuvõtlikumad (−0,306; 0,268; −0,244). Kultuuriliselt aktiivsed tartlased aga hoidsid etendusega emotsionaalset distantsi (korrelatsioon kino- ja kontserdikülastustihedusega −0,266; −0,344). “Küüni täitmine” näis vaatajaid puudutavat oma traagilise elutunnetuse ja üldinimlike eksistentsiaalsete situatsioonidega: “tihti, kaasaelamine (elu)lugudega” (M25), “mõnikord; hirmud, ihad, süüdistused, põhjendused” (N20), “mõnikord, kui Kard rääkis Sassist” (N15), “harva; kui mõistsin I vaatuses, et nad põlevad sisse” (N20).

60% vaatajaist jälgis “Küüni täitmist” kogu aeg või tihti suure huviga, mis on teiste lavastustega võrreldes pisut madalam, kuid võrdlemisi staatilise ja energiavaese lavastuse kohta üsna hea tulemus. Pärnus ei suutnud etendus kõikide vaatajate tähelepanu siiski kõiata ja vastused jagunesid erinevate valikuvõimaluste vahel ühtlasemalt kui Tartus. Kõigi kolme lavastuse retseptisioonis oli huvi etenduse vastu kõige tugevamas korrelatsioonis kaasaelamisega tegelastele ning emotsionaalse mõjuga vaatajale (Pärnus 0,612; 0,386 ja Tartus 0,484; 0,69), kusjuures retseptisiooniprotsessis huvi eelneb enamasti teistele aspektidele. Huvi “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” vastu oli kõige enam seotud etenduse soojusega (Pärnus 0,307, Tartus 0,454), mis oli oluliseks mõjuriks ka “Moondsundi” vastuvõtt. Teistest adjektiividest tõusid olulistena esile Pärnus “pildiline” ja “tuttav” (–0,309; 0,239) ning Tartus “abstraktne”, “meloodiline” ja “vaikne” (–0,422; –0,312; –0,219). Kultuuriliselt aktiivsed tartlased väljendasid etenduse suhtes distantseeritud hoiakut (korrelatsioon kino- ja kontserdikülastustihedusega –0,25; –0,322). Üks pärnakas tunnistas järjepidevalt tihedat kaasaelamist elu(lugudega) (M25), teine huvi tegevuse vastu (N17). Kaks tartlast tunnistasid põnevuse kasvu II vaatuses (N17, M24), kolmas harvades traagilistes stseenides (N20): traagikat oligi rohkem just II vaatuses.

“Küüni täitmises” oli mõningaid koomilisi kohti, ning kuigi seda oli raske publiku vaoshoitud reaktsioonidest vaatlemisel välja lugeda, suurem osa neist küsitluses koomika arvestatavat osakaalu ka tunnistas. Jälle võib tõdeda, et mida suurema huviga vaatajad etendust jälgisid ja mida rohkem tegelastega samastusid, seda naljakam etendus neile tundus (Pärnus 0,437; 0,317 ja Tartus 0,278; 0,349). (Pärnus ilmnis väike korrelatsioon ka kaasaelamise ja teatri-meediumi unustamisega: 0,232; 0,215.) Mõlema linna publiku seas oli “Küüni täitmise” naljakus seotud unenäolisusega (–0,345; –0,308), mis satub vastuollu nii eelmise väite kui “Moondsundi” uurimistulemustega, kus koomilisemalt mõjus just tuttavate tüüpide ja situatsioonide äratundmine. Seda võib põhjendada erinevate retseptisioonistrateegiatega: koomikat võib vastu võtta nii mittefiktsionaalsest (fiktsioonisisest) kui esteetilisest ja distantseeritud vaatepunktist lähtudes. Tartus oli antud küsimus üsna tugevas korrelatsioonis semantilistest diferentsiaalidest “naljaka” ja “rahulikuga” (0,461; –0,353). “Küüni täitmise” koomilisuse tajumises osutusid Pärnus olulisteks teguriteks vaataja sotsiaalsed karakteristikud: perekonnaseis, sugu, vanus, elukoht ja haridus. Vallalised, mehed, noored ning maal elavad ja madalama haridusega inimesed nägid etenduses rohkem koomilist elementi (–0,415; –0,343; –0,337; 0,319; –0,274). Sama tendents ilmnis mingil määral ka M. Kõivu kultuurilist positsiooni kõrgelt hindavate vaatajate seas (–0,284). Tartlaste retseptisiooni mõjutas jälle vastaja kultuuriline aktiivsus ning vanus: nooremad ja kultuuriliselt väheaktiivsed vaatajad olid etenduse vastuvõtul orienteeritud rohkem koomilistele aspektidele (–0,255; korrelatsioon kontserdi- ja teatrikülastustihedusega –0,337; –0,3). Naljakaid (tegelikult ambivalentseid) hetki kommenteeriti, ühe erandiga, vaid Tartus: “tihti, aegajalt ironiline, lavastusefektid”

(N20), “mõnikord, näiteks arstiabikott” (N20), “mõnikord, laip oli tore” (N33), “harva, nalja — traagikat vahel raske lahutada (Kardi monoloog)” (N47).

Nagu “Moondsundi” nii ka “Küüni täitmise” publikust umbes kolmandik leidis, et etendus oli mõnikord traagiline. Mida rohkem vaatajad tegelastele kaasa elasid, unustasid teatrimeediumi ja etendus neid puudutas, seda traagilisem see tundus (Pärnus 0,406; 0,267; 0,394; Tartus 0,164; 0,347; 0,209), kuid huvi antud juhul erilist rolli ei mänginud. Traagiline oli korrelatsioonis tõsise ja kurvaga (Pärnus -0,485; -0,25 ja Tartus -0,381; -0,373), Pärnus spetsiifiliselt veel etenduse soojusega (0,272) ja Tartus vaiksuse ja meloodilisusega (-0,395; -0,291). Kui Pärnus tajusid “Küüni täitmise” traagikat just linlased (-0,249), siis Tartus maal elavad inimesed (0,243). Kõik antud vastust täpsustanud vaatajad nägid etenduses tihti traagikat ning enamasti tulenes see tegelaste üldise olukorra äratundmisest: “kogu aeg erinevad inimesed kinnises ruumis” (N20), “kui inimestele hakkas kohale jõudma, mis toimub” (N20), “absurdi tragism, mis ei välista koomilisust” (N47). Vaid üks noor pärnakas oli konkreetsem: “Sassi surma hetkel” (N15).

Mittefiktsionaalse retseptioonistrateegia mõjulepääs oli “Küüni täitmises” korrelatsioonis peamiselt huviga etenduse vastu, kaasaelamisega tegelastele ning eriti vaataja puudutatusega (Pärnus 0,223; 0,257; 0,387 ja Tartus 0,528; 0,43; 0,593). Kui Pärnus oli laval tegelaste nägemine seotud etenduse traagilisuse (küsimus 20) ja tõsidusega (küsimus 19) (0,276; -0,312), siis Tartus ilmnis seos vaid etenduse naljakusega (küsimus 20) (0,34). Nagu on näidanud juba varasemad “Küüni täitmise” fiktsionaalsesse maailma sisseelamist puudutavad küsimused, nii ilmnis ka antud juhul Pärnus korrelatsioon etenduse intellektuaalsusega (-0,256) ning Tartus abstraktsusega, kuid ka soojuse ja meloodilisusega (-0,327; 0,265; -0,217). Kõrgema haridusega pärnakad keskendusid rohkem tegelaste jälgimisele (0,287), kuid kultuuriliselt aktiivsed ning M. Kõivu kõrgelt hindavad ja tema lavateoseid tundvad tartlased vältisid kaasaelamist tegelastega (korrelatsioon kontserdi- ja kinokülastustihedusega -0,372 ja -0,231 ning 0,266; -0,229). Oma vastust kommenteerisid vaid tartlased, kellest kolm esimest viitavad tegelaste kehtestamise keerukusele “Küüni täitmises”: “nii üht kui teist” (M21), “nii ja naa” (M69), “harva, liiga segane tük + palju tegelasi, et keegi silma paistaks” (N20), “harva, Kard kohati (mitte monoloogis)” (N47), “tihti, lõpus, eriti selged inimtüübid” (N20).

“Küüni täitmise” publik eristas selgemalt fiktsionaalset tegelaste ja teatralset näitlejate tasandit: Pärnus jälgisid näitlejate mängu peamiselt just need vaatajad, kes ei samastunud tegelastega ega näinud etenduses traagikat (-0,225; -0,263), ning Tartus vaatajad, kes ei näinud laval tegelasi, vaid näitlejaid (-0,304). Esteetilist retseptioonistrateegiat soodustasid Tartus ühelt poolt etenduse tõsidus ja võõrus (-0,268; -0,219), kuid teisalt ka rõõmsus (0,333) ning pildilisus (-0,260). Naised ja vanemad inimesed jälgisid Pärnus näitlejate mängu tähelepanelikumalt (0,433; 0,254), Tartus aga naised ja linlased (0,271; -0,456). Sugu kui mõjurit peab antud juhul tõlgendama ilmselt teatrikogemusest lähtudes: keskmisest suurema teatrikogemusega vaatajad — naised, vanemad

inimesed, linlased — on asjatundlikumad teatriskäijad ning pööravad rohkem tähelepanu ka teatri vormilistele ja tehnilistele iseärasustele. Antud küsimuse puhul leidis vaid üks kommentaar: “tihti, põhiliselt Rekkori puhul” (N19).

“Küüni täitmise” publik pööras lavastamisvõtetele mõnevõrra rohkem tähelepanu kui teiste lavastuste vaatajaskond. See on seletatav eelkõige lavastuse tinglikkuse ja performatiivsusega. Tuli ilmsiks seos lavastamisvõtete ja näitlejate mängu jälgimise vahel, kusjuures Tartus kaasnes lavastusvõtete jälgimisega ka suurem huvi etenduse vastu (domineeris esteetiline retseptiooni-strateegia), aga Pärnus olid need aspektid pöördvõrdelises suhtes (Pärnus 0,281, –0,315 ja Tartus 0,604; 0,276). Pärnakaid suunas “Küüni täitmise” lavastuslikku külge vaatlema etenduse abstraktsus ja kurbus (–0,279; –0,255), tartlasi aga tõsidus ja teisalt kõnekeelsus (–0,412; –0,346). Antud lavastuse vastuvõtt, aga eriti esteetiline retseptiooni-strateegia, näis sõltuvat paljuski inimese elukohast, kuid kuna maainimeste hulk selles uuringus ei olnud representatiivne (vaid 20 inimest) ja lavastuse temaatika oli seotud maaeluga, siis ei saa sellest suuremaid üldistusi teha. Naised, vanemad ja abielus olevad ning linnas elavad inimesed jälgisid Pärnus lavastamisvõtteid tähelepanelikumalt (0,307; 0,319; 0,33; –0,22), Tartus aga kultuuriliselt aktiivsed ja M. Kõivu teoste lavastusi näinud linlased (korrelatsioon lugemise ja näitustel käimise tihedusega 0,291; 0,223; 0,297; –0,343). Kommentaarid: “kogu aeg, laulude illustreerimine” (N33), “tihti, võõrutusefekt” (N24), “tihti, lavaruumi lahtimängimine, valgustus jne. Nt ka küüni ukse avamine” (N47).

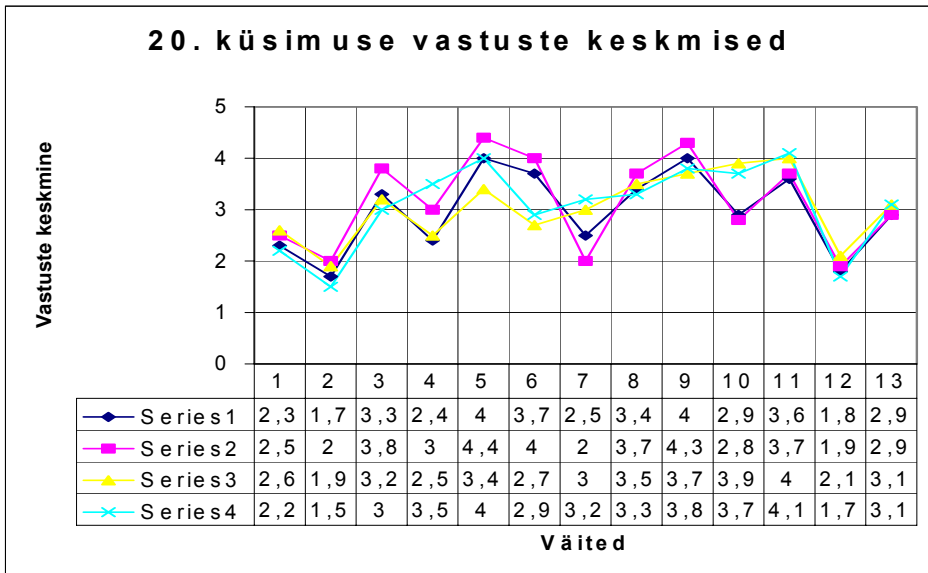
Võrreldes teiste lavastustega, keskendus “Küüni täitmise” publik palju rohkem lavastuse sõnumi mõistmisele: koguni pooled tunnistasid, et püüdsid sõnumit mõista kogu aeg. “Küüni täitmise” “mittekunstipärane”, justkui juhuslikult valitud nõrga sidususega materjal ei vastanud vaatajate ootushorisonidile ning sundis neid intellektuaalsele pingutusele. Pärnus oli sõnumi dešifreerimine seotud lavastamisvõtete jälgimise ja teatrimeediumi teadvustamisega, kuid üllatuslikult ka tegelaste (fiktsionaalse maailma) nägemisega (0,389; –0,341; 0,346). Mida naljavaesem ja rahulikum (igavam?) oli etendus, seda rohkem pöörati tähelepanu sõnumile (–0,371; –0,308). Pärnu publiku seas mängisid taas olulist rolli vastaja sotsiaalsed tunnused: linlased, naised ja abieluinimesed otsisid rohkem lavastuse tähendust (–0,325; 0,317; 0,259). Tartus oli see seotud vaid näitlejate mängu jälgimise ning etenduse võõruse ja kurbusega (0,304; –0,344; –0,319). Kommentaarid sarnanevad teiste lavastuste vastustega: “kogu aeg, etenduse ajal ja pärast” (M26), “kogu aeg, niivõrd keeruline minu jaoks, et pidevalt otsisin tähendust enda jaoks, põhjust saalis olemiseks” (N20), “passiivselt” (M69).

Vastupidiselt “Moondsundile” ja “Sundströmile” on “Küüni täitmise” tekst trükitis ilmunud: 1978. aastal “Loomingus” ja 1998. aastal eraldi raamatuna. Kuid vastuste protsentuaalset jaotuvust see asjaolu oluliselt ei mõjutanud. Seega ei tohiks siit otseselt teha mingeid järeldusi, kui palju vaatajaid on näidendid üldse lugenud. Pärnu publiku vastused erinevad kardinaalselt teistest publikurühmadest: etenduse võrdlemine tekstiga oli seotud küll lavastuse sõnumiga,

kuid oli pöördvõrdelises seoses lavastamisvõtete jälgimisega (0,217; -0,377), mis kujunes kõige markeerivamaks tunnuseks teiste lavastuste puhul. Selgus ka, et mida külmemana tajuti etendust, seda rohkem tegeldi etenduse ja teksti võrdlemisega. Desorienteeriv on ühe pärnaka kommentaar: “tihti, pole lugenud, aga kuulasin” (N24). Tartu publik paistab jällegi silma oma homogeensusega. Näidendi ja etenduse võrdlemine on korrelatsioonis lavastusvõtete järgmise ja puudutatusega (0,375; 0,278). Mitmed aspektid näitasid, et mida rõõmsamana etendust tajuti, seda rohkem võrreldi seda tekstiga (tugevaim korrelatsioon 0,342). Eriti iseloomulik oli see kultuuriliselt aktiivsetele (korrelatsioon kino- ja teatrikülastatavusega 0,457 ja 0,214) ning Kõivu kõrgelt hindavatele inimestele (-0,269). Kommentaar: “mõnikord, eriti lõpus, samuti II vaatuse algul, monoloogide võrdlus” (N47).

Ka “Küüni täitmise” publikust 2/3 võrdles lavastust oma varasema teatrikogemusega, mis on omakorda korrelatsioonis lavastamisvõtete ja näitlejate mängu jälgimisega (Pärnus 0,283; 0,24, Tartus 0,448; 0,285), Pärnus ka näidendi ja etenduse võrdlemisega (0,412). Erinevalt “Moondsundist” ja “Sundströmist” ilmnes antud juhul seos esteetilise retseptisioonistrateegia ning huvi, kaasaelamise ning nii koomika kui traagika puudumise vahel (Pärnus -0,270; -0,215; -0,314; -0,166, Tartus -0,318; -0,304; -0,222; -0,268). Tartlast mõjutasid oma teatri-(või elu-)kogemuse poole pöörduma ühelt poolt etenduse konkreetsus, realistlikkus ja lihtsus, teisalt aga külmus, närvilisus ja kookoonilisus (0,527; 0,27; 0,276; -0,356; 0,354; 0,247). Pärnu naisvaatajad olid taas kord analüütilisemad kui mehed (0,275) nagu ka Tartus linlased (-0,39). Kommentaarid jagunesid sisuliselt kaheks: lavastust võrreldi oma varasema teatrikogemusega kas kogu aeg või peamiselt etenduse lõpus ja pärast lõppu. “Võrdlus käib ju paratamatult kogu aeg” (M69), “tihti, paratamatult tulid tihti meelde “Peiarid”” (N22), “tihti, mitte teadlikult” (N22), “mõnikord, meenus Pedajase lavastusi” (N47), “mõnikord, lõpus” (N19), “peale etenduse lõppu” (N51).

Jooniselt 69 nähtub, et erinevate lavastuste vastuvõtu üldjoonis on üsna sarnane. “Sundströmi” publik (Series 2) vaatas etendust kõige suurema huviga (väide 5), elas loo tegelastele enim kaasa (väide 3), leidis kõige rohkem koomikat ja kõige vähem traagikat (väide 6 ja 7). Kõige rohkem puudutas etendus, “Küüni täitmine”, vaatajaid Tartus (Series 4, väide 4), kus oldi ka kõige vastuvõtlikumad traagilisele. Kõige leigemad emotsioonid olid aga “Küüni täitmise” Pärnu-publikul (Series 3, väited 4, 5, 6).



**Joonis 69.** 20. küsimuse vastuste keskmised.

Lavastuste temaatikast ja stiilist tulenevalt domineeris “Sundströmi” ja “Moondsundi” vastuvõtul pigem mittefiktsionaalne retseptioonistrateegia. Aktiivsemad kultuuritarbijad kaldusid etendusse rohkem sisse elama ning olid avatumad etenduse emotsionaalsele mõjule. “Küüni täitmise” vaatajate seas andis mittefiktsionaalse vastuvõtustrateegia kõrval tooni ka esteetiline: jälgiti tähelepanelikumalt lavastamisvõtteid ja püüti mõista sõnumit. Selle lavastuse publik jagunes mõlemas linnas vähemalt kaheks. Pärnu haritum, M. Kõivu kõrgelt hindav ja konkreetset lavastust vaatama tulnud publik püüdis oma tugevast teatraalsest projektsioonist lähtudes kohaldada etendusele harjumuspärast, mittefiktsionaalset emotsionaalset vastuvõtustrateegiat. Ülejäänud vaatajad olid segaduses, isegi rahulolematud, ning rakendasid kas esteetilist või distantseeritud lähenemist. Tartu kultuuriliselt aktiivsete vaatajate seas domineeris esteetiline intellektuaalne vastuvõtustrateegia, teised lähtusid pigem mittefiktsionaalsest emotsionaalsest strateegiast.

Vastused küsimusele 20 kinnitasid, et mittefiktsionaalne ja esteetiline vastuvõtustrateegia eristuvad küll üksteisest mingil määral, kuid mõlemal juhul tuleks rääkida pigem printsiipidest, millest üks või teine vaataja ja etenduse kokkumängus domineerib. Leidub mitmeid halle alasid, näiteks näitlejate ja tegelaste eristus, mis jäävad tõenäoliselt hämarateks ja segasteks nii vaatajale kui ka uurijale. Etendusse sisseelamine näib olevat seotud soojuse, valguse, tuttavuse ja meloodilisusega. Psühhoanalüütikud tõlgendaksid seda kindlasti oraalset faasiga seotud fantaasiatega, mis väljenduvad soovis kaotada ise/mina piirid, olla üks ema ja kõiksusega, muuta mitte-mina minaks. Tekstiga suheldes

muudab vastuvõtja selle oma psüühika osaks ja teksti interpreteerides iseenda teose osaks. (Holland 1968: 35–38) Seega inimene imeb teksti endasse nagu imik rinnapiima ning sulab ühte teose ja esteetilise kogemusega. Mälestused fiktsioonist meenutavad antud juhul ema-kujundit varasest lapsepõlvest — soe, tuttav, valge (ema rind?) ja meloodiline (hällilaul?).

## Küsimus 21. Kuidas te hindate etendust ja selle osi?

**Tabel 34.** Vaatajate hinned etendusele (protsent vastajatest, vastajate hulk).

Hinded	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmise Pärnus</i>	<i>Küüni täitmise Tartus</i>
“5”	18% (18)	29% (21)	3% (2)	23% (11)
“4”	<b>49% (50)</b>	<b>45% (33)</b>	37% (22)	<b>62% (29)</b>
“3”	26% (27)	19% (14)	<b>38% (23)</b>	11% (5)
“2”, “1”	7% (7)	7% (5)	22% (13)	4% (2)
<b>Keskmine</b>	<b>3,75</b>	<b>3,95</b>	<b>3,2</b>	<b>4,09</b>

Kõige positiivsemalt hindasid etendust “Küüni täitmise” vaatajad Tartus ning kõige madalamalt sama lavastuse publik Pärnus. “Sundströmi” hinnati igas kategoorias üllatuslikult kõrgemalt kui “Moodsundi”. “Sundström” oli siin-kirjutaja arvates kunstiliselt palju nõrgem lavastus — varieeris ja miksiti tuntud Kõivu-motiive —, kuid sajandilõpumeeleolus publik oli keskmisest heatahtlikum ning hinnangud olid seeläbi üsnagi polaarsed. Ühelt poolt 29% etendust hinnanud vaatajaist valisid “Sundströmi” numbriliseks koefitsendiks “5”, *versus* 18% “Moondsundi” publikust. Teiselt poolt ei saa ignoreerida neid (tõenäoliselt pettunud) vaatajaid, kes etenduse kohta käivatele küsimustele vastamast loobusid; peamiseks etteheiteks kõrge piletihind, etenduse lühidus ja ebamäärasus.

**Tabel 35.** Vaatajate keskmine hinne etendusele ja selle osadele.

	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmise Pärnus</i>	<i>Küüni täitmise Tartus</i>
1. Üksiknäitleja	Vaarik 4,7 Lutsepp 4,64	Ever 4,68		
2. Trupp	4,38	4,54	4,09	4,06
3. Lavakujundus	4,16	4,17	3,78	3,94
4. Lavastajatöö	3,99	4,03	3,63	4,09 ↑
5. Kogu etendus	3,75	3,95	3,2	4,09 ↑
6. Valguskujundus	3,71	3,92	3,43 ↑	3,74 ↓
7. Lugu	3,61	3,87	3,19	4,05 ↑
8. Muusikaline k.	3,55	3,69	3,18	3,8

Kui vaadelda antud tabeli nelja esimest tulpa (Tartu-etendust kui erandit käsitleme pisut hiljem), kus vaatajate keskmised hinded nähtud etendustele ja selle osadele on järjestatud kahanevas järjekorras, siis täheldame, et kolme küllaltki erineva lavastuse osiseid on hinnatud peaaegu sama mustris järgi: kõrgeima keskmise hinde said nimeliselt nimetatud näitlejad, kellele järgnesid trupp, lavakujundus, lavastajatöö, etendus tervikuna, valguskujundus, lugu ning lõpuks muusikaline kujundus.

See on ka loomulik, sest näitlejad on ju etenduse keskmises ning oma füüsilises reaalsuses laval olemas, samas kui näiteks lavastaja töö sisu ja taset on tihti raske hinnata, sest juhuslikum teatrikülastaja ei tea, mille järgi seda teha. Stockholmis läbi viidud publiku-uuringud näitasid samuti, et näitlejaid hinnatakse pidevalt pisut kõrgemalt kui etendust tervikuna. Samas etendus edestab vaatajate hinnanguskaalal alati näidendit (vt lugu). W. Sauter põhjendab seda etenduse füüsilise vormi esmasusega, mille elemente siis vaataja interpreteerib lavategevusele tähenduse omistamisel. (Sauter 1988: 25) Visuaalne informatiivsus on ka üheks põhjuseks, miks lavakujundust on vaatajal kergem hinnata ning enamasti saab see etenduse kontekstis üsna kõrge hinde. Hinnang valgus-, muusikalisele ja helikujundusele sõltub üsna palju nende eripärast ning osatähtsusest lavastuses, kuid üldjuhul on valgustusel, muusikal ja helil siiski vaid toetav ning stseeni siduv roll, mille mõju loo, tegelaste või tähenduse loomise tasandil on marginaalne. Sellest lähtuvalt ei pööra vaataja etenduse vastuvõtul nimetatud elementidele tihti erilist tähelepanu ning hindab neid tagasihoidlikumalt.

“Küüni täitmise” keskmised hinded olid teistest lavastustest pisut madalamad, kuid siiski mitte märkimisväärselt, nagu seda lavateoste pealiskaudsel võrdlusel oleks võinud oodata. Pärnu-etendustel hinnati valgustust üllatuslikult kõrgemalt kui etendust tervikuna, mis on seletatav visuaalse info primaarsuse ning valgusrežiiri omapäraga, valguse – pimeduse kontrastidel mängimisega.

Üldisest mustrist kaldusid aga kõrvale “Küüni täitmise” Tartu-etendusele antud hinded. Kõige olulisemaks mõjuteguriks on siin ilmselt M. Kõivu maine, mis Pärnu publiku seas ei olnud kuigi tugev, kuid domineeris Tartu vaatajate teadvuses. (M. Kõivu teoseid oli lugenud 5% pärnakatest ja 38% tartlastest, M. Kõivu näidendite lavastusi oli näinud 13% pärnakatest ja 67% tartlastest. Täpsemalt vt küsimusi 14.–16.) Just teksti autori ja tema teoste kõigutamatu reputatsiooniga on seotud kõrge hinnang loole (näidendile?) kui sellisele, mis tõmbab endaga üles ka üldmulje etendusest. Võrreldes Pärnu publikuga, on ülikoolilinna vaatajad palju heatahtlikumad lavastuse suhtes, kuid selle taustal pisut kriitilisemad näitetrupi suhtes. Tabelit horisontaalteljel lugedes torkab silma, et kolmest lavastusest kõrgeima hinde on pälvinud “Küüni täitmise” Tartu-etendus (mis ei olnud antud lavastuse väga hea etendus), selle lavastajatöö, lugu ja muusikaline kujundus. Erinevate lavastuste numbriliste korrelaatide vahe on nende kunstilist taset arvestades isegi üllatavalt väike.

**Tabel 36.** Etendustele ja nende osadele antud hinnete korrelatsioonid (M – ”Moond-  
sund”, S – ”Sundström”, KP – ”Küüni täitmine” Pärnus, KT – ”Küüni täitmine” Tartus).

	Lugu	Lav. töö	Trupp	Näitleja	Lava- kujund.	Muusika	Valgus
Etendus – M	0,771	0,496	0,462	0,35 (L)	0,331	0,382	0,244
S	0,745	0,525	0,28	0,327 (V)	0,492	0,592	0,523
KP	0,789	0,499	0,309	0,313 (E)	0,36	0,409	0,323
KT	0,602	0,591	0,414		0,255	0,434	0,272
Lugu – M		0,403	0,389	0,372 (L)	0,366	0,457	0,289
S		0,508	0,306	0,278 (V)	0,501	0,394	0,414
KP		0,277	0,101	0,23 (E)	0,381	0,364	0,391
KT		0,487	0,362		0,351	0,533	0,362
Lav. töö – M	0,403		0,484	0,217 (L)	0,491	0,45	0,435
S	0,508		0,441	0,17 (V)	0,447	0,465	0,455
KP	0,277		0,613	0,421 (E)	0,187	0,15	0,26
KT	0,487		0,606		0,475	0,568	0,307
Trupp – M	0,389	0,484		0,263 (L)	0,218	0,313	0,239
S	0,306	0,441		0,215 (V)	0,365	0,42	0,262
KP	0,101	0,613		0,378 (E)	0,437	0,304	0,396
KT	0,362	0,606			0,356	0,598	0,478
Näitleja – M				0,574(L/V)			
Lavakuj. – M	0,366	0,491	0,218	0,186 (L)		0,53	0,539
S	0,501	0,447	0,365	0,17 (V)		0,631	0,541
KP	0,381	0,187	0,437	0,043 (E)		0,56	0,648
KT	0,351	0,475	0,356			0,607	0,323
Muusika – M	0,457	0,45	0,313	0,216 (L)	0,53		0,692
S	0,394	0,465	0,42	0,091 (V)	0,631		0,662
KP	0,364	0,15	0,304	0,353 (E)	0,56		0,602
KT	0,533	0,568	0,598		0,607		0,535
Valgus – M	0,289	0,435	0,239	0,15 (L)	0,539	0,692	
S	0,414	0,455	0,262	0,136 (V)	0,541	0,662	
KP	0,391	0,26	0,396	0,213 (E)	0,648	0,602	
KT	0,362	0,307	0,478		0,323	0,535	

L – Ain Lutsepp, V – Andrus Vaarik, E – Ita Ever

Etendusele ja selle osadele antud hinned olid kõige tugevamas korrelatsioonis omavahel, mis tähendab seda, et kui üldmulje oli positiivne, siis hinnati positiivselt ka kõiki etenduse osi. Kui Stockholmi publiku-uuringud näitasid, et etendusele antud hinne on kõige suuremas korrelatsioonis näitleja(te)le antud hindega (Sauter 1988: 25), siis antud Kõivu-uurimuses tuli ilmsiks tihe seos etenduse ja loo vahel, mis kinnitab seisukohta, et narratiivsus on kunstis üks

olulisi naudinguid allikaid ning terviku konstrueerimise ja mõistmise mehhanisme. Kõige autonoomsem selles komplektis näib olevat üksiknäitlejate hindamine, samas kui trupp on mõnevõrra rohkem seotud etendustervikuga ning eriti lavastajatöö headusega. Näiteks Pärnu vaatajad, kes olid üsna rahulolematud kollaažliku looga ning ka lava- ja muusikalise kujundusega, väärtustasid siiski “Küüni täitmise” truppi ja lavastajatööd. Ühtse tervikuna tajuti ja hinnati lavaruumiga seotud märke: lava-, valgus- ja muusikalist kujundust.

**Tabel 37.** Etendusele ja nende osadele antud hinnete korrelatsioonid tajuprotsessidega (M – “Moondsund”, S – “Sundström”, KP – “Küüni täitmine” Pärnus, KT – “Küüni täitmine” Tartus).

	Etend.	Lugu	Lav. töö	Trupp	Näitleja	Lava- kujun.	Muus.	Valg.
Huvi – M	0,644	0,591	0,301	0,278	0,354 (L)	0,252	0,204	0,146
S	0,665	0,708	0,42	0,366	0,286 (V)	0,521	0,481	0,453
KP	0,635	0,63	0,578	0,359	0,247 (E)	0,325	0,345	0,258
KT	0,506	0,57	0,426	0,55		0,288	0,58	0,356
Nali – M	0,61	0,534	0,345	0,254	0,353 (L)	0,3	0,101	0,007
S	0,384	0,53	0,256	0,323	0,233 (V)	0,381	0,275	0,244
KP	0,484	0,446	0,297	0,159	0,035 (E)	0,138	0,193	0,193
Kaasaalam. – M	0,458	0,354	0,213	0,215	0,393 (L)	0,068	0,222	0,075
S	0,538	0,446	0,306	0,111	0,297 (V)	0,466	0,33	0,532
KP	0,511	0,454	0,403	0,177	0,102 (E)	0,258	0,462	0,248
KT	0,554	0,594	0,296	0,314		0,224	0,449	0,242
Puudutas – M	0,447	0,444	0,309	0,376	0,382 (L)	0,202	0,236	0,088
S	0,538	0,362	0,31	0,195	0,211 (V)	0,345	0,431	0,412
KP	0,3	0,312	0,125	-0,086	0,126 (E)	0,232	0,336	0,363
KT	0,541	0,557	0,299	0,251		0,015	0,404	0,343
Traagika – KP	0,19	0,259	0,047	0,07		0,225	0,294	0,368
KT	0,352	0,021	0,266	0,201		0,296	0,418	0,152
Nägin tegel. – S	0,541	0,412	0,312	0,109	0,316 (E)	0,345	0,224	0,278
KP	0,108	0,3	-0,012	-0,019		0,111	0,178	0,246
KT	0,469	0,344	0,438	0,403		-0,048	0,331	0,296
Sam. tegel. – M	0,35	0,458	0,365	0,292	0,253 (L)	0,212	0,206	0,258
S	0,249	0,271	0,232	0,176	0,163 (V)	0,311	0,189	0,451
KP	0,39	0,26	0,115	0,174	0,139 (E)	0,218	0,178	0,132
Teatrikog. – S	-0,319	-0,234	-0,108	0,01	-0,025 (E)	-0,164	-0,048	0,062
KT	-0,437	-0,52	-0,433	-0,501		-0,437	-0,486	-0,476
Unustasin – S	0,244	0,356	0,256	0,254	0,171 (IE)	0,312	0,282	0,391

Etenduse ja selle osade hindamine osutus kõige rohkem seotud olevat huviga kunstiteose või selles kujutatud maailma vastu. Teatri kui meelelahutuse oluliseks hindamisaluseks on ka etenduse koomilisus, mida ei väärtustanud vaid Tartu-publik. Domineerima aga hakkas siiski vaataja emotsionaalne seotus fiktsionaalse maailma või tegelastega, mis mõjutas eelkõige hinnangut etendusele ja loole, kuid mingil määral ka teisi aspekte. Hinne näitlejatele ja trupile oli kõige autonoomsem. Mõned aspektid — fiktsiooni ja vaataja vaheline väike emotsionaalne distants (“Etendus puudutas mind”) ja kaasaelamine loo tegelastele — osutasid olulisteks kõigi lavastuste puhul kõigi publikute seas, teiste mõju oli juhuslikum. Vaataja ja fiktsiooni vahelist väikest distantsi soodustas samastumine tegelastega ning “Küüni täitmise” eksistentsiaalne traagika, mida tartlased soosisid mõnevõrra rohkem kui pärnakad. Kaasaelamist tegelastele soodustas laval tegelaste, mitte näitlejate nägemine ning samuti samastumine tegelastega. (“Moondsundi” hindamisel korrelatsioon laval tegelaste nägemisega küll puudus, kuid samastumine fiktsionaalsete isikutega seda igal juhul eeldab ja kinnitab.) Tartu-publik säilitas fiktsiooniga mõnevõrra distantseerituma suhte: tegelastega samastumine nende hinnangut oluliselt ei mõjutanud, kuid mida vähem võrreldi lavastust oma varasema teatrikogemusega (otsiti sellest abi), seda kõrgem oli etendusele ja selle osadele antud hinne. Sama tendents mõjutas etenduse ja loo hindamist ka “Sundströmi” publiku seas, lisaks väärtustati positiivselt teatrimeediumi unustamist.

**Tabel 38.** Etendustele ja nende osadele antud hinnete korrelatsioonid semantiliste diferentsiaalidega (M – “Moondsund”, S – “Sundström”, KP – “Küüni täitmine” Pärnus, KT – “Küüni täitmine” Tartus).

	Etend.	Lugu	Lav. töö	Trupp	Näitleja	Lava-kujun.	Muus.	Valg.
Kuum – M	0,356	0,22	0,049	0,186		–0,001	0,058	0,068
S	0,437	0,401	0,29	0,31	0,051 (L)	0,24	0,185	0,223
KP	0,269	0,344	0,245	0,335	0,126 (V)	0,383	0,496	0,501
KT	0,396	0,497	0,282	0,319	–0,054 (E)	0,368	0,471	0,358
Ehtne – M	0,343	0,36	0,3	0,219	0,115 (L) 0,176 (V)	–0,086	–0,024	0,019
Tuttav – M	0,422	0,39	0,297	0,077	0,3 (L)	0,065	0,225	0,116
S	0,295	0,232	0,053	–0,045	0,143 (V)	0,051	0,2	0,176
Võõras – KT	–0,303	–0,047	–0,062	0,03	0,024 (E)	–0,16	–0,396	–0,167
Realistlik – M	0,17	0,191	0,432	0,252	0,132 (L)	0,14	0,219	0,166
Unenäoline – KT	–0,096	–0,137	–0,285	–0,267	–0,08 (V)	–0,16	–0,27	–0,344
Abstraktne – KT	–0,226	–0,466	–0,36	–0,289		–0,336	–0,434	–0,344
Rõõmus – M	0,322	0,373	0,192	0,163	0,209 (L) 0,078 (V)	0,032	0,085	0,04

	Etend.	Lugu	Lav. töö	Trupp	Näitleja	Lava- kujun.	Muus.	Valg.
Naljakas – S	0,179	0,34	0,259	0,286	–0,259 (E)	0,165	–0,037	0,069
Pildiline – M	–0,3	–0,073	–0,26	–0,073	–0,01 (L) –0,189 (V)	–0,294	–0,025	–0,192
Valge – S	0,302	0,365	0,222	0,023	0,043 (E)	–0,012	0,321	0,15
KP	–0,053	0,053	0,007	0,235		0,378	0,233	0,334
Rahulik – S	–0,179	–0,168	–0,308	–0,169	–0,089 (E)	–0,185	–0,225	–0,13
KT	–0,35	–0,502	–0,117	–0,184		–0,06	–0,308	0,013
Meloodiline - KP	–0,138	–0,249	0,035	0,035		–0,104	–0,37	–0,316
KT	–0,441	–0,352	–0,173	–0,111		–0,295	–0,496	–0,117
Kõnekeelne- KP	–0,355	–0,432	–0,067	0,097		–0,328	0,061	–0,144

Etenduste enda omadused mõjutasid vaatajate hinnangut vähemal määral ja juhuslikumalt. Kõige olulisemaks märksõnaks kujunes “kuum”, st mida soojemana etendust tajuti, seda kõrgemalt hinnati nii etendust kui selle üksikuid osi. Teistest vähem avaldas see mõju “Moondsundi” ning üksinäitlejate hindamisel. Järgmise semantilise pesa moodustavad adjektiivid “ehtne”, “tuttav” ja “realistlik”, mis soodustasid eriti “Moondsundi” positiivset vastuvõttu. Kui etenduse, loo ja lavastajatöö seotus nimetatud adjektiividega tundub ootuspärane, siis lavakujunduse hindamisel need mingit rolli ei mängi, küll aga muusikalise kujunduse juures. (Ilmselt tuleneb see vaataja emotsionaalsest meelestatusest.) Erinevalt teistest väärtustas Tartu-publik just “Küüni täitmise” abstraktsust, unenäolisust ja võõrust.

“Moondsundi” ja “Sundströmi” hindamine oli seotud etenduste naljakuse ja rõõmsusega, kuid Ita Everi esitust pidasid suurepäraseks hoopis need vaatajad, kes nägid “Sundströmis” ka tõsisemaid noote. Mõlema lavastuse lavakujundust hinnati paljuski etenduse pildilisuse järgi (–0,294; –0,333), seos, mis “Küüni täitmise” retseptiooniprotsessis esile ei tulnud. “Moondsundis” mõjutas pildilisus etendusele tervikuna ja lavastajatööle antud hinnet. “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” valgus ning rahulikkus, “Küüni täitmise” meloodilisus ja kõnekeelsus aitasid kaasa positiivse üldmulje kujunemisele, kuid näitlejatööde hindamist need karakteristikud ei mõjutanud.

Etendustele ja nende osadele antud hinnad olid seotud rohkem vaataja kultuuriliste kui sotsiaalsete karakteristikutega. Etenduse hinne oli teatud korrelatsioonis Tallinna vaatajate teatrikogemusega (0,35; 0,207); st 5-pallises süsteemis hindasid etendust “3”-ga või madalamalt reeglina vaid need, kes käivad aastas 1–3 korda teatris (suurem osa publikust väidab käivat tihedamini). Kuid sõltumatult etendusele antud hindest nautisid nad näitlejate tööd. Teatrikogemusest rohkemgi diferentseeris vastuseid vastajate huvi süvamuusika

ja vastavate kontsertide vastu kui kõrgkultuuri märk. “Moondsundi” publiku kõige leebema fraktsiooni moodustasidki süvamuusikakontserte tihti külastavad vaatajad, kes hindasid etendust ja selle kõiki osi (välja arvatud näitlejate mäng ja lavakujundus) kõrgemalt kui teised. “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” Pärnu-publiku muusikahuvilised olid muusikalise kujunduse suhtes mõnevõrra kriitilisemad (–0,245; –0,268), Tartus aga etenduse, loo ja valguskujunduse suhtes (–0,276; –0,23; –0,361). Aktiivne näitusekülastamine näis modelleerivat vaid Tartu-publiku hindamiskriteeriume: need vaatajad väärtustasid kõrgemalt lava- ja muusikalist kujundust (0,268; 0,243). Pärnu kinosõbrad hindasid teistest kõrgemalt kodulinna näitlejaid (0,284), kuid Tartu kino- ja teatrisõbrad ning M. Kõivu kõrgelt positsioneerivad ja tema näidendite lavastusi tundvad vaatajad olid “Endla” näitetrupi suhtes märgatavalt kriitilisemad (–0,318; –0,217; 0,22; –0,264). See oli siis ka ainuke publikurühm ja ainuke aspekt, kus näitekirjaniku renomee mõjutas vaatajate hindamiskriteeriume. Seega teatrielamuse kujunemisel on oma osa mängida ka vaataja kultuurilisel kompetentsusel (kui eeldada, et tihedam kultuuriinstitutsioonide külastatavus tagab ka rohkem teadmisi (teatri)kunstist ja sellega käib kaasas tolerantsus või teatriarmastus.

Naisvaatajad (kes tihti on ka suurema teatrikogemusega) väärtustasid pisut kõrgemalt lavastajatööd (0,275; 0,271; 0,215), välja arvatud Tartus, kus naised olid kriitilisemad nii etenduse kui ka lavastajatöö suhtes (–0,248; –0,24). “Moondsundi” naisvaatajad ei hoidnud tagasi oma vaimustust näitetrupi suhtes (0,3). “Moondsundi”, “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” Pärnu-etenduste noorem publik oskas rohkem hinnata etenduste visuaaliat: lava- ja valguskujundust (lavakujundus –0,296; –0,232; –0,243; valgus –0,12; –0,311; –0,268). “Küüni täitmise” retseptsiooni Pärnus suunas enim vaataja perekonnaseis: vallalised (nooremad?) olid mõnevõrra heatahtlikumad etenduse, loo, lavastajatöö ja näitetrupi suhtes (–0,364; –0,237; –0,314; –0,276). “Sundströmi” retseptsiooni mõjutas kõige rohkem vastajate hariduslik taust: mida kõrgema haridusega vaataja, seda kriitilisem oli ta loo, lava- ja valguskujunduse suhtes (–0,344; –0,233; –0,237).

Kokkuvõtteks võib öelda, et vaataja hinnangut etendusele ja selle osadele mõjutab kõige rohkem lavategevuse afektiivsus ja vaataja emotsionaalne seotus sellega, mis väljendub erinevatel intensiivsustastmetel alates huvist etendatava vastu kuni tegelastega samastumiseni. Ka Teuvo Kantaneni Tampere läbi viidud publiku-uurimus näitas, et rahulolu etendusega oli kõige tihedamas korrelatsioonis etenduse afektiivsuse ja põnevusega ning seda nii tõsisele kogemusele kui meelelahutusele orienteeritud vaatajate seas. Kuid esimeses grupis ilmnis see eelkõige harjumatu etenduste, teises muusikalide puhul. Teatrist tõsist kogemust otsiva publiku rahulolu etendusega oli seotud ka vaataja emotsionaalsusele orienteeritusega. (Kantanen 1995: 83) Niisiis retseptsiooniprotsessis tulevad oluliste teguritena mängu nii vaataja elu- ja kultuurikogemus kui ka teatraalse projektsiooni samastumine (ootused teatri kui kunstiliigi ja meediumi suhtes). Antud uurimusest selgus, et vaatajad hindavad

teatris eelkõige etendusest tulenevat emotsionaalset elamust. Teistest eristus aga Tartu-publik, kes oskas nautida ka intellektuaalset eritlust nõudvat etendust.

## Küsimus 22. Kas etendus vastas Teie ootustele? Mille poolest?

**Tabel 39.** Etenduse vastavus ootustele (vastajate protsent, hulk).

Vastavus ootusele	<i>Moondsundi Vassel</i>	<i>Sundströmi Ida</i>	<i>Küüni täitmine</i> Pärnus	<i>Küüni täitmine</i> Tartus	Kokku
vastas täielikult	44% (45)	42% (30)	8,5% (5)	44% (19)	36% (99)
vastas osaliselt	44% (45)	42% (30)	64,5% (38)	49% (21)	48,5% (134)
ei vastanud üldse	12% (12)	16% (12)	27% (16)	7% (3)	15,5% (43)

Hans Robert Jauss ja mitmed teised retseptiooniteoreetikud on seisukohal, et kunstiteose väärtus sõltub esteetilisest distantsist vastuvõtja ootushorisoni ja teose vahel. Kui see distants on väike, siis on tegemist ajaviitekunstiga — väärtuslik on teos, mis ei vasta vastuvõtja ootustele. Sellest kriteeriumist lähtudes M. Kõivu antud näidendite lavastuste esteetiline väärtus väga kõrge ei olnud: lavastused vastasid üldjoontes vaatajate ootustele, kõige rohkem üllatusi pakkus aga “Küüni täitmine” Pärnu publikule. Mida rohkem etendus vastas vaatajate ootustele, seda kõrgemalt seda hinnati (korrelatsioonikoefitsendid ootustele vastavuse ja etenduse hinde vahel:  $-0,673$ ;  $-0,666$ ;  $-0,487$ ;  $-0,627$ ). Etenduse vastavus ootustele mõjutas ka selle üksikutele osadele antud hinnangut, kuid pisut vähemal määral. Nagu etenduse hindamist (vt Tabel 37), nii ka ootustele vastavust mõjutas paljuski vaatamängu huvitavus ( $-0,652$ ;  $-0,6$ ;  $-0,374$ ;  $-0,518$ ), naljakus ( $-0,479$ ;  $-0,387$ ;  $-0,403$ ;  $-0,189$ ), puudutavus ( $-0,421$ ;  $-0,543$ ;  $-0,205$ ;  $-0,437$ ) ning vaataja kaasaelamine tegelastele ( $-0,469$ ;  $-0,678$ ;  $-0,312$ ;  $-0,342$ ). Sarnaselt etendustele ja nende osadele antud hinnetega (vt Tabel 38) sõltus “Moondsundi” vastavus ootustele mingil määral fiktsiooni ehtsusest, tuttavusest, konkreetsusest, soojusest ja rõõmsusest ( $-0,443$ ;  $-0,393$ ;  $-0,285$ ;  $-0,36$ ;  $-0,25$ ). “Sundströmi” vastavus ootustele oli korrelatsioonis esitatava tuttavuse, ehtsuse, soojuse ja valgusega ( $-0,39$ ;  $-0,277$ ;  $-0,376$ ;  $-0,491$ ), “Küüni täitmise” ootuspärasus oli seotud etenduse ehtsuse, soojuse, vaiksuse ja meloodilisusega (Pärnus  $-0,254$ ;  $-0,268$ ;  $0,286$ ;  $0,278$ , Tartus  $-0,279$ ;  $-0,299$ ;  $0,315$ ;  $0,369$ ). Vastajate sotsiaalsete ja kultuuriliste karakteristikute osakaal oli antud juhul kolmandajärguline, sarnanedes paljuski eelmise küsimuse vastuste analüüsitulemustega: “Moondsundi” süvamuusikahuvilised vaatajad olid pisut tolerantsemad ( $-0,204$ ), Tartu vastav publikusegment ja naisvaatajad olid aga pisut kriitilisemad ( $0,286$ ;  $0,203$ ). “Sundströmi” ja “Küüni täitmise” vallalised

vaatajad leidsid teatrist seda, mida ootasid (0,33; 0,265), Tartus aga olid vallalised rahulolematumad (-0,25). Pärnakatel, kes tulid vaatama konkreetset lavastust või rahuldama oma spetsiifilist teatrihuvi ning kes olid näinud M. Kõivu näidendite lavastusi, samuti maainimestel olid kindlamalt välja kujunenud ootused (0,314; -0,207; -0,248).

Pariisis ja Stockholmis tehtud empiirilised publiku-uuringud on näidanud, et etendusest saadava elamuse kujunemisel mängivad kõige suuremat rolli eelootused ja -hoiakud, mis kujunevad peamiselt teatri imagost ning lavastuses osalevatest staaridest lähtuvalt, etendusel endal on selles protsessis teisejärguline roll. (Martin, Sauter 1995: 28–29) “Moondsundi” reklaamiti aga kui M. Kõivu komöödiat, mis oletatavasti tõi saali ka komöödiažanrit eelistavad ja naljale orienteeritud vaatajad. M. de Marinise arvates mängib just žanr määravat rolli teksti (ka etenduse kui teksti) mõistmise, interpreteerimise ja hindamise protsessis. (Marinis 1993: 166) Kuna tegemist ei olnud siiski traditsioonilise, lineaarse, situatsioonikoomikale üles ehitatud komöödiaga, siis oma ambivalentse jorutamise ja selge lõpplahenduse puudumisega jättis “Moonsund” mitmeigi vaataja hinge segaduse ja rahulolematuse.

Oma kommentaarides sellele küsimusele oldi suhteliselt napid ja üld sõnalised ning paljud vaatajad ei vaevunud üldse oma vastust laiendada. Üle poole (54%, 59 inimest) “Moondsundi” publikust ei osanud oma ootusi kuidagi verbaliseerida või siis väitsid umbmääraselt, et ootasid head etendust või meeldivat elamust. Siin on ilmselt tegemist teatri kui kunstiliigi ja sotsiaalse institutsiooniga seotud üldiste ootustega, millele antud lavastus nende meelest suutis vastata, nii et kultuuritarbijatena ei tundnud nad end petetutena. C. Tindemans on empiiriliste uuringute põhjal väitnud, et etenduse hindamisel lähtub iga vaataja teatud sotsiaalsest kokkuleppest — miinimumnõudest, millele etendus peab vastama, et vaataja ei tunneks end petetuna. Selle miinimumnõude täitmatajätmine toob endaga kaasa etenduse eitamise vaataja poolt. (Tindemans 1988: 135) Sellest rühmast 28 inimest jäid väga rahule ehk siis väitsid, et “Moonsund” vastas täielikult nende ootustele või oli üle ootuste. Esile tõsteti esituse huvitavust, tempokust, ajakohasust, humoorikat lahendust ning näitlejate head mängu. 23 vastajat jäid rahule osaliselt, neist neli just näitlejate kõrge mängutasemega ja üks elu filosoofilise kujutamise, kuid üks vaataja nimetas lavastust “kamara-juraks”, teine leidis, et “etendus ei haakunud teemaga” (?). 8 inimest, kellel ei olnud endi väitel “Moondsundi” suhtes mingeid ootusi või ei osanud nad neid sõnastada, väitsid ometi, et etendus ei vastanud üldse nende ootustele ning olid pannud etendusele ja loole hindeid 1-st 3-ni.

Teise rühma (39%, 43 inimest) moodustas meelelahutusele ja komöödiale orienteeritud publik, kes tõstis esile vaid “Moondsundi” koomikat. 19 vaatajat neist leidis etenduse ootustele vastava olevat ning mitmed tõstsid koomikale lisaks esile etenduse mõtlikkust, ironiat, rahvalikkust või mitut liini, probleemi lahendust, rõõpsust isikliku eluga. “Oli ju täiuslik, kõik vastandid + suur metafoor” (M24). 20 vaataja arvates vastas etendus nende ootustele vaid osaliselt, peamiseks põhjuseks toodi nalja vähesus (6 vastust), kuid ühel korral

ka etenduse liigne kergus ja meelelahutuslikkus. See siiski ei toonud automaatselt kaasa “Moondsundi” täielikku eitust, vaid tihti osati väärtustada nähtu huvitavust ja omapärasust. “Ei uskunud, et on nii filosoofiline, aga seda parem, nii hea on ju mõelda” (N37). 4 meelelahutuse otsija ootusi etendus täita ei suutnud, sest lavategevus olevat olnud absurdne, sõnumita ja liiga lärmakas ning seda hinnati üsna madalalt.

Kolmanda, 8 inimesest koosneva rühma moodustasid juba kindlate ootustega vaatajad, kes enamasti leidsid teatrist seda, mida nad sealts otsima tulid. Üks vastaja vaatas lavastust juba teist korda ning oli selle arengust meeldivalt üllatunud. Kaks inimest tunnistasid, et tulid teatrisse Kõivu pärast ning ootasid midagi filosoofilist. “Moondsund” vastas nende ootustele vaid osaliselt, valmistades seega meeldiva pettumuse. Kolm vaatajat ootasid kohtumist heade näitlejatöödega, üks Pedajase lavastajatööga, üks eheda murde kuulmist.

“Sundströmi” reklaamiti kui sajandilõpulangust Ida / Ita Everiga peasas ja see mängis publiku kujundamisel kindlasti oma osa. Ebamääraste ootustega vastajaid oli 46 ning 17 inimest tulid meelelahutust otsima, kuid need kaks rühma sulasid lõpphinnangute põhjal kokku, nii et vaatlengi neid järgnevalt üheskoos. 24 vastajat jäid nähtud etendusega täiesti rahule ja see vastas täielikult nende ootustele. Põhjenduseks toodi etenduse naljakus, huvitavus, kaasahaaravus, sisutihedus, tõsielulisus, realistlikkus. Oluline oli ka Ita Everi ja teiste näitlejate suurepärase mäng ning et kogeti aastavahetuse pidulikku tunnet. “Just nii mõnusalt hull kui milleniumgi, paras pikkus ka ja ilus silmale vaadata” (N37). “Sundström” vastas osaliselt 24 vastaja ootustele. Kuus inimest eeldasid pikemat näitemängu, üks tahtis rohkem improvisatsiooni, teine rohkem nalja, ühe vastaja meelest oli teema otsitud, teise meelest sõnum segane jne. “Mõttetut janti liiga palju, samuti liialt müra (mootori hää!)” (M65). 11 vaatatajale valmistis etendus üllatuse, kuid ainult kolmele neist positiivse — “Ei oodanud etenduselt nii emotsionaalset kõigutust” (N20). Ülejäänud olid rahulolematud kas etenduse lühiduse, segasuse või liigse sarnasuse pärast “Moondsundiga”. “Igatahes mitte pisikest eelmise etenduse väljavõtet — täie raha eest! Kahetsen oma informeerimatust.” (N52). “Sisu ei jõudnud kohale, kui üldse oli sisu. Algus ja lõpp kadus ära.” (N27).

13 inimest tulid teatrisse küllaltki konkreetsete ootustega. Näiteks 3 vaatatajat tahtsid näha “Moondsundi” järke, üks Ita Everit, 4 näitlejate võrratut mängu. Neljal inimesel olid spetsiifilised Kõivu kui autoriga seotud ootused (“Kõivu nimi eeldab teatud miinimumtasest” (N31)). Vaatataja (N57), kes ootas etenduselt “uudsust, vaimukust, sisukust”, kohtus kõiges oma ootustele vastava vaatemänguga. See rühm inimesi oli üldse teistest pisut positiivsem; vaid üks vaatataja (N29), kes tuli otsima mõtlemisainet, ei leidnud midagi oma ootustele vastavat.

Suurem osa “Küüni täitmise” Pärnu-publikust (45%, 28 inimest) tuli teatrisse küllaltki ebamääraste ootustega. 21 vastatajat tulid teatrist meelelahutust ja nalja otsima. Sellest kahest rühmast vaid 3 inimest leidsid, et etendus vastas täielikult nende ootustele, kusjuures üks (N34) oli varem näinud “Peiarite õhtunäitust”, nii et tema teatrikogemuses eksisteeris M. Kõivu stiili näide. 33

vastajat väitsid, et “Küüni täitmine” vastas osaliselt nende ootustele, sest kas taheti näha midagi veel naljakamat või peeti lavastust ebauhtlaseks ja venivaks, osa tegelasi olevat jäänud passiivseks (?) vms. Nendest kolm tõstsid esile ka positiivset: kahele inimesele etendus küll eriti ei meeldinud, kuid nad leidsid sealt enesele olulise tõe/iva, üks nautis sõnastust. 13 vaataja ootustele ei vastanud teatriõhtu üldse, põhjuseks etenduse arusaamatus, mõtte ebaselgus.

13 pärnakat tuli teatrisse konkreetsemate ootustega. 5 vaatajat orienteerusid pealkirjast lähtuvalt “külaelutükile” ning sellisena nad etendust ka nägid, kuid reaktsioonid ja hinnangud olid vanusest või soost sõltumatult erinevad, täielikust ootustele vastavusest kuni täieliku üllatuseni. “Arvasin külajanti nägevast, unustasin autori nimega arvestamast” (N51). Üks vaataja (N24) ootas intellektuaalset elamust, kuid “etendus jäi natuke rabeledaks ja painajalikuks, võinuks olla ka helgeid hetki (nt muusika)”, teised kaks (N27, N27) ei leidnud sealt üldse mõtlemisainet. Üks ootas teatrisündmust (N22), teised kaks (M9, M25) huvitavat lugu, kolmas (N42) uut lavastajapoolset lähenemist, ning vähemalt mingil määral need nimetatud ootused täitusid. Mees (25), kes igatses katarsist, selleni päriselt siiski ei jõudnud, sest etendus oli oodatust abstraktsem. Põhjalikuma oma ootuste analüüsi esitas Vanemuise reklaamijuht (N22). Ootuspäraselt oli kumu geniaalsest lavastajadebüüdist tema meelest ülevõimendatud. Eelarvamus Endla näitlejate kehvast lavalisest potentsiaalst kinnitust ei leidnud, samuti kartus, et mingid võtted “ebalavaliste” sündmuste (nt heina sukeldumine) kirjeldamiseks tunduvad manneritud — tegelikult oli päris palju nutikaid lahendusi.

Suurem osa Tartu publikust kogunes ilmselt eelkõige Kõivu näidendi lavastust vaatama. 48 vastajast 25 (52%) oma ootusi ei konkretiseerinud (või neid polnud) või tegid seda vormeliga “head/huvitavat lavastust/etendust”. Kuid 16 neist oli mõnd M. Kõivu teost lugenud või teatris näinud, nii et nende Kõivuga seotud ootused võisid olla lihtsalt teadvustamata või raskesti sõnastatavad. Meelelahutust või nalja keegi uuritavatest otsima ei tulnud. Seega ülejäänud 23 tulid teatrisse üsnagi konkreetsete ja selgelt sõnastatud ootustega, mis ei olnud alati seotud M. Kõivu nime või filosoofilisusega, kuid vaid 5 inimest sellest rühmast ei omanud mingit kokkupuudet nimetatud autori teostega.

Nendest 25-st 8 nentisid oma ootuste täitumist, sest etendus olevat huvitav. 14 vastaja ootustele vastas “Küüni täitmine” osaliselt, põhjust seletati harva. “Laulud, mängud, sümbolism” (N33). Paar inimest leidsid, et I vaatus oli igav, üks (M22) kirjutas: “Parem kui ootasin, eriti II vaatus.” Kolm inimest ei jäänud “Küüni täitmisega” üldse rahule, sest see olevat halvasti lavastatud.

Etendusega seotud ootusi väljendati Tartus järgmiste märksõnadega:

- kõivulikkus — Kõivu teostest tulenevad ootused (6 vastajast 4 ootused täitusid täielikult, sest tekst oli kõivulik või sama mulje oli tekkinud ka lugedes. Ühe (N25) ootused täideti osaliselt: “Vaimsus oli olemas, aga puudus intensiivsus”, teisel (N46) üldse mitte: “Tekstil puudub pingestatus, võrreldes Kõivu teiste näidenditega [*pro* lavastustega? — A. S.]”.);

- mõttekas/filosoofiline tekst — üks kõivulikkuse tunnusjooni (5 vastajast vaid ühe ootustele etendus ei vastanud, sest ta oli näinud “Moondsundi” ja ootas veidi tavapärasemat, realistlikumat tükki.);
- kaunis keel — üks kõivulikkuse tunnusjooni (3 vastajast kõigi ootused said osaliselt täidetud.);
- kas ja kuidas näidend on lavastatav (2 vastaja vastavad ootused täitusid: “Mul oli kusagil üks pilt küll ja hetkiti nägin — mingi valgus ja see, kuidas näitlejad on — täitsa minu pilt” (N23).);
- uue lavastaja Tõnu Lensmendi paljukiidetud lavastus (2 vastajat, mõlemad ootused täitusid. “Ootasin kummastust ja kogesin seda”(N25).);
- head näitlejatööd (3 vastajat, üks jäi nähtuga rahule, teised 2 osaliselt);
- katarsis (2 vastajat, mõlema ootused täitusid osaliselt);
- teemakohast esitust — külaelul kujutust? (2 vaatajat, kes antud küsimusele vastata ei osanud);
- eesti näidend, mida Eestis lavastatakse (1 vastaja, etendus vastas ootustele) jms.

Kokkuvõttes võib nentida, et mida konkreetsemad on vaataja ootused ja mida täpsemalt ta oskab neid sõnastada, seda suurem on ta võimalus teatriõhtuga rahule jääda.

### **Küsimus 23. Kuidas suhestub nähtud etendus Teie varasema arusaamisega M. Kõivu loomingust?**

Järgnevad kommentaarid kinnitavad, et “Moondsund” näib vaevata sulanduvat üldisesse Kõivu-diskursusesse.

*“Sobib varasemaga.” (N44)*

*“Äratuntavalt.” (N38)*

*“Suhe on üks-ühele — samasus, mitte sarnasus.” (N69)*

*“Sama, ei meeldi.” (M59)*

*“M. Kõiv on alati huvitav, filosoofiline, kuid samas ka realistlik.” (N48)*

*“Tundus huvitavamana kui näiteks “Tädi Elli”, nähtud etendused esindavad rohkem ühte liini.” (N76)*

*“Rõhutab Kõivu lustlikumat poolust ja haakub sestap praegu “Endlas” mängitava “Küüni täitmisega”. ” (N38)*

Leidus ka värsked vaatenurki Kõivu loomingule. Loodetavasti said mõnedki vaatajad uusi positiivseid impulsse.

*“Kinnitab mu varasemat veendumust: pole suurt vahet Kõivul ja Kivirähkil.” (M26)*

*“Kontseptuaalne lähenemine külateatrile/folkloorile.” (M24)*

*“Tekkis huvi kirjaniku vastu, võtan kohe ja loen tema raamatutest midagi. Võttis ära eelaimduse eesti kirjanduse suhtes. Mõjutas positiivselt hindama eestimaist.” (N37)*

“Sundström” ilmutas M. Kõivu loomingu lõbusamat palet, ning seda mainisid ka mitmed vaatajad, kuid jäi ikka äratuntavalt kõivulikuks.

*“Ta on positiivsem — Madis Kõivu näidendid on reeglina kohutavalt masendavad.” (N37)*

*“Varem on vähem pila olnud. Kõiv võiks ikka tõsisemaks jääda.” (N21)*

*“Kommertslikum, aga Kõivu põhiasjad olid taustal säilinud.” (N31)*

*“Kõiv võiks teha eesti seriaali pealkirjaga “Ida...”” (N24)*

Teise pooluse moodustasid vaatajad, kel varasem kokkupuude M. Kõivu loominguga puudus, ning kes nähtu põhjal tema teiste teoste vastu huvi ei tunne, sest eelistavad tõsisemaid lavateoseid.

“Küüni täitmine” ei tekitanud ka Pärnu Kõivu-teadliku publiku seas mingeid retseptiooninihkeid ega autori positsiooni ümberhindamist. Kriitilisi kommentaare leidis ka vaid üks.

*“Loodetavasti ongi see “kõivulikkus”!” (N51)*

*“Kõivu tekst ja mõttekäigud on siin kohati isegi selgemad kui hiljemkirjutatutes.” (N38)*

*“Üsna sujuvalt — see on lihtsalt üks võimalus, kuna ma ei pea eesti teatrile kohustuslikuks nn Pedajase Kõivu-kaanonit.” (N22)*

*“Suhestub positiivselt, kuna tekst tuli laitmatult ja hingeminevalt kohale, samuti mõjusid positiivselt lavastajapoolsed absurdsed võõrutused.” (N24)*

*“Liiga regilaululik.” (N42)*

Tartus jagunes “Küüni täitmise” retseptioon Kõivu loomingu taustal neljaks rühmaks, mille moodustavad näitajad kahel omavahel tavaliselt mitte seotud skaalal: lavastust peeti kas kõivulikku samasust kinnitavaks või vastuvõetavat erinevust loovaks, lavastust hinnati skaalal “positiivne — negatiivne”. Järgnevalt on silmas peetud mitte ainult konkreetset vastust, vaid vaataja kõiki vastuseid.

Samasus, positiivne. Kõige suurem rühm, kõiki vastuseid pole töös esitatud.

*“Täielik kõivulik tükk — segane, segane, segane. Lohutan end sellega, et tähtis on, mida enda jaoks leidsin, mitte mida see kokku tähendas.” (N20)*

*“Mingeid suhestumistõrkeid ei tekkinud.” (N23)*

*““Tüüpiline” Kõiv.” (N40)*

*“Ei kõiguta seda.” (M40)*

*“Kinnitas usku, et MK mõjulepääsemiseks on vaja visuaalset lummust + argise — filosoofilise piiridel mängimise oskust (näitlejail).” (N47)*

*“Kõige parem eelmistega (väidab, et on näinud pea kõiki Kõivu näidendite lavastusi — A. S.) võrrelduna.” (N61)*

*“Suhestub tugevasti ja positiivselt — tundsin ära “oma” Kõivu.” (M69)*

Samasus, negatiivne.

*“Just another brick in the wall.” (M21)*

*“Sarnaneb väga “Peiarite õhtunäitusega”.” (N22)*

*“OK. Ainult et miks Kõiv väikestes teatrites lavastub? Ta väärrib tsipa paremaid näitlejaid.” (N22)*

*“Nõuab jälgimist — nagu ikka.” (N27)*

*“Suhestub e kattub ehk 90% ulatuses, see oligi selle lavastuse nõrk või tagasihoidlik, tagasihoidud kül, s.o liiga läbinähtav, lihtne, becketlik. Enam hermeetilisust, rohkem pimedust ja tõsist arusaamatust olemisküsimustes. Kas teater ülepea suudab midagi olemise kohta öelda — teatri võimalused on liiga lihtsad ja etteaimatavad. “Teater on maagia”, inimese elu aga pole ei sümbol ega maagia jne.” (M28)*

Erinevus, positiivne.

*“Omanäoline lavastus.” (N22)*

*“Osaliselt suhestub, kuidas täpsemalt, ei oskagi öelda. Intuitiivselt tajun.” (N25)*

Erinevus, negatiivne.

*“Nüanssides jääb alla ettekujutusele ja kogemusele (“Elli” — A. S.), aga üldjoontes äratuntav.” (N25)*

*“Ootamatu tühjus, igavus. Olen täiesti pettunud oma lemmiknäitekirjaniku tüki lavastuses.” (N46)*

*“Teksti põhjal oleks saanud ka väga hea lavastuse. Üks kehvemaid lavastusi ja näitlejate mäng oli väga kehv.” (N46)*

#### 5.4. Kokkuvõte

Madis Kõivu näidendite lavastuste publiku uurimine kinnitas hüpoteesi number 1 — Eesti teatripublik on sotsiaalsete karakteristikute poolest heterogeenne kooslus. Teater on 20. sajandi kapitalistlikus Eestis jätkuvalt demokraatlik ja populaarne vaba aja veetmise võimalus.

Vaataja sotsiaalsed karakteristikud (sugu, vanus, haridus, perekonnaseis, elukoht) mõjutasid tema kultuurilist aktiivsust minimaalselt või üldse mitte. Väidetavalt on viimastel aastatel süvenenud elukohajärgsed erinevused teatri- ja kinokülastamise osas, eriti aga suurenenud vahed Tallinna ja ülejäänud Eesti külastusprofiilides. (Järve 1999: 36) Antud uurimus seda väidet otseselt ei kinnitanud, vaid langes põhilises kokku 2003. aasta Eesti elanikkonna kultuuritarbimise uuringuga: kõige aktiivsemad kultuuritarbijad on tartlased, teatris käivad aga kõige sagedamini Tallinna, Tartu ja Pärnu elanikud. (Elanikkonna...) Erinevate Kõivu-lavastuste publiku hulgast tõusis oma kultuurilise aktiivsusega esile “Küüni täitmise” Tartu-publik ning teistest pisut passiivsem oli “Küüni täitmise” Pärnu-publik. Tõenäoliselt külastavad maainimesed kultuuriüritusi keskmiselt siiski vähem kui linnainimesed, kuid teatud segment, need, kes olid esindatud ka teatris, ei jää oma kultuuriliselt aktiivsusest eriti palju linlastest maha.

Hüpoteesid 2–3 täielikku ja usaldusväärset kinnitust või ümberlukkamist ei leidnud. Vaataja sotsiaalsed ja kultuurilised karakteristikud ning ootused teatri-

kunsti ja konkreetse lavastuse suhtes mõjutasid etenduse vastuvõttu üsna juhuslikult. Üheks olulisemaks tajuelamuste diferentseerijaks osutus süvamuusika kontsertide külastamise tihedus kui kõrgkultuuri märk. Ka Pierre Bourdieu on osutanud muusikamaitsele kui kõige selgemale klassikuuluvuse ja maitse indikaatorile, sest kontsertidel käimine ja klassikalisel instrumendil musitseerimine on üsna elitaarsed meelelahutused. Muusika on kunstidest kõige vaimsem ja tinglikum, tal ei ole selget sõnumit ja ta eirab reaalselt maailma, ning just sellised nõudmised seab kõrgklass kõikidele kunstidele. Muusikakultuur ei võimalda ka sellist kultuurilise kompetentsuse näitamist kui teised kunstid — muusikas ei ole teadmised ja kogemus ühendatud oskusega sellest rääkida, nii et akadeemiline kapital mõjutab inimese muusikamaitset ja -mõistmist küllaltki vähe. (Bourdieu 1986: 18–19)

Olulist rolli etenduse vastuvõtul, peamiselt just hindamisel, mängivad vaataja ootused teatri ja konkreetse etenduse suhtes (hüpotees 4). Mida tihedamini käib inimene teatris, seda spetsiifilisemad on tema teatrisse tuleku põhjused — kas lavastus, näitlejad, autor või lugu. Mida konkreetsemad on vaataja ootused, seda suurem on tõenäosus, et etendus neile ootustele vastab ning tagab vaataja rahulolu.

Hüpotees 5 — Madis Kõivul on kultuurihuviliste vaatajate seas kõrge renomee — leidis kinnitust. Mida suurem on vastaja kultuuriline aktiivsus (eriti just teatri- ja süvamuusikakontsertide külastamise tihedus), seda kõrgemalt ta Kõivu hindab. “Küüni täitmise” publiku seas modelleeris seda rühma ka vaataja teatrisuhe; siia kuulusid tõsisemate ja elitaarsemate žanrite eelistajad ning konkreetsest lavastusest huvitunud inimesed. Teisalt umbes 40% uuritud teatrikülastajatest ei tea M. Kõivu ega tunne tema loomingut.

Madis Kõivu renomee teatrikülastajate hulgas baseerub pigem tema näidendite lavastustel kui draama- või proosateostel. Vastajatest 12% olid mõnd M. Kõivu teost lugenud, tema teoste teatritõlgendusi oli näinud aga 29%, st üle neljandiku publikust. Kõige tuntumaks ja kõige enam meeldinud lavastuseks osutus ülekaalukalt “Peiarite õhtunäitus”, talle järgnes mõlemas kategoorias “Filosoofipäev”.

Hüpotees, et Kõivu loomingut tundvatel vastajatel on autoriga seoses üsna kindlad eelootused, leidis kinnitust vaid kaudselt, st peamiselt Tartus, kus vastuste diversiteet ja konkreetsus oli võrreldes teiste publikutega palju suurem. Etenduse vastuvõttu mõjutas pigem M. Kõivu renomee vastaja silmis kui tema loomingu tundmine. Seegi tuli ilmsiks vaid paiguti, selgemalt “Küüni täitmise” Tartu-publiku ja “Sundströmi” vaatajate hulgas etenduse kognitiivsel vastuvõtul.

Vastused küsimusele number 19 näitasid eelkõige tajuoperatsioonide ja nende hindamise diversiteeti ühe lavastuse erinevate vaatajate seas. Suurem osa vastustest koondus siiski semantiliste diferentsiaalide skaala keskele ning äärmuseid, väärtuseid 1 või 5 eriti ei soositud. Seda võib seletada kaheti. Ühelt poolt võib see näidata vastajate ettevaatlikkust, hoidumist radikaalsetest vastustest, teiselt poolt aga võib olla märk M. Kõivu näidendite ja nende lavas-

tuste dihhotoomilisusest. (Viimast oletust kinnitavad ka näiteks vastused küsimusele 20, kus nenditi, et etenduses oli nii koomikat kui traagikat.) Vaid üksikud märkisid skaalal ära kaks punkti, nt kurb ja rõõmus, hinnates seda kord positiivselt, kord negatiivselt. Mõtlemapanev on fakt, et mitmed vaatajad taunisid ka väärtust 3 (“keskmine”) skaaladel tehis – ehtne, tõsine – naljakas, kurb – rõõmus, külm – kuum, Tartus ka abstraktne – konkreetne, unenäoline – realistlik, võõras – tuttav. Seda võiks tõlgendada kui realistlikkuse ja koomika kategooria domineerimist etenduse vastuvõtul ning dihhotoomilisuse tõrjumist. Üldiselt eelistasid vaatajad esimese kümne skaala paremale poole jäänud adjektiive ja väärtust 4 ning ülejäänud viie skaala vasakpoolset adjektiivi. Näib, et hämarus, häälekus, kakofoonilisus, närvilisus ja sõnakesksus on teatris üldiselt taunitud. Teised adjektiivid näitasid, et üks omadus võib ühele vaatajale mõjuda positiivselt, teisele negatiivselt. Uurijale üllatusena peeti “Sundströmi” “Moondsundist” konkreetsemaks, realistlikumaks, ehtsamaks, tuttavamaks, rõõmsamaks, meloodilisemaks ja pildilisemaks.

“Moondsundi” ja “Sundströmi” ning “Küüni täitmise” Pärnu-etenduste retseptioon keskendus kolme semantilise pesa ümber, mille moodustasid etenduse tuttavus, emotsionaalsus ning ärritavus. Kolmas pesa annab vargsi märku mingist retseptioonihäirest, mis ilmnis selgemalt “Moondsundi” ja “Küüni täitmise” Pärnu-publiku seas. Kui üldiselt väärtustasid vaatajad etenduse emotsionaalsust ja tuttavust, siis Tartu-publik hindas vaatamängu intellektuaalsust, abstraktsust, unenäolisust.

Kognitiivset vastuvõttu mõjutas kõige rohkem vastaja kultuuriline aktiivsus (rikkalik kultuuriline pagas?), Kõivu kõrge renomee ning mingil määral ka vanus. Kuid siingi on tulemused vastakad. Kui Pärnu kultuuriliselt aktiivsed (tugevaimaks korreelaatoriks kinokülastused) vaatajad tajusid “Küüni täitmist” lihtsama, konkreetsema, tuttavamana, siis Tartu kultuuriaktivistid keerulisema, abstraktsema, intellektuaalsema, võõrama, tõsisema, hämarama, meloodilisema, rahulikuma ja kõnekeelsemana. “Sundströmi” (paljuski juhuslik teatri)publik sarnanes mitmes aspektis “Küüni täitmise” Tartu-publikuga: kultuuriliselt aktiivsed (sagedased näituse- ja süvamuusikakontsertide külastajad) vaatajad pidasid etendust keerulisemaks, intellektuaalsemaks, unenäolisemaks, tõsisemaks ja kurvemaks, kuid ka tuttavamaks. Siit võiks järeldada, et kui Pärnu publiku eeldatav kultuuriline kompetentsus suunab komplitseeritumate kunstiteoste vastuvõtul lihtsustavat/dekodeerivat rada, siis Tartu ja “Sundströmi” vaatajad moodustavad nn elitaarse publikusegmendi, kes eelistavad kunsti vastuvõtul liikuda abstraktsemate, komplitseeritumate ja mitmetähenduslike fenomenide tasandil.

Madis Kõivu kui kirjaniku kõrge renomee ja tema teoste tundmine mõjutas etenduse tajumist vähem ja juhuslikumalt, peamiselt Tartu ja mõnel määral ka “Sundströmi” ning Pärnu publiku seas. Kõivu-tausta tundmine lähendas fiktsionaalset maailma vaatajale, muutes selle ehtsamaks, tuttavamaks, rahulikumaks, vaiksemaks, kuid tõstis esile ka M. Kõivu loomingule omaseks peetud karakteristikuid: intellektuaalsust, pildilisust, unenäolisust, kõnekeelsust.

Mingil määral olid vaatajate tajuoperatsioonid seotud ka vanusega, kõige selgemalt just “Moondsundi” publiku seas. Vanemad inimesed nägid etenduses ühelt poolt rohkem keerukat, abstraktset, kuid teisalt ka ehtsat ja tuttavat, mis justkui viitaks dihhotoomisest tunnistavale retseptioonisstrateegiale. Nende vastuvõtt oli pisut emotsionaalsem (rõhuga kas naljakal või kurval) kui teistel ning oldi tundlikum häälekuse, kakofoonilisuse ja kõnekeelsuse suhtes.

Arvamus, nagu ei soosiks M. Kõivu näidendite lavastused sisseelamist etendusse, vaid pigem selle distantseeritud jälgimist, osutus ekslikuks. Oluliseks mõjuriks kujunes ilmselt teatraalse projektsiooni samastumine ehk inimeste vajadus emotsionaalsete elamuste järele teatris. Lihtsaim ja kõige traditsioonilisem viis fiktsionaalsete elamuste hankimiseks käib läbi tegelaste, neile kaasa elades ja nendega samastudes. Eesti publik on küllaltki ettevaatlik, tunnistamaks teatrimediumi unustamist või samastumist tegelastega, kuid suurem osa vaatajaist nentis oma suurt huvi etenduse vastu ning kaasaelamist tegelastele. Erinevate lavastuste vastuvõtt oli üldjoontes üsna sarnane, kuid “Moondsundi” ja “Sundströmi” retseptioonis domineeris rohkem mittefiktsionaalne strateegia ning “Küüni täitmise” esteetiline strateegia: jälgiti tähelepanelikumalt näitlejate mängu, lavastamisvõtteid ja püüti rohkem mõista sõnumit. Ühelt poolt annab see märku vastuvõtuhäirest (eriti Pärnu-publiku seas), kuid teisalt on näiteks kunstiteose sõnumi formuleerimine üsna tavaline nähtus retseptiooni-protsessi lõpufaasis.

Kui vanemad inimesed on altimad unustama teatrimediumit, siis noorematel on tugevam samastumisvajadus. Kui kultuuriliselt aktiivsed ja M. Kõivu tundvad vaatajad kaldusid üldiselt (nt “Moondsundis”) fiktsiooni rohkem sisse elama, siis Tartus jälgisid nad etendust pigem jaheda huviga, vältisid kaasa-elamist tegelastele ning etendus ei puudutanud neid eriti. Niisiis tuleks ka sarnaste kultuuriliste karakteristikute puhul rääkida ikkagi erinevate vaatajate erinevatest retseptioonisstrateegiatest.

“Sundströmi” publik vaatas etendust kõige suurema huviga, elas loo tegelastele enim kaasa ning nautis kõige enam koomikat. Kõige rohkem puudutas etendus vaatajaid Tartus, kus oldi vastuvõtlikumad traagilisele ja hinnati ka etendust kõige kõrgemalt. Kõige leigemad emotsioonid olid “Küüni täitmise” Pärnu-publikul, kuid ka paljud “Moondsundi” vaatajad olid etendusest emotsionaalselt küllaltki distantseeritud.

Hüpotees 10 ei leidnud kinnitust, sest vaatamata komplitseeritud struktuurile, hinnati etendusi tervikuna üsna kõrgelt: vaid Pärnu-publiku keskmine hinne oli “3”, teistel “4”. Kõige positiivsemalt suhtusid etendusse “Küüni täitmise” vaatajad Tartus. “Sundströmi” hinnati igas kategoorias üllatuslikult kõrgemalt kui “Moondsundi”, ilmselt vaatajate teatraalse projektsiooni (sajandi-lõpu pidulikkus, teatriõhtu suur sündmusväärtus) ja etenduse kompaktsuse tõttu. Lavastuste erinevatele osadele antud hinnete muster langes suures osas kokku: kõige kõrgemalt ja suveräänsemalt väärtustati näitlejatöid, millele järgnesid kahanevas järjekorras lavakujundus, lavastajatöö, etendus, valguskujundus, lugu ja muusikaline kujundus. Etendusele ja selle osadele antud hinnad olid

omavahel tugevas korrelatsioonis, ehk siis kui üldmulje oli positiivne, hinnati kõrgelt kõiki etenduse osi.

Etenduse üldmulje kujunemisel mängis uuritavatest aspektidest kõige suuremat rolli narratiivsus (lugu), mis on kunstis üks olulisi naudinguid allikaid ning mida tihti samastati etendusega. Loo/etenduse ja selle osade hindamine omakorda osutus kõige rohkem seotud olevat huviga kunstiteose või selles kujutatud maailma vastu. Huvi seob vaataja etenduse/narratiivi külge, võimaldades saavutada emotsionaalse kontakti fiktsionaalse maailma või tegelastega (elada kaasa, rõõmustada, kurvastada, samastuda jne). Teose emotsionaalse mõju olulisust retseptsooniprotsessis kinnitab ka asjaolu, et kõige määravamaks adjektiiviks osutus “kuum” — mida soojemana etendust tajuti, seda kõrgemalt hinnati nii etendust kui selle üksikuid osi.

Hüpotees 11 leidis samuti kinnitust — etenduse hinne oli seotud vastavusega vaataja ootustele. Uuritavad lavastused vastasid üldjoontes vaatajate ootustele, välja arvatud ehk Pärnus, ning mida suurem oli vastavus (etendus oli huvitav, realistlik ja pakkus emotsionaalset kaasaelamist), seda kõrgemalt etendust hinnati. Suurima rühma moodustasid vaatajad, kel enda sõnutsi ootused puudusid või ei osanud nad oma ootusi kuidagi või kuigi täpselt verbaliseerida (küsimus number 18), kuid küsimus number 22 näitas, et teatud, teatrile kui kunstiliigile ja institutsioonile kehtestatud ootusi nad siiski omasid. Kui tekitada veel kaks tinglikku rühmitust — meelelahutusele orienteeritud publik ning spetsiifiliste teatriootustega publik –, siis võib väita, et viimase rühma ootused täideti teatris kõige rohkem, kuid ka kaks esimest rühma olid enamasti positiivselt meelestatud. Seega võib väita, et M. Kõivu näidendite lavastused (ka kunstiliselt tooremad), vastavad 20. sajandi lõpus suures osas Eesti vaatajate ootustele ning märkimisväärseid retseptsoonihäireid ei tekita, vähemalt selle publiku-uuringu ja nende lavastuste põhjal. Teisalt võib siit tuletada ka pragmaatilise järelduse — kuigi vaatajad ootavad kunstilt üllatusi, tuleks teatritel tegeleda igale lavastusele “õige” publiku formeerimise ja “õige” eel-häälestuse loomisega, et distants etenduse ja vaataja ootushorisondi vahel võimaldaks neil siiski kontakteeruda.

M. Kõivu näidendite lavastuste empiiriline publiku-uuringus lubab vaid visandada Eesti teatripubliku ja erinevate retseptsoonistrateegiate piirjooni. Selgeid ja üheseid vastuseid antud eksperiment oma laiahaardelisuse ja teisalt uurimismaterjali piiratuse tõttu ei andnud, pigem tõstatas mitmeid hüpoteese, mis vajavad edaspidist kontrollimist.

## KOKKUVÕTE: KOKKU JA LAHKU

Reavaataja, kriitik või uurija võib teatrisaalis viibides suurt üksindust tunda, kuigi teatrisse tullakse tihti otsima just ühiskogemust ja seltskonda. Selle üksinduse põhjuseks on süvenev erinevuse äratundmine subjekti ja Teis(t)e vahel teatriskäimise intentsioonides, esteetilises maitses, vastuvõtutüübis, ideoloogilises tundlikkuses jms. Herbert Blau on mõistnud ja analüüsinud lava/näitlejate/etenduse ning saali/publiku ontoloogilist eraldatust ning sellest sündivat iha ja igatsust üksteise järele (Blau 1990), kuid sama fenomen ilmneb ka publiku ja vaataja, publiku ja kriitiku, publiku ja uurija vahel. Eraldatuse ja erinevuse probleem aktualiseerub ka seoses teatrikunsti endaga: ühelt poolt dramaturgilise teksti ja lavastuse (sh autori ja lavastaja) ning teisalt etenduse ja selle aluseks oleva ideaalse konstruktsiooni, lavastuse omavahelistes suhetes. Madis Kõivu ja mitmete teistegi autorite tugeva energiaga näidendite lugemisel tekkinud visioon või äratundmine realiseerub harva sellisel kujul ka lava-laudadel, nii et lugejat/lavastajat jääb tihti kummitama kahetsus kaotsiläinu pärast, varjutades seega rõõmu teatripäraest leidudest või loodud omailmastki. Selliste tekstide lavastused kipuvad esile tooma teatri kohmakuse, kuid parimatel juhtudel ka esoteerilise mõjujõu. Eesti teatriuurimise traditsioonis on rõhutatud kriitiku/uurija kohustust vaadata ühe lavastuse mitut etendust, enne kui hakatakse konstrueerima lavastust ehk kirjutama sellest. (Kaasajal, tõsi küll, on sellest küll üha raskem lähtuda.) Üks võimalus leevendada nii üksikesituse kui üksiku vastuvõtuakti üksindust on siduda etendusemuljed kokku kogukondlikuks retseptsooniks, lavastuseks.

Teatrikriitika võiks püüda ühendada nii ühe etenduse kui ühe lavastuse vaatajaid ühtseks kogukonnaks, siduda vaatajat/publikut etendusega ning vaatajat/publikut kultuuritraditsiooniga. 1990. aastate esimese poole eesti teatrikriitikas ilmnis see ambitsioon selgemalt, sest väljendas muu hulgas tollase ühiskonna emotsionaalseid ja intellektuaalseid vajadusi: rahvusliku ja riikliku identiteedi määramist ning kehtestamist, oma kultuuripärandi lõimimist, väärtustamist ja ümbermõtestamist, eksistentsiaalsete ja poliitiliste küsimuste tõstatamist. See tendents tuleb esile ka Madis Kõivu teatriretseptioonis — käsitletavat teemat huvitasid vaatajaid, puudutasid olemise alustalasid ning tegid seda esteetiliselt nii intrigeerivalt, et lavastuste kunstilised puudused jäid tihti tagaplaanile.

Madis Kõivu näitemängudele omast dihhotoomilisust täheldasid ka mõned teatrikriitikud ja vaatajad, kuid etenduste retseptioonis see määravaks siiski ei saanud. Uurimuse 1. peatükis visandati Madis Kõivu loomingut viis võimalikku retseptioonidominanti: kultuuriline, sotsiaalne, eksistentsiaalne, filosoofiline, popkultuuriline. Teatriretseptioonis aktualiseerusid peamiselt eksistentsiaalne ja mingil määral filosoofiline käsitlus, kultuurilisele aspektile pöörati tähelepanu enamasti vaid võrkeelsete lavastuste puhul. Eksistentsiaalne käsitluslaad

kriitikas on aga rõhutatult subjektiivne, subjekti- või üksikisikukeskne, kuigi tegeleb inimeseks olemisega üldisemalt. Seega jääb teatrikriitika (nii konkreetsel juhul kui ka üldiselt) kriitiku subjektiivse retseptsiooni ja eneseväljenduse ning institutsionaalse kogukondliku kohustuse vahele, nende mõjuvälja.

Teater nii kunstilise kui sotsiaalse institutsioonina elitariseerus 1990ndatel järk-järgult ning rahvusliku identiteedi (taas)loojate ja kinnitajatena muutusid olulisemaks mingid teised, nii majanduslikult kui füüsiliselt hõlpsamini ligipääsetavad institutsioonid, näiteks sport ja muusika. Teatri rolli rahvuskultuurilise lõimijana ei saa siiski eitada, kuid teatrimälu kandvaid isikuid on jäänud vähemaks ning nende teatrikogemus on muutunud fragmentaarsemaks ja heterogeensemaks, nii et rahvuslikku ühisosa on üha raskem leida. Etendusest/lavastusest kui kriitika traditsioonilisest käsitlusobjektist on emantsipeerunud ka teatrikriitika, muutudes individualistlikumaks ja performatiivsemaks.

Kõivu-lavastused eesti teatris võiks retseptsioonist lähtudes jagada kolme perioodi:

- 1982. aastal esietendunud, koos Vaino Vahinguga kirjutatud “Faehmann” kui huvitav üksiknähtus;
- Kõivu näidendite tutvustamine ja kanoniseerimine teatripildis 1990. aastate esimesel poolel (“Kokkusaamine”, “Castrozza”, “Tagasitulek isa juurde”, “Põud ja vihm...”, “Filosoofipäev”);
- Kõivu-kaanoni avarumine (“Tali”, “Peiarite õhtunäitus”, “Stseene saja-aastasest sõjast”) ja lähenemine peavoolule (“Kuradieliksiir”, “Omavahelelisi jutuaajamisi tädi Elliga”, “Moonsund”, “Küüni täitmine”, “Sundströmi Ida sajandilõpp”) 1990. aastate teisel poolel.

Kõivu-kaanoni formeerisid tegelikult kolm Priit Pedajase lavastust: “Kokkusaamine”, “Tagasitulek isa juurde” ja “Filosoofipäev”. Lavastajal õnnestus need kolm näidenditekti teatripärasesse vormi valada, nii et Kõivu-Pedajase lavamaailm muutus vaatajale kütkestavaks, kuigi ta seda võib-olla alati lõpuni ei mõistnud. Sümptomaatiline on seegi, et nende lavastuste dramaturgilised tekstid, Kõivu näidendite puhastatud/parandatud versioonid ilmusid kogumikuna “Kolm näitemängu” (1997), mis jäi kauaks ainsaks Kõivu üksi kirjutatud näidendite publikatsiooniks. Kõivu-Pedajase tandemit võiks võrrelda Kitzbergi-Menningu koostööga 20. sajandi algul: mõlemad paarid kinnitavad draama-teatri ontoloogilist seost ning näitekirjaniku-lavastaja võimalikku viljakat koostööd.

Kõivu-kaanoni määratlemisega hakati teatrikriitikas tegelema alles 1998. aastal, kui tema looming oli juba liikunud perifeeriast keskmesse, kui Kõivust endast oli ootamatult saanud klassik. Pierre Bourdieu väidab: “Edukas revolutsioon kirjanduses või kunstis on kahe suhteliselt iseseisva, välja sisese ja välise protsessi kokkulangemise tulemus. Hereetilised uustulnukad, kes keelduvad sisenemast lihtsa reprodutseerimise ringi, mis põhineb “vana” ja “uue” vastastikusel tunnustamisel, ja rikuvad välja ootustest hoolimata kehtivaid

norme, võivad saavutada edu ja tunnustuse oma töödele tavaliselt vaid tänu välistele muutustele. Kõige otsustavamad muutused on poliitilised katkestused, nagu revolutsioonilised kriisid, mis muudavad jõusuhteid välja keskmes (...), või uut tüüpi tarbijate ilmumine, kes tunnevad poolehoidu uute loojate vastu ja kindlustavad nende loomingu menu.” (Bourdieu 1996: 252–253) Antud juhul võiks väita, et revolutsioon kunstis (näiteks näitekirjanduses) võib edukalt toimuda ka radikaalsetest ühiskondlikest muudatustest sõltumatult, kuid niikaua, kui teos ei ole aktsepteeritav kunstina, ei sisene kunsti-diskursusesse ja ei leia oma “tarbijat”, ei ole seda ka kunstina olemas. Madis Kõivu tekstide avaldamise ja lavastamise taga 1990. aastatel seisavad ühelt poolt kindlasti ühiskonna (post)moderniseerumise ja globaliseerumisega kaasnenud muutused kunstikaanonites ja mingil määral ehk ka elutunnetuses. Kultuuriline ja kunstiline paradigma aga näib paljuski sõltuvat poliitilistest, sotsiaalsetest ja tehnoloogilistest jõuväljadest. “Põhjalik pööre asjade maailmas muudab suhtumist maailma semiootilise hõlvamise normidesse.” (Lotman 1999: 114) Nagu trükikunsti leiutamine 15. sajandil, nii muutsid ka vaba ajakirjandus ja trükitoöstus ning sidevahendite areng eestlaste ettekujutust ümbritsevast sotsiaalsest ja esteetilisest keskkonnast. Toimus infoplahvatus, mis purustas reeglistatud sotsiaalse süsteemi ning fragmenteeris maailma. Selline fragmenteeritud maailmataju leidis teatris vaste Madis Kõivu näidendites ja nende lavastustes, mis tuletasid muu hulgas meelde ka “mineviku kuldse tagantvalguse” katkematust, selle varju oleviku ja tuleviku kogemisel.

Siinkohal tuleks küsida ka teatrikaanoni ehk sümboolse väärtuse kehtestajate järele. 1990. aastate esimesel poolel toimus sellise institutsioonina kindlasti teatrikriitika, mis esindas paljuski ühtset traditsiooni, paradigmat ja autoriteeti ning toestas ja kaitses ka Pedajase Kõivu-lavastusi. Kümneni teisel poolel hakkas teatrikriitika kui teatud autoriteetsete isikute suhteliselt püsiv kooslus lagunema, nii et 21. sajandi alguses võime rääkida pigem teatri meediakajastustest, mis ei ole omavahel (kui formaat välja arvata) ega teatri- või teatrikriitika traditsiooniga kuigi palju seotud. Tegemist pole siiski teadliku, traditsioonile vastanduva katkestusega. Niisiis just tagasivaates, erinevuse taustal, tundub kriitika roll Kõivu-kaanoni ja teatrikaanoni kehtestajana oluline.

Madis Kõivu kui kirjaniku ja tema loomingu pühitsemise taga seisavad mingil määral ka teatri- ja kirjandusuurijad, kes nimetatud autori juba raamatusse on raiunud (vt nt Annus; Epner... 2001) ning auhindadega pärjanud, st kanoniseerinud. Kuid koolikirjanduse potentsiaal on Kõivu loomingus üsna nõrk, peamiselt oma hämaruse ja raskepärasuse tõttu. Kõige olulisem näib olevat teatridiskursuses toimunud muutus — Madis Kõivu nimi on aegamööda kujunenud elitaarseks märgiks, millega sobib ehtida teatri afišši või lavastajal oma loomebiograafiat.

Vaatamata sellele, et Kõivu looming näib olevat sulandunud eesti teatri peavoolu, ei elanud teatrikunst Eestis 1990. aastatel läbi mingit radikaalset esteetilist revolutsiooni, vaid leidis aset pikaldane temaatiline, stilistiline ja tehnoloogiline mitmekesisustumine. Teater kui kunstiliik on läbi ajaloo olnud

muutuste suhtes küllaltki inertne ning seda peamiselt just suure loomingulise kollektiivi ja majandusliku sõltuvuse tõttu publikust või metseenist. Vabas ja (post)moderniseerivas ühiskonnas on eesti teater loobunud ambitsioonist mõjutada reaalsust ning võtnud endale pigem meelelahutaja rolli või siis sulgunud esteetika eebenipuust torni.

Suurem osa vaatajaid väitiski, et käib teatris seltskondlikel või meelelahutuslikel põhjustel. Kuna teater on üks vaba aja veetmise viise, siis on loomulik, et teatrilt oodatakse vaheldust töö- ja argielule. Sõna “meelelahutus” näib erinevate vaatajate jaoks omavat siiski erinevaid tähendusi: ühtede jaoks eelkõige huumorit, teiste jaoks elamust. Elamus on seotud peamiselt inimese emotsionaalsete vajaduste rahuldamisega, kuid Tartu-publiku jaoks teistest rohkem ka esteetiliste ja intellektuaalsete vajadustega.

Etendusse sisseelamine näib olevat seotud lavateose soojuse, valguse, tuttavuse ja meloodilisusega. Fiktsiooni tajumine meenutab antud juhul emakujundit varasest lapsepõlvest — soe, tuttav, valge (ema rind?) ja meloodiline (hällilaul?). Mida rohkem vaataja etendusse sisse elas, seda rohkem see teda puudutas ning seda kõrgemalt ta lavateost ja selle üksikuid osi hindas. Seega suuremat osa uuritud vaatajatest kannustas soov fiktsiooniga ühte sulada ning kogeda sellest tulenevaid estetiseeritud emotsioone. Emotsionaalne suhe etendusega (kaasaelamine loo ja tegelastega) saavutati eelkõige mittefiktsionaalse retseptioonistrateegia kaudu, kuivõrd see tugineb harjumuspärastele, reaalsest elust pärinevatele kogemustele ning ei eelda kunstiliigi spetsiifika tundmist. Lavastuste tinglikkus ja teatraalsus kutsus paljudes esile rahulolematust ning retseptioonihäireid, mis tulenesid peamiselt etenduse ja vaataja vahelisest suurest esteetilisest distantsist.

Lõpetuseks võiks utreerida. Teatrikriitika ühendab: puhastab välja ja kanoniseerib erinevaid retseptioonistrateegiaid; pakub välja vaatajarolle ja seisukohti, millega vaataja saab samastuda; lõimib vaataja ja kogukonna kultuuri- ja elukogemust. Publiku- ja retseptiooniuringud (nii ametlikud kui mitteametlikud) aga eraldavad: toovad esile eelkõige vaatajate sotsiaalse ja psühholoogilise erinevuse, esteetiliste ja eetiliste tõekspidamiste lahknevuse ning uurija ja uuritavate kommunikatsiooniraskused. Käesolev uurimus tuletab seega meelde, et üldistused humanitaar- ja sotsiaalteadustes sünnivad tihti erinevuste ignoreerimise hinnaga.

## SUMMARY

### **The theatrical reception of the plays of Madis Kõiv**

This dissertation has two objectives: one involves theory, and the other theatre studies. On the theoretical level, the principal concepts and views of reception aesthetics, as well as empirical research concerning theatre audiences and theatre reception, will be presented. It was only in the 1980s that greater interest in both reception theory and audience research arose within the field of theatre studies. In the last twenty years, many individual studies of theatre reception have been published in the form of articles or heterogeneous collections, but no systematic monograph on theatre reception theory has yet been published. Susan Bennett's work "Theatre Audiences" (1990) offers a relatively comprehensive overview of theatre audiences and reception theory. In his work "The Audience" (1990), Herbert Blau examines the spectator's position in the theatre on the basis of phenomenology and psychoanalytical and post-structuralistic theories. Important and systematic work in the co-ordination of audience research has been performed by the International Committee for Reception and Audience Research, which has published three thematic collections of articles, under the subheading "Advances in Reception and Audience Research 1–3", 1986, 1988, 1992.

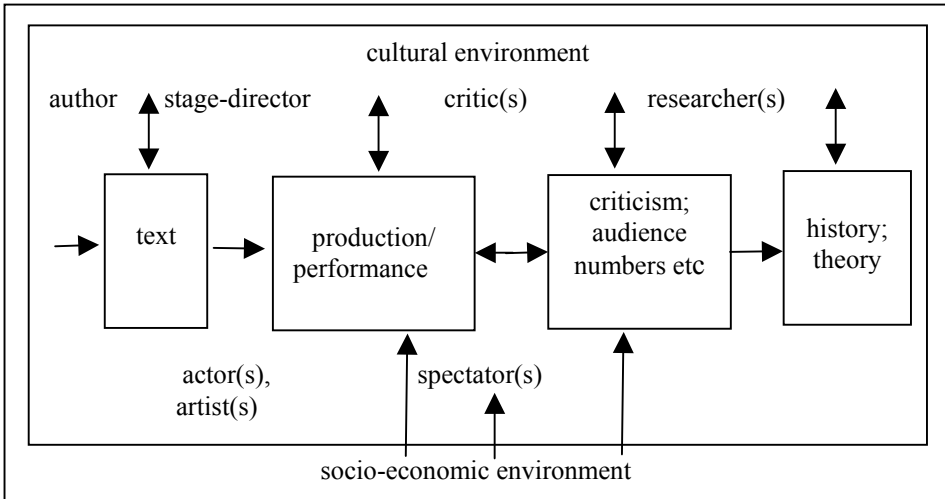
The other focus of this research pertains to theatre studies. The Estonian theatre of the late 1980s and the 1990s underwent an exciting historical process together with all of the great socio-political changes: the transformation of the ENSV [Estonian Soviet Socialist Republic] as a periphery of the vast Soviet conglomerate into a country with independent politics and economic and cultural life. The above-mentioned period is intriguing from the point of view of both cultural politics and aesthetics. Although the Estonian theatre of the 1990s is primarily characterised by the vigorous penetration by Anglo-American dramaturgy, theatre researchers and critics interpret this period mainly as the decade of physicist and writer Madis Kõiv (born 1929), because his 13 plays were staged in that period. Most of the productions of those plays have been of thematic importance to the audience (re-enactments of traumatic historical experiences) and important to the Estonian theatre from both an aesthetic point of view (the expansion of the theatrical canon) and from an ideological point of view (the preservation of institutions' national identity). Kõiv's plays, which were previously considered unsuitable for the stage, have helped raise the main phenomenological question of both drama and the theatre — what is theatre?

The first chapter of this dissertation offers a synoptic presentation of the dramatic work of M. Kõiv, placing the emphasis on the plays' dichotomic character and sketching possible strategies for the reception of the plays and productions thereof. Madis Kõiv has written prose, plays and essays since the

1960s. M. Kõiv's fictional texts were published and staged sporadically in the second half of the 1980s, and more systematically since the 1990s. The author himself and several critics have expressed the opinion that this is not due to political censorship, but to aesthetic considerations (Kõiv; Reinla 1991: 85, Rähesoo 2003: 80). One can presumably believe the writer when he argues that the main reason for his fictional writing is psychotherapeutic — the alleviation of irrational fear (Die... 1998: 22) — and as a result his texts defy traditional principles concerning drama or genre.

The works of M. Kõiv are permeated by simultaneous convergences and divergences of opposing aspects that take place on several different levels, i.e. the texts are under the influence of several dichotomous forces. This dichotomic multidimensionality is at times expressed through polar catchwords: magico-mystical realism, village philosophy, tragic or sacred profanation, free textual creation on action-related and conceptual levels, long monologues that alternate with chopped-up dialogues, the author as participant and bystander, passion and anger, sensuality and the yearning for death. Other aspects that connect the plays of Madis Kõiv are a certain type of recurring characters and issues, as well as structural similarities: most of them deal with relationships between the present and the past. These texts appear to revolve in a close mental circle. The author indeed attempts to free himself from the pressure of memory, yet it takes control over his writing, sometimes overtly, and sometimes covertly.

In chapter 2 of the dissertation, the author outlines the chain of artistic reception (see Figure 1) that forms the foundation for the investigation's structure, and presents the agents that operate in that chain, their objectives and



**Figure 1.** Theatre art as a chain of reception and interpretation.

the relations between them. Participants in the theatre reception of the plays of M. Kõiv are used as examples. In this dissertation theatre reception is defined somewhat more broadly than is usually the case, and includes productions of plays as acts of reception. The author does not, however, devote great attention to the analysis of the productions as artefacts, but the productions are instead treated as aesthetic objects that can be denoted in the collective consciousness, and are analysed in greater detail together with the theatre criticism that reflects them.

Priit Pedajas (born 1954) has made a great contribution to the presentation and popularisation of the intellectual and fragmentary plays of Madis Kõiv, raising Kõiv as a playwright to centre stage in the world of the Estonian theatre in the 1990s and establishing a so-called Kõiv canon from the first three stagings of his plays (“Kokkusaamine” [“The Meeting”] 1991, “Tagasitulek isa juurde” [“Return to Father”] 1993 and “Filosoofipäev” [“The Philosopher’s Day”] 1994), which could be seen as representing the appropriate or “right” way to stage the plays of M. Kõiv. Priit Pedajas has generally attempted to bend these dramas, which stand in sharp contrast to “well-written plays”, in the direction of the mainstream theatre: he has cut the original texts, refined the story and metaphors, made flat characters into round ones, emphasised the comic elements found in the text and applied his special stage atmosphere and skill in the musical composition of plays. Both Madis Kõiv’s plays and Priit Pedajas’ stagings of Kõiv’s works can be seen as a sort of more complex type of serial, which are tied together by recurring topics and characters and compositional devices (such as the abundance of monologues). The thematic and stylistic connectedness has contributed to the formation of a canon.

The other stagings of the plays of M. Kõiv have begun to be assessed against the background of this canon. The work of young stage directors comes closest to this standard: Ain Mäeots (born 1971) “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” [“Private Conversations with Aunt Ella”] and Tõnu Lensment’s (born 1974) debut “Küüni täitmine” [“Filling the Barn”]. (In Estonia in the 1990s, the stage directors of the younger generation tended to be traditionalists.) The works of members of the older generation have been bravest in attempting to distance themselves from the Kõiv canon and mainstream Estonian theatre: stage director / actor Raivo Adlas’ (born 1940) work “Tali” [“Winter”] and actor / stage director Mikk Mikiver’s (born 1937) “Stseene saja-aastasest sõjast” [“Scenes from the Hundred Years’ War”]. The first was related above all to the irrational side of absurd drama, whereas the second was related to absurd drama as anti-theatre. The target group of such productions is very small in Estonia, despite Madis Kõiv’s name, which channels reception and gives value to the works involved. Thus “Winter” and “Scenes from the Hundred Years’ War” should thus be seen as conscious experiments on the part of the stage directors, attempts to broaden mainstream theatre and perhaps also break the canons (both the Kõiv canon and the theatrical canon in general), risking conflict with the economic and image-related interests of the established repertoire theatres and

the tastes of the general public. Mikk Mikiver and Raivo Adlas had, however, secured their positions in the Estonian theatre proving themselves as actors and/or stage directors and staging ay works in different styles, which perhaps gave them greater confidence and creative freedom. Modernistic artistic expectations had not disappeared in Estonia in the 1990s — art was still expected to experiment and offer surprises and “leaps towards modernism” (Tiit Hennoste’s metaphor concerning 20<sup>th</sup> century Estonian literature).

Chapter 3 of the dissertation offers an overview of audience research as an academic discipline and the most important topics in reception theory. The changes in the structure of Estonian theatre audiences that took place in the 1990s is also examined. The number of theatre visits increased at a stable rate until it reached 1.7 million in 1987 and fell due to changes in social life, reaching a low point in 1992 (700,000 visits), after which point it rose once again, reaching one million by 2003. Estonian theatre audiences have generally come from considerably broad segments of society, but educated, younger and female viewers dominate, as in other parts of the world. Expectations of the theatre as an institution and art form nevertheless vary between different times and people. An investigation of the reception of the performance of a literary classic (A. H. Tammsaare’s “Tõde ja õigus” [“Truth and justice”]) carried out in Soviet Estonia in 1980 indicated that the majority (56%) of the audience expected the theatre to satisfy their intellectual needs (Kamdron; Vihalemm 1982: 114). At the end of the 20<sup>th</sup> century, however, audiences are not afraid to admit that the theatre primarily fulfils the function of providing entertainment and satisfying.

On the basis of many examinations of various reception principles, I have developed the following consolidated typology of performance reception strategies:

- the aesthetic-emotional reception strategy,
- the aesthetic-intellectual reception strategy,
- the non-fictional emotional reception strategy,
- the non-fictional intellectual reception strategy,
- the distanced reception strategy,
- the repelling reception strategy.

It must first of all be emphasised that several different strategies are usually combined when a work of art is received by a spectator. The aesthetic distance between spectator and artefact at the beginning of a performance (aesthetic or distanced reception strategy) generally decreases during the course of the performance. An exciting subject and identification with a character draw the spectator in emotionally, even saturating him in the fiction, and thus result in non-fictional emotional or intellectual reception. In the case of the aesthetic reception strategy, the spectator may also experience strong emotions, but these are mostly connected with the production’s aesthetics and actors. Representatives of aesthetic-intellectual reception include the majority of long-standing

theatre critics and researchers or other spectators who have assumed a similar role and during the performance are involved mainly with the intellectual examination of the work. The distanced or repelling reception strategy can result from the spectator's general attitude towards the theatre as art form or communicative disturbances of an aesthetical, intellectual and/or emotional nature between the recipient and the work. Whereas the spectator who approaches a performance from the distanced point of view attempts to resolve that conflict by applying his problem-solving skills, the repelling reception is more inflexible — in concretising and assessing a performance, the person is guided by his established expectations and criteria, which cannot be influenced by the particular work that the spectator is experiencing.

Considered reception strategy, as understood from M. Kõiv's article "Külm teater" ["Cold theatre"], is close to non-fictional intellectual reception. "In this new cold theatre we would finally achieve insight, because we would think everything through coolly" (Kõiv 1993). The considered strategy, however, apparently seeks symbiosis and a third way between non-fictional and aesthetic reception possibilities. The theatre is seen as a means of studying human existence, a mental framework in which the performance is not simply an aesthetic object or a pure piece of living tissue, but a closed room, an organic substance of unclear origin inserted in a laboratory theatre. The researcher/spectator feels intense interest in the object/performance, because in addition to everything else it is also indirectly a piece of himself and influences him personally, yet he attempts to avoid feeling sympathy for the experiment or the participants or excessive emotions. One means of distancing the spectator from the object is through the medium of the theatre itself: the performance is cut off from everyday reality, dreams, memories etc., organised, set up and set before the audience in a certain manner, so as to enable it to be investigated. To activate considered reception strategy, the requirements of traditional dramatic structure are ignored or disavowed, and a performance's artificiality is emphasised.

The 4<sup>th</sup> chapter of the research describes and analyses the critical reception of the performances of the plays of M. Kõiv. In working with the material, I used content and discourse analysis. At the end of the chapter there is a more detailed analysis of Estonian theatre criticism based on the example productions of Kõiv's works and also the functions and distinctive features of theatre criticism in comparison with other art forms.

Productions of the works of Kõiv in the Estonian theatre can be divided into three groups on the basis of reception: "Faehlmann", written with V. Vahing and first performed in 1982, which in the theatrical conditions of the time was an intriguing but significant isolated phenomenon; the presentation and canonisation of the plays of M. Kõiv ("The Meeting", "Castrozza", "Return to Father", "Drought and Rain in Põlva County in the Summer of 1914", "The Philosopher's Day") in the theatrical conditions of the first half of the 1990s; the opening of the Kõiv canon ("Winter", "The Rogues' Night Show", "Scenes

from the Hundred Years' War") and the approach to the mainstream ("The Elixir of the Devil", "Private Conversations with Aunt Ellie", "When We Tried to Sell Walnuts with Vassel of Moonsund, No One Wanted to Buy", "Sundström's Ida's End of the Century", "Filling the Barn") in the second half of the 1990s. Juxtaposing the reporting of the productions in the print media, award-winning productions and roles, audience numbers for specific productions and the favourites of the audience surveys performed by the author, three works rise to the fore: "Return to Father" (12,000 spectators), "The Philosopher's Day" and "The Rogues' Night Show" (8000 spectators). Those are the productions that differed from the mainstream of Estonian theatre in terms of either content or form.

The critical reception of the productions was subject to quite definite temporal regularities: a production would be introduced before the premiere, the first review usually appeared two days after the premiere and an active reception process took place over the subsequent two weeks, followed by reverberations that lasted for about a year. Several formal changes were also noticeable, arising mainly from the dictates of the altered media situation: reviews became shorter, more and larger pictorial material was printed, less and less was written about the acting work and the specific details of the production, and greater emphasis was placed on the reviewer's reception process. In analysing the material, several trends in theatre criticism could be noted: in the first half of the decade, for instance, the concepts "eternal" and "atmosphere" predominated, but later were used to a minimal extent.

The critical reception of the plays of Madis Kõiv was quite strongly influenced by the contexts of the creative work of Kõiv and Priit Pedajas. The keywords that permeated the reviews were "existential dimension", "multi-dimensionality", "Estonianness", "very good set", "distinctiveness of play/production", "excellent troupe", "comic character", etc. The world of theatre criticism only began to speak of M. Kõiv's opposition to psychologism in 1993. Human relationships are, however, usually built on top of those plays, in the theatre. The press reception showed that the fewer the relationships between characters, or the more ambiguous they are, the more incoherent the performance seemed, and the less pleasure the acting offered. Even when watching performances in which there are few relationships, the spectator can create relationships between characters, because this is a reception strategy conditioned by accustomed and desired projection. Thus the reception experienced through the productions of Kõiv's plays is the result of a long and dominating tradition of psychological theatre, the habits of which cannot suddenly be abandoned. The other mental framework that was often used in the first half of the 1990s was the attempt to find journalistic and local parallels in the performance. Many of the investigated productions that were researched had a strongly bewitching atmosphere that gripped spectators with its dream-like world and offered cathartic experiences.

The fifth chapter of the study concentrates on empirical audience research, specifically on the reception of three Kõiv productions — “When We Tried to Sell Walnuts with Vassel of Moonsund, No One Wanted to Buy” (in short “Moonsund”), “Sundström’s Ida’s End of the Century” and “Filling the Barn”. The above-mentioned productions differed from the productions of well-made-plays in terms of structure, as a result of which they also tested the audience’s openness, reception strategies and taste. The audience research attempted to find answers to the following questions: which socio-cultural characteristics influence the reception of a work, what is the position of Madis Kõiv and his work in the Estonian cultural consciousness, how do audiences perceive the productions’ dichotomousness, what reception strategies they use and how they rate untraditional productions. 338 spectators in Tallinn, Pärnu and Tartu answered a survey prepared specifically for the purpose of this research. I processed the data received in the *Excel* system and then analysed and interpreted them.

The investigation of the audiences of the productions of the Madis Kõiv’s plays has shown that the Estonian theatre audience is a heterogeneous group in terms of social characteristics. In 20<sup>th</sup> century capitalist Estonia, the theatre continues to be a democratic and popular opportunity to spend free time. Spectators’ social characteristics (gender, age, education, marital status, place of residence) had a minimal and relatively accidental influence on their cultural activeness, attitude towards the theatre and reception of the particular performance. One of the most important factors differentiating sensory experiences proved to be the attendance of concerts of ‘classical’ music as a sign of high cultural sophistication. Madis Kõiv as author is known and valued by culturally active spectators (who often attend the theatre and classical music concerts). On the other hand, about 40% of the audience were not familiar with M. Kõiv or his works. Awareness of Kõiv’s works did not have a significant influence on the reception of his productions, although the high reputation of Kõiv as author had a certain influence in the eyes of the recipient.

The reception of the performances of “Moonsund”, “Sundström” and “Filling the barn” in Pärnu was concentrated on three semantic focuses, consisting of the familiarity, emotionality and irritativeness of the performance. The third focus surreptitiously points to a difficulty in reception that occurred most clearly among the audiences of “Moonsund” and “Filling the barn”. Whereas audiences generally appreciated the performance’s emotionality and familiarity, the Tartu audience appreciated the performance’s intellectuality, abstraction and dream-like quality. Cognitive reception was influenced primarily by the recipient’s cultural activeness (richness of cultural experience?), Kõiv’s high reputation and to some extent also the recipient’s age. Yet the results are contradictory here also. Whereas the cultural activeness of the Pärnu audience and the resulting potential cultural competence leads from along a simplifying/decoding path in the reception of more complicated works, the Tartu audience and those who attended “Sundström” represent a so-called elite audience

segment, who prefer, in art reception, to move on the level of more abstract, complicated and ambiguous phenomena.

The opinion that productions of the plays of M. Kõiv do not promote the audience becoming absorbed in the play, but instead distanced observation, has proven to be false. Identification with the theatrical projection, i.e. people's need for emotional experiences in the theatre, was apparently an important factor here. As a result of the subject matter and style of the productions, the non-fictional reception strategy dominated the reception of "Sundström" and "Moondsund". The more active consumers of culture tended to become more absorbed in the performance, and were more open to the performance's emotional influence. Among the audience of "Filling the barn", aesthetic reception strategy accompanied the non-fictional reception strategy: stage direction methods were followed more closely, and the audience attempted to understand their message. The audience of this production was divided into at least two groups in both cities. The more educated audience in Pärnu, which had a high opinion of M. Kõiv and had specifically come to see that production sought, on the basis of their strong theatrical projection, to apply to the performance the familiar non-fictional emotional reception strategy. The rest of the audience was confused, even dissatisfied, and applied an either aesthetic or distanced approach. The aesthetic-intellectual reception strategy was predominant among the culturally active Tartu audience, whereas others were guided more by the non-fictional emotional strategy.

This investigation confirmed that non-fictional and aesthetic reception strategies do differ to a certain extent, yet in both cases one should speak rather of the principles with which one or another dominates the collusion between spectator and performance. There are several grey areas, for instance the discerning of actors and characters, which will likely remain unclear to both spectator and researcher. Audience involvement in the performance appears to be connected with warmth, lighting, familiarity and melodiousness. Psychoanalysts would certainly interpret this as fantasies connected with the oral phase, which are expressed in the desire to lose boundaries of self and ego, to be one with the mother and the universe and make the non-ego into the ego. The pleasures of becoming absorbed in fiction are reminiscent of the mother figure in early childhood — warm, familiar, white (the mother's breast?) and melodic (lullabies?).

Spectators' average ratings of the performances they had seen and the components thereof followed almost the same pattern in the case of three quite different productions: the highest average rating was earned by named actors, who were followed by the troupe, stage design, the stage director's work, the performance as a whole, lighting, the story and last of all the musical design. (A similar pattern also emerged from the audience research performed in Stockholm. (Sauter 1988: 25)) This is also natural, because actors are the central elements of a performance, and exist on the stage in a physically real sense, whereas it is often difficult to assess the content and standard of the stage

director's work. Due to their visual informativeness and scale, the actors' work and the set are more easily distinguished from the texture of the performance, and also generally obtain a relatively high rating in the context of the performance. The rating of lighting, music and sound depends to a great extent on their distinctive features and importance in the production, although generally lighting, music and sound only play a supporting role that connects scenes, and their influence on the level of creating the story, characters or meaning is marginal. As a result, the spectator generally does not, in receiving the performance, pay very great attention to the above-mentioned elements, and rates them more modestly.

Ratings of performances and their components were most closely correlated, which means that when the overall impression was positive, all parts of the performance were given a positive evaluation. Whereas Stockholm audience research indicated that the rating of a performance was most closely correlated with the ratings given to the actor(s) (Sauter 1988: 25), in the research concerning the plays of Kõiv, it appeared that there is a close connection between the performance and the story, which confirms the view that narration is one of the significant source of pleasure in art and mechanisms for the construction and comprehension of the whole. The most autonomous component of this series appears to be the rating of individual actors, whereas the troupe is somewhat more closely connected with the production as a whole, and especially with the quality of the stage director's work. Signs connected with the stage space – stage, lighting and musical design — were perceived and assessed as an integral unit.

The assessment of the work and its components proved to be most closely connected with interest in the production or the world portrayed therein. That interest in turn gave rise to the spectator's emotional connection with the fictional world or characters, which above all influenced their assessment of the performance and the story, although to a certain extent other aspects as well. This research yielded the conclusion that what spectators primarily expect and value in the theatre is the emotional experience that arises from the performance. The audience in Tartu, however, which was even able to enjoy a performance that required intellectual analysis, stood out from other audiences. In conclusion, one can say that the more specific the audience's expectations and the more specifically it is able to formulate those, the more likely it is that they will be satisfied with their evening at the theatre.

Thus one may argue that productions of the plays of M. Kõiv (even those which are less refined in an artistic sense) largely met the expectations of Estonian audiences at the end of the 20<sup>th</sup> century, and there were no substantial problems in reception, at least on the basis of this audience research and the above-mentioned productions. On the other hand, one can derive a pragmatic conclusion from this information — although audiences expect artistic surprises, theatres should involve themselves with the formation of the “right” audience for each production, and the creation of the “right” predisposition, so

that the distance between the performance and the spectator's horizon of expectations permit them nevertheless to make contact.

In conclusion, I would like to offer a slightly simplified view of the topic. Theatre criticism consolidates: it cleanses and canonises various reception strategies; offers audience roles and positions with which members of the audience can identify; merges the viewer and the community's cultural experience and sophistication. Audience and reception research (both official and unofficial), however, separate: they emphasise the audience's social and psychological differences, divergences in aesthetic and ethical beliefs and the communication difficulties that separate the researcher from the object of research.

## KASUTATUD KIRJANDUS

- A l t e r, Jean 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- A n n u s, Epp 2002. Kuidas kirjutada aega. — *Oxymora* 5. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- A n n u s, Epp; E p n e r, Luule; J ä r v, Ants; O l e s k, Sirje; S ü v a l e p, Ele; V e l s k e r, Mart 2001. *Eesti kirjanduslugu*. Tallinn: Koolibri.
- A r u j ä r v, Eevi 1999. Oh tuleks noor ja tugev mees... — *Postimees*, 6. jaanuar.
- B a a l, Georges 1991. *Toward a Freudian and Lacanian Psychoanalytical Theory for Theatre, Centred on the Actor's Role*. — *Assaph, Studies in the Theatre*, No 7, lk 35–59.
- B a r t h e s, Roland 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang.
- B a r t h e s, Roland 2002a. Mis on kriitika? — *Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*. Tallinn: Avatud Eesti Fond, lk 39–47.
- B a r t h e s, Roland 2002b. Teosest tekstini. — *Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*. Tallinn: Avatud Eesti Fond, lk 126–139.
- B e i e r, Priidu; K õ i v, Madis 1993. Skolastika tagasitulek. *Madis Kõiv on arusaamatutes*. — *Postimees*, 24. märts.
- B e n n e t t, Susan 1990. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London and New York: Routledge
- B e r n s t e i n, Boris 1990. *Kunstikriitika kohast kunstikultuuri süsteemis*. — *Kunsti-teadus ja kunstikultuur*. Tallinn: Kunst, lk 7–28.
- B l a u, Herbert 1990. *The Audience*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- B o r d e w i j k, Cobi 1988. *The Common Spectators and Readers. Responses to Characters in Harold Pinter's The Homecoming*. — *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 65–84.
- B o u r d i e u, Pierre 1986. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- B o u r d i e u, Pierre 1996. *The Rules of Arts. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cornwall: Polity Press.
- B o u r d i e u, Pierre 1999. *Televisioonist*. — *Loomingu Raamatukogu*, nr 30, Tallinn: Perioodika.
- B o u r d i e u, Pierre 2003. *Praktilised põhjused. Teoteooriast*. Tallinn: Tänapäev.
- B r e c h t, Bertolt 1972a. *Eepiline teater*. — *Vaseost*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 5–15.
- B r e c h t, Bertolt 1972b. *Vaseost*. — *Vaseost*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 17–213.
- B r o o k, Peter 1972. *Tühi ruum*. *Loomingu Raamatukogu*, nr 44/45, Tallinn: Perioodika.
- B u r n s, Elizabeth 1973. *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. New York: Harper Torchbooks. Harper & Row.
- C a m u s, Albert 1989. *Sisyphose müüt*. — *Sisyphose müüt*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 5–76.
- C a r l s o n, Marvin A. 1984. *Contemporary concerns in the semiotics of theatre*. — *Semiotica*, Vol 48, lk 281–291.

- C a r l s o n, Marvin 1993. *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present.* Ithaca and London: Cornell University Press.
- C a r l s o n, Marvin 1994. *Invisible Presences — Performance Intertextuality.* — *Theatre Research International*, Vol 19, No 2, lk 111–117.
- C a r l s o n, Marvin 1996. *The Eternal Instant: Some Thoughts on Theatre and Religion.* — *Assaph. Studies in the Theatre*, No 12, 33–43.
- C a r l s o n, Marvin 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine.* Michigan: The University of Michigan Press.
- C h a i m, Daphna Ben 1984. *Distance in the Theatre. The Aesthetics of Audience Response.* London: UMI Research Press.
- C o n n o r, Steven 1996. *Postmodern performance. — Alaysing performance. A critical reader.* Ed. Patrick Campbell. Manchester: Manchester University Press, lk 107–124.
- C o u n s e l l, Colin 1996. *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre.* London and New York: Routledge.
- C s i k s z e n t m i h a l y i, Mihaly; R o b i n s o n Rick E. 1990. *The art of seeing. An interpretation of the aesthetic encounter.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum and the Getty Centre for Education in the Arts.
- D e u t e l b a u m, Wendy 1981. *Two Psychoanalytic Approaches to Reading Literature. — Theories of Reading, Looking and Listening.* Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, lk 89–101.
- Die Hammerklaviersonate. Kokkusaamine Madis Kõivuga. — *Teater. Muusika. Kino* 1998, nr 11, lk 12–25; nr 12, lk 52–57.
- D o l a n, Jill 1988. *The Feminist Spectator as Critic.* Michigan: UMI Research Press.
- E c o, Umberto 1979. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts.* Bloomington: Indiana University Press.
- Eesti Statistikaameti kodulehekülg; [www.stat.ee/index.aw/section=6625](http://www.stat.ee/index.aw/section=6625)
- E g o r o v, Aap; P e d a j a s, Priit 1999. *Draamateatris müüakse pähkleid, aga ükski ei taha osta. Priit Pedajas ehitab Ida Sundströmiga hotelli ja õpetab Kikrami lendama. — Postimees. Kultuur*, 29. mai.
- E i n a s t o, Heili 2002. *Tants piiridel ja katkestuspindadel. — Teatrielu 2001.* Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 188–201.
- Elanikkonna kultuuritarbimise uuringu aruanne; [www.kul.ee/failid/Kultuuritarbimise\\_uuringu\\_aruanne\\_juuni\\_2003\\_taiendatud.doc](http://www.kul.ee/failid/Kultuuritarbimise_uuringu_aruanne_juuni_2003_taiendatud.doc).
- E p n e r, Luule 1995. *Meeled ja mõistus. Sissejuhatusesks Madis Kõivu dramaturgiasse. — Keel ja Kirjandus*, nr 3, lk 145–155; nr 4, lk 225–233.
- E p n e r, Luule 1999. *Eesti teatrikriitika 1998. — Sirp*, 26. märts.
- F é r a l, Josette 1982. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified. — Modern Drama*, Vol 25, lk 170–181.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 1992. *The Semiotics of Theatre.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 2001. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative.* Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika; L e v s h i n a, Elena; R o k e m, Freddie; R o z i k, Eli; S h e v t s o v a, Maria 1997. *The International Symposium on Problems of Teaching Performance Analysis.* Berlin, February 1997. — *Assaph. Studies in the Theatre*, No 13, lk 1–40.

- F o u c a u l t, Michel 2000. Mis on autor? — Vikerkaar, nr 11–12, lk 156–172.
- G a d a m e r, Hans-Georg 1997. Mõistmise ringist. — Filosoofilise hermeneutika klassikat. Tartu: Ilmamaa, 183–194.
- G e n e t t e, Gérard 1987. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press.
- G o l e m a n, Daniel 2000. Emotsionaalne intelligentsus. Tallinn: Väike Vanker.
- G o u r d o n, Anne-Marie 1988. Theatre, Audiences, Perception. Surveys about Parisian Theatre audiences. — New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 27–39.
- G u r v i t c h, Georges 1973. The Sociology of the Theatre. — Sociology of Literature and Drama. Ed. Elizabeth and Tom Burns. Harmondsworth: Penguin Education, lk 71–81.
- H e i d e g g e r, Martin 1988. Filosoofia lõpp ja mõtlemise ülesanne. — Looming, nr 8, lk 1081–1088.
- H e n n o s t e, Tiit 2003. Kuidas me kirjutame kriitikat. — Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija atkultuuripilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 136–146.
- H o l l a n d, Norman N. 1968. The Dynamics of Literary Response. New York: Oxford University Press.
- H o l l a n d, Norman N. 1992. Unity Identity Text Self. — Reader-Response Criticism. From formalism to poststructuralism. Ed. Jane P. Tompkins, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, lk 118–133.
- I s e r, Wolfgang 1978. The Act of Reading. A Theory of aesthetic response. — Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- I s e r, Wolfgang 1990. Lugemine. Feenomenoloogiline lähenemisviis. — Akadeemia, nr 10, lk 2090–2117.
- J a u s s, Hans Robert 1970. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. — Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, lk 144–207.
- J a u s s, Hans Robert 1982. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- J ä r v e, Malle 1999. Kultuuritarbimise trendid 1990ndate aastate Eestis. — Rahvakultuur ingliska ja internetiga. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus, TPÜ RASI, TPÜ Nüüdiskultuuri uurimiskeskus, lk 23–47.
- K a l b, Jonathan 1989. Beckett in Performance. Cambridge: Cambridge University Press.
- K a m d r o n, Tiiu; V i h a l e m m, Peeter 1982. “Tõe ja õiguse” etenduse vastuvõtust. — Tammsaare ja meie. Nõukogude Eesti raamatukogundus XII. Tallinn: ENSV Kultuuriministeerium ja Fr. R. Kreutzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu, lk 112–131.
- K a m p u s, Evald 1991. Madis Kõiv. — “Castrozza” kavaleht. Tartu: Vanemuine, lk 3–7.
- K a n t a n e n, Teuvo 1995. Theatre visiting orientation: analysis of its structure and content. Vaasa: Vaasan Yliopisto.
- K a r u s o o, Merle 1982. Eneschinnang, visiitkaart, nägu. Sõnalavastusteater Anno Domini 1982. — Teatrielu 1982. Tallinn: Eesti Raamat, lk 96–102.
- K a s k, Karin; V e l l e r a n d, Lilian 1980. Inimesed teatrisaalis. Tallinn: Perioodika.

- K i r c h b e r g, Volker 1999. Boom, Bust and Recovery? Arts Audience Development in Germany between 1980 and 1996. — *Cultural Policy*, Vol 5, No 2, lk 219–254.
- K o w z a n, Tadeusz 1992. *Sémiologie du Théâtre*. Nathan: Nathan Université.
- K r u s p e r e, Piret 2001. Eestlane olla on uhke ja hää!? — *Teatrielu* 2000, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 43–59.
- K õ i v, Madis; L õ h m u s, Aivo 1987. Põud ja vihm Põlva kihelkonnana nelätõistkümnendama aasta suvõl. Tallinn: Eesti Raamat.
- K õ i v, Madis; R e i n l a, Astrid 1991. Kõik inimesed haritakse kirjanikkudeks. — *Vikerkaar*, nr 3, lk 83–89.
- K õ i v, Madis; P e d a j a s, Priit 1991. Vastab Madis Kõiv. *Teater. Muusika. Kino*, nr 10, lk 2–15.
- K õ i v, Madis 1993. *Külm Teater*. — *Kostabi*, nr 2, 29. jaanuar – 4. veebruar.
- K õ i v, Madis; V a h i n g, Vaino 1993. Hermaküla lahkumine Faehlmannina – 10. — *Sirp*, 29. märts.
- K õ i v, Madis 1997. Kolm näitemängu. Kokkusaamine, Tagasitulek isa juurde, Filosoofiapäev. Tallinn: Eesti Draamateater.
- K õ i v, Madis; R u n n e l, Hando 1998. Küüni täitmine. Tartu: Ilmamaa.
- L a a k, Marin 2003. Kirjatäht kriitika kammitas. *Arvustus ja kirjandusuurimine aastal 2002*. — *Keel ja Kirjandus*, nr 5, lk 331–344.
- L a a n s a l u, Andrus 1999a. Lõhkise küna vennaskond. — *Sirp*, 29. veebruar.
- L a a n s a l u, Andrus 1999b. Viimasel hingetõmbel. Ühe meetodi kroonika. — *Postimees*, 26. juuni.
- L a u r i s t i n, Marju 1982. “Tõe ja õiguse” etenduse vastuvõtt ning kunstielamuse kujunemise seaduspärasused. — *Tammsaare ja meie. Nõukogude Eesti raamatukogundus XII*. Tallinn: ENSV Kultuuriministeerium ja Fr. R. Kreutzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu, lk 132–160.
- L a u r i s t i n, Marju; V i h a l e m m, Peeter 2002. *The Transformation of Estonian Society and Media: 1987–2001*. — *Baltic Media in Transition*. Ed. by P. Vihalemm. Tartu: Tartu University Press, lk 17–63.
- L e v a n e n, Leo 1998. Eläytyminen ja etäännyttäminen teatterikasvatuksessa. *Acta Universitatis Tamperensis* 586. Tampere: Tampereen yliopisto.
- L i l l e p u u, Ivi 1997. Teatripublikust. *Anno Domini* 1996. — *Teater. Muusika. Kino*, nr 6, lk 12–18.
- L o t m a n, Juri 1990. Kunst modelleerivate süsteemide reas. — *Kultuurismiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion, lk 8–31.
- L o t m a n, Juri 1999. Tehnikaprogress kui kulturooloogiline probleem. — *Semio-sfäär*. Tallinn: Vagabund, lk 91–121.
- M a i s t e, Valle-Sten 1999d. Minu Kõivu-nägemus. — *Teatrielu* ‘98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 65–73.
- M a i s t e, Valle-Sten 1999e. Teatrikriitikat. Haamriga. — *Sirp*, 29. jaanuar.
- M a r i n i s, Marco de 1993. *The Semiotics of Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- M a r t i n, Jacqueline; S a u t e r, Willmar 1995. *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Internation.
- M u t t, Mihkel 1999d. Vajatakse teooriat. — *Sirp*, 5. veebruar.
- N i e m i, Irmeli 1983. Pääosassa katsoja. Teatteriesityksen vastaanotosta. Helsinki: Tammi.

- N i e t z s c h e, Friedrich 1999. The Birth of Tragedy. — The Birth of Tragedy and Other Writings. Ed. Raymond Geuss and Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, lk 1–116.
- N i i t r a, Nils 2001. Teatritel lasub külastajate arvuga vassimise kahtlus. — Postimees, 12. november.
- P a v i s, Patrice 1982. The Aesthetics of Theatrical Reception: Variations on a Few Relationships. — Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications, lk 67–94.
- P a v i s, Patrice 1984. Production and Reception in the Theatre. — New Directions in Theatre. London: The Macmillan Press LTD, lk 25–71.
- P a v i s, Patrice 1988. From Text to Performance. — Performing Texts. Ed. by M. Issacharoff and R. J. Jones. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, lk 86–100.
- P a v i s, Patrice 1992. From Page to Stage: A Difficult Birth. — Theatre at the Crossroads of Culture. London and New York: Routledge, lk 24–47.
- P a v i s, Patrice 1993. The Discourse of Dramatic Criticism. — Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications.
- P a v i s, Patrice 1998. Do We have to Know Who We Do Theatre for? — Performance Research, Vol 3, No 1, lk 82–86.
- P a v i s, Patrice 2003. Analyzing Performance. Theatre, Dance, and Film. Michigan: The University of Michigan Press.
- P e d a j a s, Priit 2003. Kõivu näidenditest praktiku mäta pealt. — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. — Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 187–193.
- P e l i a s J. Roland 1992. Performance Studies. The Interpretation of Aesthetic Texts. New York: St. Martin's Press.
- P i l v, Aare 2000. VS MAISTE *featuring* MADIS KÕIV: üks eesti teatrikriitika muutumise mehhanism. — Muutuste mehhanismid eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 100–109.
- P i l v, Aare 2003. “Külma Teatri” kinnikülmutamine ja lahtisulatamine. — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 73–88.
- P ä r l - L õ h m u s, Maarja 1997. Sovetlikust postsovetlikuks: Eesti ajakirjanduse muutumisi 1987–1996. — Akadeemia, nr 9, lk 1795–1817.
- R o k e m, Freddie 2000. Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre. Iowa City: University of Iowa Press.
- R o z i k, Eli 1991. The Common Roots of Dreams and the Theatre. A Revision of the Rhetoric Terminology in Freud's “The Interpretation of Dreams”. — Assaph, Studies in the Theatre, No 7, lk 75–102.
- R ä h e s o o, Jaak 1999. Madis Kõivu näidenditest. — Looming, nr 12, lk 1861–1874.
- R ä h e s o o, Jaak 2000. Madis Kõivu näidenditest II. — Looming, nr 9, lk 1363–1382.
- R ä h e s o o, Jaak 2003. Estonian Theatre. Tallinn: Estonian Theatre Union.
- S a r a p i k, Virve 1999. Kaasteksti ja konteksti küsimus. — Keel ja kunst. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 223–244.
- S a r o, Anneli 1997. Ruum ja vaatajad eesti teatris 1992–1997. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- S a r o, Anneli 2001. Naine püünel on püünises. — Sirp, 13. juuli.

- S a r o, Anneli; P e d a j a s, Priit 2003. "Eesti matus." — Vihik. Draama eri. Lk 123–142.
- S a u t e r, Willmar 1988. The Eye of the Theatre. The Audience Meets the Performance — Experience, Repertoire, Habits. — New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2. Ed. W. Sauter. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 17–26.
- S c h e c h n e r, Richard 1988. Approaches. — Performance Theory. New York and London: Routledge, lk 1–34.
- S c h e c h n e r, Richard 2002. Performance Studies. An introduction. New York and London: Routledge.
- S c h m i d t, Siegfried J. 1980. Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband I: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur. Braunschweig/Wiesbaden: Fr. Vieweg & Sohn.
- S c h m i t t, Natalie Crohn 1990. Actors and Onlookers. Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature. Evanston: Northwest University Press.
- S c h o e n m a k e r s, Henri 1982. The Tacit Majority in the Theatre. — Multimedial Communication. Vol II: Theatre Semiotics. Ed. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Tübingen: Gunter Narr Verlag, lk 108–155.
- S c h o e n m a k e r s, Henri 1986. The Pleasure of Sorrow / Die Freude am Kummer. — Performance Theory. Advances in Reception and Audience Research 1. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 117–149.
- S c h o e n m a k e r s, Henri 1988. To be, wanting to be, forced to be. Identification processes in theatrical situations. — New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 138–163.
- S c h o e n m a k e r s, Henri 1992. Aesthetic emotions and aestheticised emotions in theatrical situations. — Performance Theory, Reception and Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 3. Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, lk 39–58.
- S e e r o, Tõnu 1993a. Millal on üleval ja millal all? — Rahva Hääl, 6. veebruar.
- S h e v t s o v a, Maria 1993. Social and Cultural Elites: Audiences for *Three Sisters* Directed by Richard Wherrett. — Theatre and Cultural Interaction. Sydney: Sydney Studies, lk 113–124.
- S t a t e s, Bert O. 1985. Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press.
- S t a t e s, Bert O. 1993. Dreaming and Storytelling. Ithaca and London: Cornell University Press.
- S t a t e s, Bert O. 1996. Performance as Metaphor. — Theatre Journal, nr 48, lk 1–26.
- S u n i, Raivo 1998. Eesti kultuurilise teadvuse muutumine. Aastad 1990–1997. — Sirp, 6. november.
- S u t r o p, Margit 2000. Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature. Paderborn: Mentis.
- T a n, Ed 1982. Cognitive Processes in Reception. — Multimedial Communication. Vol II: Theatre Semiotics. Ed. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Tübingen: Gunter Narr Verlag, lk 156–203.
- T i n d e m a n s, Carlos 1988. Spectatorial Framing. Preconditions of Spectatorial Attendance Frame to be Discovered by the Method of Non-directive Probing

- Interviews. — *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Ed. W. Sauter. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 123–137.
- T o r m i s, Lea; K r u u s p e r e, Piret 2001. Teatriteadusest — ajaloost ja teooriast. — *Sirp*, 26. jaanuar.
- U b e r s f e l d, Anne 1982. The Pleasure of the Spectator. — *Modern Drama*, Vol XXV, Nr 1, lk 127–139.
- U n t, Mati 1999a. *Huntluts*. Tallinn: Kupar.
- U n t, Mati 1999b. Märkmeid tervikutest ja liigendustest. — *Sirp*, 12. veebruar.
- V e i d e m a n n, Rein 2000. Kriitikakunst. Uurimus kriitika olemusest ja toimest. Eesti kogemus. *Studia litteraria estonica 3*, Tartu: Tartu Ülikool, eesti kirjanduse õppetool ja kirjandusteooria õppetool.
- V e l l e r a n d, Lilian 1994a. Filosoofilised pidusöögid Draamateatris. — *Püha-päevaleht*, 19. märts.
- V e l l e r a n d, Lilian 1998a. Hullused teel iseenda juurde. — *Teater. Muusika. Kino*, nr 8–9, lk 38–41.
- V i h a l e m m, Peeter 1982. Tammsaare ja meie: üldine kultuurisuhe ja konkreetse teose vastuvõtt. — *Tammsaare ja meie. Nõukogude Eesti raamatukogundus XII*. Tallinn: ENSV Kultuuriministeerium ja Fr. R. Kreutzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu, lk 8–26.
- V i h a l e m m, Triin 1996. Teatrite publikupotentsiaal ja turunduse efektid. 1993. ja 1996. aasta teatrituru-uuringute koondaruanne. Tallinn: EMOR.
- W a r d l e, Irving 1992. *Theatre Criticism*. — *Theatre Concepts Series*. London: Routledge.

### **Käsitajalised materjalid:**

- A r u l a, Kerle 2003. Naised ja mehed Madis Kõivu näidendites. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- F i t z p a t r i c k, Tim; B a t t e n, Sean 1991. *Watching the Watchers Watch: Some Implications of Audience Perception Patterns*. University of Sydney: Centre for Performance Studies.
- K õ i v, Madis 1994. Erakiri A. Laasikule. 25. juuli.
- K õ i v, Madis. Jutuajamised tädi Emmaga. Osaraamat.
- K õ i v, Madis. Kui me Moonsundi Vasseliga kreeka päikleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta. Osaraamat.
- K õ i v, Madis. Kuradieliksiir. Stseene E. T. A. Hoffmanni romaani järgi. Osaraamat.
- K õ i v, Madis. Peiarite õhtunäitus. Osaraamat.
- K õ i v, Madis. Pilte saja-aastasest sõjast. Osaraamat.
- K õ i v, Madis. Tali. Osaraamat.
- U i b o a e d, Merike 1999. Vanemuise repertuaar 128. hooajal (1997/98) üliõpilaste hinnangus. Seminaritöö. Tartu: Tartu Ülikool.

# LISAD

LISA 1

## MADIS KÕIVU NÄIDENDITE RETSEPTSIOON KRIITIKAS

- E p n e r, Luule 1995. Meeled ja mõistus. Sissejuhatuses Madis Kõivu dramaturgiasse. — Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 145–233.
- E p n e r, Luule 2000. Maailm lavavalguses ja varjus. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 14–18. (Ilmunud ka kogumikus “Madis Kõivu mõttelistes maailmades”, edaspidi MKMM, Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 123–140.)
- E p n e r, Luule 2002. “See aegade piin.” Madis Kõivu näidendite ajatunnetusest ja -poetikast. — Aeg ja kirjandus. Studia litteraria estonica 4. Tartu: Tartu Ülikool, lk 55–75.
- H i n t, Mati 1987. Ja kõik süüd om veren. — Looming, nr 10, lk 1415–1416.
- K a u k s i, Ülle 1987. Üte jutuga kellega ja mille. — Looming, nr 10, lk 1416–1417.
- K e s k k ü l a, Kalev 1985. Faehlmanni teekond. — Looming, nr 1, lk 128–129.
- K r u u s, Oskar 1985. Faehlmannist nüüd ka raamat. — Keel ja Kirjandus, nr 4, lk 241–243.
- K r u u s p e r e, Piret 2000. Maastik Kõivust Õunapuuni ja Undist Unduskini. Eesti näitekirjandus üheksakümneandel. — Looming, nr 6, lk 899–907.
- K r u u s p e r e, Piret 2001. Eestlane olla on uhke ja hää!? — Teatrielu 2000, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 43–59.
- K r u u s p e r e, Piret 2003. Mis keeles Kõiv naerab? — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 141–168.
- K u l l, Aivar 1998. Runneli ja Kõivu teatritekst otsib lavastajat. — Postimees, 18. detsember.
- K u u s k, Piret 2000. Mõtteline füüsikamaailm. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 18–21. (Ilmunud ka MKMM, lk 35–51)
- L a a n s a l u, Andrus 1996. Vidrik, vaata! Tali on läbi! — Postimees, 18. jaanuar.
- L a a s i k, Andres 1999. Valguse loomise tarkus. — Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 14–15.
- L i i v, Toomas 1997. Kõiv, remark ja auk — tagasitulek isa juurde. — Eesti Päevaleht, 27. juuni.
- L i i v, Toomas 1999. Madis Kõiv: kuldse mineviku tagantvalgus. — Looming, nr 12, lk 1853–1860.
- M u s t, Ann 1988. Põud ja vihm. — Keel ja Kirjandus, nr 5, lk 304–306.
- M u t t, Mihkel 1986. Draamarindel muutusteta. — Looming, nr 7, lk 975–980.
- Näod tuttavad, motiivid nähtavad. — Postimees. Kultuur, 20. veebruar 1998.
- N o r m e t, Ingo 1999. Madis Kõiv ja kujundid. — Sirp, 10. detsember. (Ilmunud ka MKMM, lk 195–205)
- P e d a j a s, Priit 2003. Kõivu näidenditest praktiku mätta pealt. — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 187–193.
- P e d a j a s, Priit 2000. Kõiv on teatris võimalik. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 13.
- P i l v, Aare 2003. “Külma Teatri” kinnikülmutamine ja lahtisulatamine. — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 73–88.

- R u m m o, Paul-Eerik 1996. Trükiteater. — Postimees, 30. märts.
- R ä h e s o o, Jaak 1999. Madis Kõivu näidenditest. — Looming, nr 12, lk 1861–1874.  
(Ilmunud lühendatult MKMM, lk 25–34)
- R ä h e s o o, Jaak 2000. Madis Kõivu näidenditest II. — Looming, nr 9, lk 1363–1382.
- S a r o, Anneli 2003. Madis Kõivu näitemängude vägi ja vaev. — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk 89–99.
- T o n t s, Ülo 1987. Põud ja vihm. Kõiv ja Lõhmus. — Sirp ja Vasar, 18. detsember.
- V a l g e m ä e, Mardi 2000. Madis Kõivu tagasitulek patafüüsikasse. — Vikerkaar, nr 8–9, lk 116–123. (Ilmunud ka MKMM, lk 171–185)
- V a l g e m ä e, Mardi 2001. Eesti draama tarkade kivi avastamas. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 14–19.
- V e i d e m a n n, Rein 2001. Küsimus stseenist. — Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 28–30.

## MADIS KÕIVU NÄIDENDITE LAVASTUSTE RETSEPTSIOON KRIITIKAS

### **Faehlmann (1982):**

- H e i n s a l u, Rein 1983. Juurtele mõeldes. — Noorte Hää, 29. mai.  
 K a m p u s, Evald 1982. Homme on esietendus. — Edasi, 16. oktoober.  
 K r u u s, Oskar 1983. “Vanemuise” “Faehlmann”. — Rahva Hää, 22. mai.  
 L i n d e p u u, Hendrik 1984. Mis edasi, “Vanemuine”? Sõnalavastustushooaeg  
 1982/83. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 47–51.  
 M i k e l s a r, Margit; P a a v e r, Ene 1983. Nii kaugesse aega, nii sügavasse pime-  
 dusse ... — Edasi, 19. märts.  
 R e i n l a, Astrid 1985. Teisel pool joont. — Teatrielu 1982, Tallinn: Eesti Raamat,  
 lk 183–187.  
 T o n t s, Ülo 1983. Probleeme ja isikuid läbi aegade. — Sirp ja Vasar, 14. jaanuar.  
 T o n t s, Ülo 1985. Stabiilsus või seisak? Algupärane näitekirjandus 1982. aastal eesti  
 teatris. — Teatrielu 1982, Tallinn: Eesti Raamat, lk 15–22.

### **Kokkusaamine (1991):**

- H a a n, Kalju 1991a. Uus algupärand: Madis Kõivu “Kokkusaamine”. — Öhtuleht, 10.  
 jaanuar.  
 H a a n, Kalju; P e d a j a s, Priit 1991. Draamateatris said kokku Madis Kõiv ja Priit  
 Pedajas. — Päevaleht, 13. jaanuar.  
 K a k k, Victor 1991. Kas siga on monaad? — Eesti Ekspress, 25. jaanuar.  
 K a r r o, Tõnu 1991. Kokkusaamine loojangupunase taeva all. — Sirp, 12. aprill.  
 Kokkusaamine 1992. — Kesknädal, 16. jaanuar.  
 P a l u, Tiit 1992. Nali naljaks ja tegelikult. — Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 49–52.  
 S c h u t t i n g, German 1991a. Kokkusaamine. — Öhtuleht, 25. jaanuar.  
 S c h u t t i n g, German 1991b. “Vstretsha” v etot vetsher. — Vetshernii Tallinn, 25.  
 jaanuar.  
 S c h u t t i n g, Riina; S c h u t t i n g, German 1991a. M. Kõivu — P. Pedajase  
 “Kokkusaamine” 10. mail Draamateatris. — Päevaleht, 26. mai.  
 S c h u t t i n g, Riina; S c h u t t i n g, German 1991b. Puhta vaimuse hiilgus ja  
 viletsus. — Öhtuleht, 19. aprill.  
 Teatriankeet 1992. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 81–91.  
 V e l l e r a n d, Lilian 1991. Kõige kõvema käega lavastaja on — AEG. — Rahva Hää,  
 17. jaanuar.  
 V e l l e r a n d, Lilian; P e d a j a s, Priit 1991. Kokkusaamised. — Teater. Muusika.  
 Kino, nr 10, lk 16–24.  
 V e l l e r a n d, Lilian 1992. ... kuid näitleja jääb. — Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk  
 18–29.

### **Castrozza (1991):**

- H e i n, Kalle 1991. Castrozza. — Postimees, 16. veebruar.  
 M u r u t a r, Kati 1991. Peatäis vatti. — Postimees, 21. veebruar.  
 Teatriankeet 1992. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 81–91.

- T o n t s, Ülo 1991. Teater kriisühiskonnas. Ääremärkusi “Vanemuise” 121. hooajale. — Sirp, 19. juuli.
- V i s n a p, Margot 1991. Kes ma olen? — Eesti Ekspress, 29. märts.

### **Tagasitulek isa juurde (1993):**

- Eesti teater — maailmatase või provints? 1994 — Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 53–67.
- K a p s t a s, Meelis 1994. Tagasi tulekud. — Pühapäevaleht, 5. november.
- K a p s t a s, Meelis 1999a. Sakslased ei lubanud eestlasi kalaga lavale. — Eesti Päevaleht, 30. oktoober.
- K r u u s, Tiina 1993. Draamateater lavastab ka pressikonverentse. — Postimees, 30. jaanuar.
- K u l l i, Jaanus 1993a. Imet tabav tagasitulek. — Hommikuleht, 8. veebruar.
- K u l l i, Jaanus 1993b. Madis Kõiv on jälle laval. — Hommikuleht, 27. jaanuar.
- L a a n s a l u, Andrus 1993. Kadunud poja tagasitulek. Aja taanduv laotumine. — Postimees, 19. mai.
- P a a v e r, Ene 1993. Piiriületajad. — Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 63–67.
- P e d a j a s, Priit 1993. Eesti teatrid käisid rahvusvahelistel festivalidel. — Hommikuleht, 6. august.
- P r i k s, Simmo 1993. Madis Kõivu näidend taas laval. — Meie Meel, 20. veebruar.
- S e e r o, Tõnu 1993a. Millal on üleval ja millal all? — Rahva Hää!, 6. veebruar.
- S e e r o, Tõnu 1993b. Näitlejad püüdsid kala. — Rahva Hää!, 27. jaanuar.
- Tagasitulek isa juurde 1995. — Eesti Ekspress. TV-nädal, 4. mai.
- Teatriankeet 1992/93 1993. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 61–70.
- T o r m i s, Lea 1993. Väljendada väljendamatu. — Õhtuleht, 19. veebruar.
- T u c h, Boris 1993. Fenomen Priita Pedajasa. Zаметки о jeho спектакле по пьесе Мадиса Кõива “Vozvrashhtshenie k otsu” i drugih postanovkah. — Estonija, 13. märts.
- V a h i n g, Vaino 1993. Tagasitulek isa juurde. — Postimees, 24. märts.
- V e l l e r a n d, Lilian 1993a. Tagasitulek. — Sirp, 12. veebruar.
- V ä r k, Eike 1993. Lavapoeesia võimuses. — Päevaleht, 5. veebruar.
- V ä r k, Vahur 1993. Esietendus Eesti Draamateatris. — Õhtuleht, 2. veebruar.
- W e i d e b a u m, Reet 1993. Tagasitulek isa juurde. — Sakala, 7. oktoober.

### **Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl (1993):**

- H e i n a m ä g i, Marie 1994. Kaika Suveülikool põuases Põlvas. — Rahva Hää!, 15. august.
- H e r k ü l, Kadi 1994. Tõsine võrukeelne näitemäng. — Kultuurileht, 18. veebruar.
- K o r d e m e t s, Gerda 1995b. Teleteatrin ütessäkümne neländama aasta suvõl. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 104–108.
- K u l l i, Jaanus 1993c. Toompeal on lisaks riigikogule veel üks teater. — Hommikuleht, 4. detsember.
- M a r t s o n, Ilona 1994. Hinnaalanduseta. — Päevaleht, 18. veebruar.
- M a t t h e u s, Ülo 1994. Rinnaga murravad teed. — Postimees, 14. jaanuar.
- N o r m e t, Ingo 1994. Vastab Ingo Normet. — Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 3–17.
- O j a s s o n, Merike 1994. Diplomietendus. — Sakala, 21. aprill.
- P a a v e r, Ene 1994. Ilmasõja hakul Põlvamaa taluperes ja Euroopas. — Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 27–32.

- P a l m, Martin J. 1993. Kae perra mis teit... — Rahva Hää, 8. detsember.  
 Teatriankeet 1993/94 1995. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 43–51.  
 T e e p e r v, Karl 1994. “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl” — Maaleht, 27. jaanuar.  
 Toompeal põua ja vihmaga 1993. — Postimees, 11. detsember.  
 U n t, Anto 1994. Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl Eesti Muusikaakadeemia Lavakunstkateedri XVI lennu esituses härra Ingo Normeti juhtimisel (kes on nii kursuse juhendaja kui ka lavastaja). — Favoriit, nr 8/9, lk 18.  
 V e l l e r a n d, Lilian 1993b. Teater. — Tallinna Sõnumid, 23. detsember.  
 V i s n a p, Margot 1994. Teadlik revanš või juhuslik enne? — Eesti Ekspress, 4. veebruar.

### **Filosoofipäev (1994):**

- H e r k ü l, Kadi 1995a. Kas kuningas on alasti? — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 15–19.  
 H e r k ü l, Kadi 1995b. Lõunasöök vähipudingi, reinveini ja vestlusega. — Favoriit, nr 1, lk 20.  
 Huumorit, filosoofiat ja hõrgutavaid roogi 1994. — Virumaa Teataja, 6. detsember.  
 K a s t e r p a l u, Margus 1995. Kirjavahetust ümber “Filosoofipäeva”. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 19–20.  
 K i v i, Aita 1994. Kanti lõunalaud Eesti Draamateatri laval. — Rahva hää, 29. märts.  
 K o r d e m e t s, Gerda 1995a. Filosoofipäev on koitnud. — Pühapäevaleht, 25. märts.  
 M a i s t e, Valle-Sten 1999b. Koomiks filosoofiast. — Sõnumileht, 23. jaanuar.  
 M u t t, Mihkel 1995. Vähem ärapanemist, rohkem kunsti. — Rahva Hää, 11. jaanuar.  
 P e d a j a s, Priit 1994a. Homme esietendub Draamateatri väikeses saalis Madis Kõivu “Filosoofipäev”. — Hommikuleht, 26. märts.  
 P e d a j a s, Priit 1994b. 10 korda “Filosoofipäeva”. — Hommikuleht, 23. aprill.  
 Priit Pedajasele on teater nagu maailma ehitamine 1994. — Hommikuleht, 23. aprill.  
 S a l u r i, Rein 1995. Käisin teatris, kuigi rahakott oli tühi. — Kultuurileht, 17. veebruar.  
 Teatriankeet 1993/94 1995. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 43–51.  
 T o n t s, Ülo 1994. Filosoofi(a)komöödia. — Postimees, 19. mai.  
 T o r m i s, Lea 1994. Mõtelda on mõnus. — Eesti Ekspress, 22. aprill.  
 T u u n, Villem 1994a. Draamateatris asjad selgemad. — Postimees, 22. märts.  
 T u u n, Villem 1994b. Draamateatris hullud lood. — Postimees, 9. märts.  
 V e l l e r a n d, Lilian 1994a. Filosoofilised pidusöögid Draamateatris. — Pühapäevaleht, 19. märts.  
 V e l l e r a n d, Lilian 1994b. Lihtnimene “Filosoofipäeval”. — Kultuurileht, 22. aprill.  
 V e l l e r a n d, Lilian 1994c. Traditsioon, kommunikatsioon, pikad söömalaud ... — Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 111–118.  
 W a l d e n, Andreas 1995. See on lõpetatud! — Postimees, 6. november.

### **Tali (1996):**

- A r r a k, Virve 1996. ARNO TALI uues kuues. — Meie Meel, 7. veebruar.  
 K a r j a, Sven 1996. Sürrrealistlik Luts Vanemuises. — Eesti Päevaleht, 25. jaanuar.  
 K a r j a, Sven 1997. Vanemuise eksperiment Palamusel. — Eesti Päevaleht, 7. jaanuar.  
 K e r g e, Rainer 1996. Tali talves. — Postimees Extra, 10. veebruar.  
 K i v a s t i k, Mart 1996. Milleks me oleme, kriitikud? — Kultuurileht, 26. jaanuar.

- L a a n s a l u, Andrus 1996. Vidrik, vaata! Tali on läbi! — Postimees, 18. jaanuar.
- L a a n s a l u, Andrus 1997a. Luts käis kodu. Kiriku võitlus koomuskiga. — Postimees Extra, 11. jaanuar.
- L i l l e m e t s, Enn 1997. “Tali” läinud, Kõiv alles. — Kultuurileht, 14. märts.
- P i n o, Nasta 1996. Luts tõmbab ligi. Aga Kõiv? — Maaleht, 21. märts.
- P ä r l, Maarja 1996. Madis Kõivu “Tali” Vanemuises. — Kultuurileht, 19. jaanuar.
- R a u d v a s s a r, Liina 1997. Kui Arno Palamusele jõudis, olid kiriku ukсед suletud. — Eesti Kirik, 22. jaanuar.
- S o o s a a r, Andres 1996. Ega *Tali* taevasse jää ehk Kõivu eksperiment oma ajuga. — Postimees, 12. märts.
- Teatriankeet 1995/96 1997. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 33–42.

### **Peiarite õhtunäitus (1997):**

- “Draama ‘97’”: eesti teatri tipud ja/või piirid? 1997 — Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 57–65.
- G a r a n c i s, Kristiina 1997. Noorte topeltlööök — kas ka tabamus? — Õhtuleht, 31. jaanuar.
- H e r k ü l, Kadi 1997a. Kaks ässa lauas ja sihukene suvi. Hullus viies jaos Madis Kõivu/Priit Pedajase “Peiarite õhtunäituse” ainetel. — Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 33–37.
- H e r k ü l, Kadi 1997b. Naised, tuli ja Jaapani sõda. — Eesti Ekspress, 7. veebruar.
- Jaan Torukübara märkmikust 1997. — Meie Meel, 12. märts.
- K a l d o j a, Teele 1997. Viimane õhtunäitus. — Noorus, nr 3, lk 45.
- K a p s t a s, Meelis 1997. Draamateatril Peiarite õhtunäitus. — Eesti Päevaleht, 4. veebruar.
- K r u s p e r e, Piret 2001. Eestlane olla on uhke ja hää!/? — Teatrielu 2000, Tallinn: Eesti Teatrilii, lk 43–59.
- Kõivu peiarid hõikavad televisioonipurgis 1999. — Pühapäevaleht. Magasin, 1.–7. veebruar.
- L a a n s a l u, Andrus 1997b. Õhtune nuga. — Postimees, 12. aprill.
- M a i s t e, Valle-Sten 1997. Kas neitsiau tasub nugaandmist? — Favoriit, nr 4, lk 18.
- Noorte topeltlööök Eesti Draamateatris 1997. — Kultuurileht, 31. jaanuar.
- O j a, Arno 1997. Tule ja vere piiril. — Kultuurimaa, 5. märts.
- P u r j e, Pille-Riin 1997. Kinnine koht, lahti mängimata... — Õhtuleht, 17. veebruar.
- S a r o, Anneli 1998. Peiarid ja Võrumaa hullus. — Teatrielu ‘97, Tallinn: Eesti Teatrilii, lk. 7–12.
- S e e r o, Tõnu 1997. See Jasper poisid pulma tõi. — Sõnumileht, 4. veebruar.
- S e p p e l, Led 1997. Seitse venda, kümme neegrit, kolm laipa. — Kultuurimaa, 2. aprill.
- Teatriankeet 1996/97 1997. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 108–116.
- T o n t s, Ülo 1997. Pussnugadega peiarid. Saatusemäng sajandi alguses. — Postimees, 10. veebruar.
- Uuslavastused jaanuaris ja veebruaris 1997. — Eesti Päevaleht, 18. märts.
- V e l l e r a n d, Lilian 1997. Pedajase neljas Kõiv tulekul. — Eesti Päevaleht, 22. jaanuar.
- Õ u n, Mats 1997. Hullus kahes vaatuses. — Tallinna KES? KUS?, märts.

**Stseene saja-aastasest sõjast (1998):**

- H e r k ü l, Kadi 1998. Seisuse vang. — Postimees. Kultuur, 6. veebruar.
- K a s t e r p a l u, Margus 1998b. Saja-aastane sõda meie peas. — Postimees, 4. veebruar.
- K e k e l i d z e, Eteri 1998. Za igloi vremeni. — Molodjož Estonii, 7. veebruar.
- K i v i, Aita 1998. Piltmõistatus poolpimedas. — Eesti Ekspress, 13. veebruar.
- K o r d e m e t s, Gerda; K u l l i, Jaanus 1998. Sada aastat igavust. — Sõnumileht, 3. veebruar.
- M a i s t e, Valle-Sten 1998c. Võõras sõda: Kõiv Godot'd ei oota. — Kultuurimaa, 11. veebruar.
- M a i s t e, Valle-Sten 1999c. Minu Kõivu-nägemus. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 65–73.
- P i i p, Helina; P r i k s, Simmo 1998. Augud laudlinas. — Meie Meel, 18. veebruar.
- P u r j e, Pille-Riin 1998b. Kõiv on kokku unenägu. — Eesti Päevaleht, 3. veebruar.
- S a r o, Anneli 1999. Hiilgav läbikukkumine. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 77–85.
- S e r m a n, Ita 1998. Sõda ei ole veel lõppenud. — Õhtuleht, 3. veebruar.
- Teatriankeet 1997/98 1998. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 104–114.
- T u c h, Boris 1998a. Konets sveta s dostavkoi na dom. — Nedelja pljus Vesti, 6. veebruar.
- T u c h, Boris 1998b. Sajandi lõpp, aastatuhande lõpp, maailma lõpp. — Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 40–43.
- V e l l e r a n d, Lilian 1998b. Stseenid saja-aastasest sõjast. — Eesti Päevaleht, 30. jaanuar.
- V e l l e r a n d, Lilian 1999b. Ma jutustan teile oma loo. Märkmeid aastast 1998. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 5–14.

**Kuradieliksiir (1998):**

- A a s m ä e, Anneli 1998. Kuradieliksiir toob pahandusi. — Õhtuleht, 9. juuni.
- K a s t e r p a l u, Margus 1998a. “Kuradieliksiir” — karussell hirmutoas. — Postimees, 13. juuni.
- K o r d e m e t s, Gerda 1998a. Inglikoori nõiduslik karussellisõit. — Sõnumileht, 11. juuni.
- K o r d e m e t s, Gerda 1998b. Minge ja saage endale küsimus. — Sõnumileht. Lau-päevaleht, 13. juuni.
- L ä ä n e s a a r, Monika 1999. Mälus ja piltidel. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 124–129.
- M a i s t e, Valle-Sten 1998a. Leidmata Kõivu otsimas. — Sirp, 19. juuni.
- M a i s t e, Valle-Sten 1999c. Minu Kõivu-nägemus. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 65–73.
- M a r t s o n, Ilona 1998. Kõiv, Hoffmann, Pedajas ja kurat. — Pühapäevaleht. Magasin, 8.–14. juuni.
- M u t t, Mihkel 1998. Süva kinni lusti takus. — Eesti Ekspress, 19. juuni.
- P., H. 1998. Veel vaid mõni kord. — Meie Meel, 16. september.
- P u r j e, Pille-Riin 1998a. Kolmeteistkümnenda tunni saladused Draamateatris. — Eesti Päevaleht, 11. juuni.
- Teatriankeet 1997/98 1998. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 104–114.

V e l l e r a n d, Lilian 1998a. Hullused teel iseenda juurde. — Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 38–41.

### **Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga (1998):**

G a r a n c i s, Kristiina; M ä e o t s, Ain 1998. Ain Mäeots paneb kokku Kõivu uut *puzzlet*. — Sirp, 18. detsember.

J u h a n s o n, Jaanika 1999. “Elli”-ootika ehk Sissejuhatus praktilisse teatrisemiootikasse. — Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 18–25.

K a p s t a s, Meelis; M ä e o t s, Ain 1998. Lugu perekonna mustast lambast. — Eesti Päevaleht, 19. detsember.

K o l k, Madis 1999. Vähekuilm Kõiv. — Sirp, 15. jaanuar.

L a s i k, Andres 1998. Tagasitulek tädi Elli juurde. — Eesti Päevaleht, 21. detsember.

M a i s t e, Valle-Sten 1998b. Madis Kõiv ajab tädi Elliga võrokeelset juttu. — Sõnumileht, 18. detsember.

M a i s t e, Valle-Sten 1999c. Minu Kõivu-nägemus. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 65–73.

P u r j e, Pille-Riin 1999. Vanemuine. — Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 37–38.

P õ l l u, Ivar 1999. Mälupilt nimega Elli. — Sirp, 19. märts.

R ä h e s o o, Jaak 1998. Pimeduse väljakutsed, (une)nägijate vastused. — Postimees, 24. detsember.

Teatriankeet 1998/99 1999. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 27–45.

V a t s a r, Elle 1999. Valusad pihtimused. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 21–23.

V e l l e r a n d, Lilian 1999b. Ma jutustan teile oma loo. Märkmeid aastast 1998. — Teatrielu '98, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 5–14.

Võrukeelne Kõivu näidend Vanemuises 1998. — Pühapäevaleht. Magasin, 14.–20. detsember.

### **Kui me Moosundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta (1999):**

E g o r o v, Aap; P e d a j a s, Priit 1999. Draamateatris müüakse pähkleid, aga ükski ei taha osta. Priit Pedajas ehitab Ida Sundströmiga hotelli ja õpetab Kikrami lendama. — Postimees. Kultuur, 29. mai.

K a s t e r p a l u, Margus 1999. Üks selgrooga tohuvabohu. — Postimees, 11. juuni.

K r u u s p e r e, Piret 2001. Eestlane olla on uhke ja hää!? — Teatrielu 2000, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 43–59.

L a a s i k, Andres 1999a. Ita Ever ehitab Kõivu näidendis turismitalu. — Eesti Päevaleht, 9. juuni.

L a a s i k, Andres 1999b. Müüvad pähkleid ja ei müü ka. — Eesti Päevaleht, 11. juuni.

M a i s t e, Valle-Sten 1999b. Lorilugu seksuaalsetest luuludest. — Sõnumileht, 11. juuni.

M a r t i n j o n i s, Dea 1999. Draamateatri uus suvelavastus — pähkleid, tsirkust, kirgi ja karjeid. — Nädal, 31. mai – 6. juuni, lk 6–8.

M o o s t e, Angela 1999. Teater rajab pähklituru. — Maaleht, 21. mai.

M u t t, Mihkel 1999b. Ostjat oodates. — Eesti Ekspress, 1. juuli.

P i i p, Helina 1999. Lendaks veidi? — Meie Meel, 16. juuni.

S a r o, Anneli 2001. Teed ja teed ja tehtud ei saa, elad ja elad ja elatud ei saa, ütled ja ütled ja ikka öeldud ei saa. — Teatrielu '99, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 126–135.

- T a r a n d, Kaarel 1999. Kreeka pähkliid ja põllumajandusreform. — Postimees. Kultuur, 26. juuni.
- Teatryankeet 1998/99 1999. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 27–45.
- Teatris müügil kreeka pähkliid 1999. — Õhtuleht. Suveleht, 15. juuni.
- V e l l e r a n d, Lilian 1999a. Kui me Moonsundi Vasseliga ... — Sirp, 18. juuni.
- V i s n a p, Margot 2001. Näitlejanna — kas ka oma ajastu lühikokkuvõte? — Teatrielu '99, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 7–22.

### **Küüni täitmine (1999):**

- K a p s t a s, Meelis 1999. Sisyplosed Endla heinakuhal. — Eesti Päevaleht, 3. detsember.
- K i v i s i l d n i k, Sven 1999. Naistevastane “Küüni täitmine” on mõeldud ainult meestele. — Pärnu Postimees, 24. november.
- M a i s t e, Valle-Sten 1999a. Hiilgedebüüdi agad. Endla “Küüni täitmine” on esiletõstmist vääriv. — Postimees. Arter, 4. detsember.
- M u r u t a r, Kati 2001. Ülemäärane teatrivaat jooksutab juhtme kokku ja paneb öösiti sokke kuduma. — Sirp, 26. oktoober.
- M u t t, Mihkel 1999a. Nii tugevat debüüti annab eesti teatris otsida. — Pärnu Postimees, 26. november.
- M u t t, Mihkel 1999c. Sugu, au ja surm. — Eesti Ekspress, 25. november.
- N a a b e r, Grete 1999a. Endlas proovivad kätt noor lavastaja ja kunstnik. — Pärnu Postimees, 17. november.
- N a a b e r, Grete 1999b. “Küüni täitmine” on õnnestumine. — Pärnu Postimees, 26. november.
- N e i m a r, Reet 1999. Pealelend. — Sirp, 26. november.
- P a l m, Taile; R u u s, Katrin 2001. Kust tuleb valgus ja kuhu kulgeb? — Sirp, 5. jaanuar.
- P u r j e, Pille-Riin 2000. Täidan, täidan küüni ... — Sirp, 15. september.
- P õ d e r, Andres 2000. Küün pole küüniline. — Pärnu Postimees, 18. veebruar.
- S a r o, Anneli 2001. Teed ja teed ja tehtud ei saa, elad ja elad ja elatud ei saa, ütled ja ütled ja ikka öeldud ei saa. — Teatrielu '99, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 126–135.
- V i s n a p, Margot 2000. Debüüdid “Endlas” — kas millegi uue algus? — Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 15–19.
- Teatryankeet 1999/2000 2000. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 15–29.

### **Võlumägi (2001):**

- K o r d e m e t s, Gerda 2002. Kõrgmäestiku õhk on hõrk ja hõre. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 13–19.
- M u t t, Mihkel 2002. Ritter Hansu Võlumäe armastus. — Sirp, 25. jaanuar.
- P i l v r e, Barbi 2002. Maagiline sanatoorium. — Eesti Ekspress, 23. jaanuar.
- P u r j e, Pille-Riin 2002. Elutants kivisel väljal. — Teatrielu 2001, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 91–106.
- Teatryankeet 2001/2002 2002. — Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 33–48.
- V e i d e m a n n, Rein 2002. Võlumäel olemise palavik. — Postimees, 14. mai.
- V i s n a p, Margot 2001. Sajandi suurromaan Kõivu ja Rohumaaga. — Eesti Päevaleht, 11. detsember.
- W e i d e b a u m, Reet 2001. Aeg voolab. — Äripäev, 7. detsember.

## KÜSIMUSTIK

Lugupeetud teatrikülastaja!

Tartu Ülikooli teatriuurijad ja Eesti Draamateater viivad läbi uurimust, et teada saada vaatajate isiklikke reaktsioone ja arvamusi selle lavastuse kohta.

Palun vastake **igale küsimusele** nii ausalt ja nii **kiiresti** kui võimalik!

Küsimustiku täitmine võtab siis ainult mõni minut aega.

Palun tõmmake vastuse numbrile ring ümber!

Nendele küsimustele ei ole õigeid ja valesid vastuseid, iga vastus on õige.

Palun vastake **küsimustele 19–23** alles **pärast etenduse lõppu!**

NB! Küsimustikule vastanute vahel loositakse välja 2 TASUTA PILETIT ühele Eesti Draamateatri etendusele! Jätke ankeedi lõppu oma kontakttelefon!

SUUR TÄNU ABI EEST!

1. Sugu: 1 mees, 2 naine
2. Vanus: .....
3. Haridus: 1 algharidus, 2 keskharidus, 3 keskeriharidus, 4 kõrgharidus
4. Praegune amet: .....
5. Perekonnaseis: 1 vallaline, 2 (vaba)abielus, 3 lahutatud, lesk
6. Elukoht: 1 linnas, 2 maal

	kord või rohkem	5–10 korda aastas	3–4 korda aastas	1–2 kord aastas	mitte igal aastal
7. Kui tihti käite teatris?	5	4	3	2	1
8. Kui tihti käite kinos?	5	4	3	2	1
9. Kui tihti käite näitustel?	5	4	3	2	1
10. Kui tihti süvamuus. kontsertidel?	5	4	3	2	1
11. Kui tihti loete ilukirjandust?	5	4	3	2	1

12. Mis laadi etendusi eelistate? Nummerdage palun meeldivuse järjekorras (1,2 jne) vähemalt paar žanrit!

- Tragöödia.
- Draama.
- Komöödia.
- Operett, muusikal.
- Ooper.
- Ballett, tantsuteater.
- Alternatiivteater - happeningid, multimeedia
- .....

13. Miks tulite täna teatrisse? Nummerdage palun tähtsuse järjekorras (1, 2 jne) vähemalt paar põhjust!

- Mind huvitab lugu, mida näidatakse.
- Mind huvitab see lavastus; kuidas näidatakse.
- Mind huvitavad näitlejad ja näitlemine.
- Soovin puhata, meelt lahutada.
- Tulin koos sõprade, abikaasa, klassiga vms.
- .....

14. Milline positsioon on M. Kõivul praegu eesti kultuuris Teie meelest?

- 1 M. Kõiv on kirjandusklassik
- 2 M. Kõiv on filosoof
- 3 M. Kõiv on füüsik
- 4 M. Kõiv on tunnustatud näitekirjanik
- 5 M. Kõiv on asjaarmastajast kirjanik
- 6 ei oska öelda
- 7 ei ole seda nime varem kuulnud



20. Kui tihti ja millal etenduse ajal tajusite/jälgisite järgmisi aspekte? Millal täpsemalt?

	kogu aeg	tihti	mõnikord	harva	mitte kunagi
Unustasin, et olen teatris.	5	4	3	2	1
Samastusin mõne tegelasega.	5	4	3	2	1
Elasin loo tegelastele kaasa.	5	4	3	2	1
Etendus puudutas mind.	5	4	3	2	1
Jälgisin etendust suure huviga.	5	4	3	2	1
Etendus oli naljakas.	5	4	3	2	1
Etendus oli traagiline.	5	4	3	2	1
Nägin laval tegelasi, mitte näitlejate mängu.	5	4	3	2	1
Jälgisin näitlejate mängu.	5	4	3	2	1
Jälgisin lavastamisvõtteid.	5	4	3	2	1
Püüdsin mõista lavastuse sõnumit.	5	4	3	2	1
Võrdlesin etendust näidendi tekstiga.	5	4	3	2	1
Võrdlesin lavastust oma varasemate teatrikogemustega.	5	4	3	2	1

21. Kuidas Te hindate etendust ja selle osi?

	suurepärane	hea	rahuldav	alla keskmise	mitte- rahuldav
Kogu etendus	5	4	3	2	1
Esitatud lugu	5	4	3	2	1
Lavastajatöö	5	4	3	2	1
Näitetrupi mäng	5	4	3	2	1
Lavakujundus	5	4	3	2	1
Muusikaline kujundus	5	4	3	2	1
Valguskujundus	5	4	3	2	1

22. Kas etendus vastas Teie ootustele? Mille poolest?

1 vastas täielikult .....

2 vastas osaliselt .....

3 ei vastanud üldse .....

23. Kuidas suhestub nähtud etendus Teie varasema arusaamisega M. Kõivu loomingust?

.....

# ***CURRICULUM VITAE***

## **Anneli Saro**

Sünniaeg ja -koht: 5. september 1968, Valga  
Kodakondsus: Eesti  
Aadress: Tartu Ülikool, Ülikooli 18–230, 51003 Tartu  
Tel: 55575657  
E-post: Anneli.Saro@ut.ee

## **Haridus**

1992 Tartu Ülikool, eesti filoloogi, eesti keele ja kirjanduse õpetaja diplom  
1997 Tartu Ülikool, MA teatriteaduse alal  
1997–2004 Tartu Ülikool, doktorantuur

## **Täiendõpe**

1995–1996 Helsingi Ülikool  
1997 Utrechti Ülikool  
1999 Stockholmi Ülikool  
2000 Stockholmi Ülikool  
2001 Helsingi Ülikool

## **Teenistuskäik**

1993–1995 Tartu Ülikooli eesti keel (võrkeelena) õppetooli assistent  
1998–2001 Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetooli teatriteaduse lektor  
2001– Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli teatriteaduse lektor

## Publikatsioonid

- Formation of Events: Estonian Theatre and Society under Loupe.* – Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames. Eds. V. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen. Amsterdam and New York: Rodopi Editions, 2004, lk 243–256.
- Establishment of Stage / Lava kehtestamine.* – Koht ja paik II / Place and Location II. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 346–360.
- Theatre as a Market.* – Interlitteraria 2002, No 7, Vol I, lk 130–136.
- Madis Kõivu näitemängude vägi ja vaev.* — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, 2003, lk 89–99.
- Miks inimesed üldse või ikka veel teatris käivad?* — Teatrielu 2000, Tallinn: Eesti Teatriliit, 2001, lk 140–156.
- Teatrikriitika toimemehhanismid.* — Teatri ja teaduse vahel. Studia litteraria estonica 5. Tartu: Tartu Ülikooli eesti kirjanduse ning teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, 2002, lk 55–68.

# CURRICULUM VITAE

## Anneli Saro

Date and place of birth: 5 September 1968, Valga  
Citizenship: Estonia  
Address: University of Tartu, Ülikooli 18–230, 51003 Tartu  
Tel: 55575657  
E-mail: Anneli.Saro@ut.ee

## Education

1992 University of Tartu, Estonian philologist, teacher of Estonian language and literature  
1997 University of Tartu, *MA* in theatre research  
1997–2004 University of Tartu, doctoral studies

## Further education

1995–1996 University of Helsinki  
1998 University of Utrecht  
1999 University of Stockholm  
2000 University of Stockholm  
2002 University of Helsinki

## Professional career

1993–1995 University of Tartu, Department of Estonian as a Foreign Language, Assistant  
1998–2001 University of Tartu, Department of Estonian Literature, Lecturer of Theatre Research  
2001– University of Tartu, Department of Theatre Research and Literary Theory, Lecturer of Theatre Research

## Publications

- Formation of Events: Estonian Theatre and Society under Loupe.* – Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames. Eds. V. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen. Amsterdam and New York: Rodopi Editions, 2004, pp 243–256.
- Establishment of Stage / Lava kehtestamine.* — Koht ja paik II / Place and Location II. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, pp 346–360.
- Theatre as a Market.* – Interlitteraria 2002, No 7, Vol I, pp 130–136.
- Madis Kõivu näitemängude vägi ja vaev.* — Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, 2003, pp 89–99.
- Miks inimesed üldse või ikka veel teatris käivad?* — Teatrielu 2000, Tallinn: Eesti Teatriliit, 2001, pp 140–156.
- Teatrikriitika toimemehhanismid.* — Teatri ja teaduse vahel. Studia litteraria estonica 5. Tartu: Tartu Ülikooli eesti kirjanduse ning teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, 2002, pp 55–68.

**DISSERTATIONES LITTERARUM ET  
CONTEMPLATIONIS COMPARATIVAE  
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Indrek Tart.** Eestikeelne luuleraamat 1638–2000. Tartu, 2002.