

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

Magistritöö

ETENDAJA KEHA UUSMATERIALISTLIK ANALÜÜS LAVASTUSTE  
„PLEKKTRUMM“, „GARGANTUA“ JA „A NOIVA E O BOA NOITE  
CINDERELA“ NÄITEL

Karmen Juhkam

Juhendaja Anneli Saro, PhD

TARTU 2026

## **Iseseisvalt tehtud töö kinnituse vorm**

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

Autor: Karmen Juhkam

25. mai 2026

### Annotatsioon

Töös analüüsitakse etendaja keha uusmaterialistliku vaatenurga läbi kolme lavastuse näitel: Eesti Noorsooteatri lavastus „Plekktrumm“, VAT Teatri lavastus „Gargantua“ ja brasiilia etenduskunstniku Carolina Bianchi lavastus „A noiva e o boa noite Cinderela“. Analüüsis lähtub Karen Baradi agentsest realismist ning analüüsi lähtekohaks on fenomenid ehk kehad vastastikuse loomise protsessi, täpsemalt etendaja(te) keha(de) ja teiste mateeriate vahelised suhted. Lähemalt uuritakse, kuidas luuakse ja teisendatakse kehadevahelisi piire valitud fenomenides ja kuidas mõjutab kehadevaheliste piiride hägustumine inimkeha agentsust ja materiaalseid omadusi.

Märksõnad: etenduskunstid, uusmaterialism, Karen Barad, agentne realism, keha kui materjal

## SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	4
1. KEHA JA MATERIAALSUS (POSTDRAMAATILISES) TEATRIS .....	8
1.1. Etendaja keha .....	8
1.2. Tähenduse teke.....	12
2. UUSMATERIALISMI MÕNINGAID LÄHTEKOHTI.....	16
2.1. Uusmaterialismi kujunemine .....	16
2.2. Agentne realism .....	20
3. LAVASTUSTE ANALÜÜS.....	31
3.1. Lavastuse „Plekktrumm“ analüüs .....	32
3.1.1. Nukk-Oskar ja näitleja-Oskar .....	33
3.1.2. Nukk-Oskar, näitleja-Oskar ja plekktrumm.....	36
3.1.3. Nukk-Oskar, näitleja-Oskar ja teised näitlejad .....	39
3.2. Lavastuse „Gargantua“ analüüs .....	40
3.2.1. Etendajate laialivalguvad kehad.....	42
3.2.2. Ühiskehade analüüs – kunstveri.....	46
3.2.3. Keha kui poliitilise sõnumi vahendaja .....	48
3.3. Lavastuse „A noiva e o boa noite Cinderela“ analüüs .....	50
3.3.1. Agentsed lõiked – keha ja GHB.....	51
3.3.2. Tekst, difraktsioon ja keha .....	54
3.3.3. Publik kui aparaat.....	57
KOKKUVÕTE.....	60
KIRJANDUS.....	63
A NEW MATERIALIST ANALYSIS OF THE ACTOR’S BODY: CASE STUDIES OF THE PRODUCTIONS <i>THE TIN DRUM</i> , <i>GARGANTUA</i> AND <i>A NOIVA E O BOA NOITE CINDERELA</i> . SUMMARY.....	66
Lisa 1. Agentse realismi sõnastik.....	69

## SISSEJUHATUS

Teater ja teatrikunst seostuvad enamasti ennekõike inimesega, seda kas siis laval või saalis olevate inimeste tõttu. Humanitaar- ja sotsiaalteadused on aga 20. sajandil hakanud antropotsentrismile aktiivselt alternatiive otsima. Üheks selle otsingu tulemuseks on uusmaterialism (ingl *new materialism(s)*), mis haakub nii posthumanismi, afektiivse kui ka ökokriitilise pöördega (Schneider 2015: 7–8). Kuigi ühise definitsioonini pole uusmaterialismi puhul jõutud, ühendab erinevaid uusmaterialistlikke mõtteviise binaarsuste nagu kultuur ja loodus, vaim ja keha eitamine ning mateeria elususe ja agentsuse tunnistamine ja tunnustamine (Fox, Alldred 2019: 4–5). Oluliseks muutub mateeriade vaheline võrdsus, inimene ei ole muust maailmast kuidagi tähtsam või olulisem.

Tuntumad uusmaterialismi esindajad on Jane Bennet, Karen Barad, Rosi Braidotti, Vicky Kirby, Gilles Deleuze, Bruno Latour. Uusmaterialismi suundumusi ja mõningaid autoreid on lähemalt tutvustatud käesoleva töö teises peatükis. Ka Eestis on uusmaterialism aina populaarsust koguv. Uusmaterialismist ja uusmaterialistlikult kirjutatakse näiteks kunstiteaduses (nt Kristin Orav, Kaire Nurk) ja kirjandusteaduses (nt Silvia Kurr, Julia Kuznetski).

Rahvusvaheliselt on uusmaterialism leidnud laialdast kasutust nii humanitaar-, sotsiaalkui ka loodusteadustes. Teatriteadus ei ole siin erandiks. Kuigi eri uurijaid ja käsitlusi on mitmeid, ei ole välja kujunenud ühte kindlat metodoloogiat või lähenemisviisi. Üheks tuntumaks autoriks on USA teatriuurija Rebecca Schneider, kes lisaks erinevatele artiklitele on toimetanud ka ajakirja *The Drama Review (TDR)* erinumbrit *New Materialism and Performance* (2015). Ajakirja sissejuhatavas artiklis problematiseerib

Schneider (2015: 9–11) teatri inimkeskse lähenemise (isegi kui laval on objektid, eeldatakse, et need elustuvad inimese mõjul) ja kogu mateeria agentsust tunnustava mõttevoolu konflikti, kuid juhib tähelepanu sellele, kuidas tegemist on suuresti Lääne mõttemaailma keskse arusaamaga elusa ja elutu suhetest. Schneider (2015: 14) lisab, et teatril omane mimeesis ja teatraalsus võivad uusmaterialistlikku lähenemist rikastada.

Kui Schneider käsitles uusmaterialismi ja teatriteaduse suhteid laiemalt, siis usun, et minu töö astub laiemasse dialoogi USA teatriuurija Sarah Lucie kaitstud doktoritööga „Acting objects: staging new materialism, posthumanism and the ecocritical crisis in contemporary performance“ (2020), milles ta uurib nuku- ja objektiteatri lavastusi kui ka tehnoloogilist teatrit, vaadeldes seal kohati ka inim- ja mitteinimkehade põimumist.

Eesti teatriteaduses on uusmaterialism hoogu kogunud ennekõike 2020ndatel. 2025. aastal kaitses Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias doktoritöö Giacomo Veronesi, kes uuendas näitlejaõpet lähtudes posthumanismist ja uusmaterialismist. Käesoleva töö kaitsmise ajal kirjutab Kristel Nõlvak Tartu Ülikoolis doktoritööd stsenograafilisest pöördest ja uusmaterialismist ning 2026. aastal kaitsakse ka mitmeid uusmaterialismi analüüsivahendina kasutavaid magistri- ja bakalaureusetöid. Julgen uusmaterialismi populaarsuse tõusu Eesti teatriteaduses seostada ühest küljest mõttevoolu üleilmse populaarsusega, kuid teisalt ka viimastel kümnenditel Eesti teatris esile tõusnud keha ja mateeria vaheliste suhete uurimisega laval ja keha kasutamisega materjalina. Sarnaseid tähelepanekuid on teinud nii Anneli Saro (2024) kogumikus „Teatrielu 2023“ kui ka Luule Epner 2025. aastal toimunud stsenograafia konverentsi ettekandes.

Sageli tegelevad uusmaterialistlikud analüüsid teatriteaduses esemete agentsuse uurimise ja esiletõstmisega. Mind huvitas aga mõnevõrra paradoksaalselt, kuidas näeks välja uusmaterialistlik inimkeha analüüs. Töö eesmärk on analüüsida etendaja keha materjalina ja kehade vaheliste piiride hägustumist, lähtudes uusmaterialistlikest printsiipidest ning

vastata seeläbi uurimisküsimustele i) kuidas luuakse ja teisendatakse kehadevahelisi piire valitud fenomenides ja ii) kuidas mõjutab kehadevaheliste piiride hägustumine inimkeha agentsust ja materiaalseid omadusi. Selleks ühendan omavahel teatriteaduse ning uusmaterialismi lähtekohti. Kuigi see pole otseselt eesmärk ning taoliste küsimustele poleks võimalik ammendavalt vastata, annavad analüüsid ka aimu, kuidas mõjutab etendaja keha uusmaterialistlik analüüs lavastuste tähendusloomet ja tõlgendamist. Kuigi ühest küljes tõstab inimkeha analüüs selle fookusesse, loodan tööga illustreerida, kuidas kehadevaheliste piiride hägustumine muudab inim- ja mitteinimmateriale vahet tegemise ka mõnevõrra ebaoluliseks.

Töö esimeses peatükis annan ülevaate keha (ja keha materiaalsusega) seonduvatest teatriteaduse seisukohtadest. Seal toetun peamiselt saksa teatriuurija Erika Fischer-Lichte teosele „The transformative power of performance“ (2008). Töö teises peatükis tutvustan uusmaterialismi ajaloolist kujunemist, eri suundi ning analüüsiks vajalikke peamisi lähtekohti. Seal seostan omavahel ka teatriteaduse mõisteid uusmaterialismiga. Analüüsis lähtun Karen Baradi agentsest realismist, mille põhitõed sõnastas ta oma 2007. aastal ilmunud teoses „Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning“. Kuigi sageli põimitakse eri uusmaterialistide seisukohti, olen magistritöös jäänud peamiselt Baradi raamistiku juurde, mida ka teises peatükis põhjendan.

Töö kolmandas peatükis rakendan eelnevates peatükkides püstitatud teoreetilisi lähtekohti analüüsis. Käsitlen töös kolme teost: Eesti Noorsooteatri lavastust „Plekktrum“, VAT Teatri lavastust „Gargantua“ ja brasiilia etenduskunstniku Carolina Bianchi ja trupi Cara de Cavallo lavastust „A noiva e o boa noite Cinderela“. Iga lavastus võimaldab kehade vaheliste piiride hägustumist ning inim- ja mitteinimkehade vaheliste fenomenide teket uurida isemoodi.

„Plekktrummi“ analüüsis keskendun nukule ja näitlejale kui ühele fenomenile, mis on ilmselt teatri kontekstis võrdlemisi intuitiivne sissejuhatus uusmaterialistlikkusse maailmavaatesse. Lisaks analüüsin seal, kuidas eri kehade omadused fenomenisiseste läbipõimituste tõttu üksteisele üle kanduvad. Lavastuses „Gargantua“ uurin trupiliikmete kehade vaheliste piiride hägustumist mitteinimmateeria toel ja kehade laienemist, ühiskeha teket. Lavastuses „A noiva e o boa noite Cinderela“ analüüsin inimkeha ja uimasti GHB fenomeni, selles tekkivaid agentsuse piiranguid, teksti ja keha vahelisi suhteid ning publiku rolli ja vastutust. Töö lõppu olen teise peatüki põhjal koostanud lühikese Baradi mõisteid selgitava sõnastiku, mille eesmärk on abistada analüüsi jälgimist või pakkuda kiiret ja lihtsat võimalust agentse realismi mõistestikuga tutvumiseks.

# 1. KEHA JA MATERIAALSUS (POSTDRAMAATILISES) TEATRIS

Teatri definitsiooni keskmes on pea alati inimene – etendaja ja/või publik. Olgu selleks teatripraktiku ja -teoreetiku Peter Brooki (1980: 9) definitsioon teatrist kui etendajast, publikust ja tühjast ruumist või teatriuurija Erika Fischer-Lichte (2008: 38) definitsioon, mille järgi on teatri jaoks vajalik, et ühel ajahetkel kogunevad kaks gruppi: need, kes etendavad, ja need, kes vaatavad. Keha ja kehalisus tõusid teatris esile 20. sajandi keskel seoses postdramaatilise teatriga. Esimeses peatükis annan ülevaate, kuidas on suhtumine etendaja kehasse viimaste sajandite jooksul muutunud ja kuidas tekib tähendus. Esimese peatüki eesmärk on sedastada teatriteaduslikke seisukohti, et neid teises peatükis kõrvutada ja edasi arendada uusmaterialistlikest vaadetest lähtuvalt. Lähtekohtade sõnastamisel toetun enim saksa teatriteadlase Erika Fischer-Lichte teosele „The transformative power of performance“ (2008).

## 1.1. Etendaja keha

Keha roll või selle mõtestamine on olnud teatri ajaloos erinev. 18. sajandi alguses räägiti näitlejate puhul tegelase mängimisest, esitlemisest või lausa tegelaseks olemisest, kuid sajandi teises pooles hakati kasutama väljendit *tegelase kehastamine*. See tulenes kahest suurest muutusest saksa teatris. Esiteks tõusis esile kirjanduslik teater (ingl *literary theatre*) ning teiseks arenes välja realistlikkusel ja psühholoogilisusel põhinev näitlemiskunst. Tekst distsiplineeris näitlejat rohkem kui varem ning näitleja peamiseks ülesandeks oli vahendada tekstis olevat sõnumit. Kehast pidi saama tekst, mis vahendab tegelase emotsioone ja mõtteid. (Fischer-Lichte 2008: 77–78) Seega pidi ennekõike esile

tulema näitleja semiootiline keha (keha kui märk) ning keha materiaalsust või selle esile tulekut tauniti. Sellises mõtteviisis on selgelt esil dualistlik vaade kehale ja vaimule.

Ka 19. sajandi ja 20. sajandi vahetusel proovisid mitmed teatripraktikud tegeleda keha ja vaimu vahelise pingega. 1908. aastal ilmunud essees „Näitleja ning ülimarionett“ kirjeldab Briti teatripraktik ja -teoreetik Edward Gordon Craig oma arusaama näitleja (ning tema keha) rollist teatris. Craig (1999: 140) nimetab näitleja keha seal materjaliks, kuid heidab näitlejale ette, et too on alati oma emotsioonidest juhitud ning seetõttu käitub laval liialt juhuslikult, vaim ei suuda kunagi keha täielikult kontrollida. Tõelise kunsti tegemiseks teatrilaval tuleb näitleja asendada ülimarionetiga, mille žestid ja miimika ei ole mõjutatud emotsioonidest, mis jääb alati täpseks ja samasuguseks ja on täielikult lavastaja kontrollida. Näitlejast peab saama müstiline ja sümbolistlik keha. (Craig 1999: 155–157) Kui 18. sajandil pidi esil olema ainult näitleja semiootiline keha, siis Craigi ei huvitanud näitleja semiootiline keha ega ka tema fenomenoloogiline keha. Craigi ideaalne näitleja oleks olnud täielikult alluv ja kontrollitav materjal nii keha kui ka vaimu mõttes (kuid keha ja vaim on endiselt eraldiseisvad entiteedid). Kehal kui material (või ka näitlejal endal) puudub sellisel juhul igasugune agentsus<sup>1</sup> ja keha on laval eelkõige objekt.

Ka teised 20. sajandi avangardistid (nt teatripraktik ja -teoreetik Vsevolod Meierhold, režissöör Sergei Eisenstein, teatripraktik Aleksander Tairov) taotlesid täielikku kontrolli keha üle, esile tuli keha materiaalsus. Meierholdi jaoks oli samuti keha näol tegemist masinaga, mille üle on mõistuse abil võimalik saavutada täielik kontroll (Fischer-Lichte 2008: 81), kuid erinevalt Craigist peab Meierholdi (1979: 32–33) sõnul näitleja ka ise loojana panustama. Seega on keha näitleja jaoks tööriist, mille haldamist tuleb trennida ja lihvida, ning näitleja keha on peamine vahend, millega lavastaja, näitekirjanik ja näitleja

---

<sup>1</sup> Agentsusest rääkides lähtuvad esimeses peatükis kasutatud autorid enamasti agentsusest kui „inimese võimest sotsiaalselt toimida, võime oma otsuste kaudu midagi mõjutada“ (Sõnaveeb). Siin peatükis sõna „agentsus“ kasutades lähtun ka mina sellest selgitusest, kuid töö järgmistes osades (sh analüüsides) on esil eelkõige Karen Baradi agentsuse definitsioon (vt ptk 2.2).

saavad enda loomingulisi ideid väljendada. Kuigi keha tuli endiselt allutada, oli vähemalt näitlejal mõningane agentsus. 20. sajandi alguses valitses avangardistide seas veel dualistlik keha-vaimu mõtteviis, mille keskmes oli enamasti keha kasutamine vaimule allutatud täiusliku materjalina.

1960. aastatest alates on etenduskunstides eksperimenteeritud keha materiaalsuse esile tõstmisega. Uus suund erineb sajandi alguse avangardistidest selle poolest, et keha ei nähta enam kui täielikult kontrollitavat masinat, vaid teadvustatakse samaaegselt kehaks olemist (ingl *being a body*) ja keha omamist (ingl *having a body*), fenomenoloogilise ja semiootilise keha samaaegset eksisteerimist. Keha teistsugune tajumine muudab ka keha kasutamist laval. Enamlevinud strateegiad on (i) etendaja ja tegelase vahelise suhte ümber pööramine, (ii) etendaja keha rõhutamine ja näitamine, (iii) etendaja keha puudujääkide, haavatuse ja hapruse rõhutamine ja (iv) ebatraditsiooniline rollide jaotus (ingl *cross-casting*). (Fischer-Lichte 2008: 82) Siit on näha, kuidas keha roll on muutunud. Vaatluse all olevaid kehi on rohkem (ka publiku keha saab esile tulla), keha võib olla nii objekt kui ka subjekt, fenomenoloogilise keha iseärasusi ei peideta enam ja need võivad osutada tähenduslikuks, astuda dialoogi semiootilise kehaga.

Valdavalt 20. sajandi teisel poolel tegutsenud teatripraktikute (nt Jerzy Grotowski ja Peter Brooki) jaoks on kehaline olemine midagi püha, rituaalse teatriga püüeldi keha piiridest välja. Nii prooviti keha muuta ka neutraalsemaks – sootuks, rassituks ja klassituks – ja jõuda metafüüsiliste dimensioonideni. (Van den Dries 2002: 71–72) Ka nende jaoks oli keha midagi, mis tuli ületada või puhastada, et jõuda teistsuguse olemisviisini.

Toetudes 1960. aastatel teistsugusele keha mõtestamisele aluse pannud teatripraktikute (Robert Wilson, Ryszard Cieślak jt) töödele, väidab Fischer-Lichte, et (inim)keha pole materjal, mida saab täiuslikkuseeni vormida ja kontrollida, vaid see on elav, pidevas transformatsioonis. Kehaline maailmas olemine on alati saav, mitte olev, ning seega pole

keha kunagi valmis või lõplik. (Fischer-Lichte 2008: 92). See seisukoht erineb juba märgatavalt Craigi ja Meierholdi lähenemisest ning siit aimdub ka keha ja vaimu vastandumisest eemaldumine. Kuigi keha ja kehaline kogemus kui oluline maailma kogemise viis läheneb juba uusmaterialistlikule kehanägemusele, on Fischer-Lichte (2008) kehakäsitlus siiski inimesekeskne, pööramata tähelepanu erinevate inim- ja mitteinimkehade koostööle või -mõjule.

80ndatel on märgata järjekordset muutust keha nägemises või tajumises küborgi mõiste esile tulekus. Mõiste üks prominentsemaid kasutajaid Donna J. Haraway kirjutas küborgidest ehk mitmest kehast koosnevast olendist 1985. aastal oma essees „Küborgi manifest“ (vt Haraway 2022a, Haraway 2022b). Tema arusaam küborgist peegeldab inim- ja mitteinimmateriale segunemist, mis omakorda mõjutab inimsubjektsust. See lähenemine haakub tihedalt posthumanismi ja uusmaterialismiga, mis vaatavad keha eri objektidest koosneva kogumina (Lucie 2020: 251–252). See on suur hüpe senisest keha käsitlusest, võimaldades uurida laval olevaid kehi paindlikumalt ja näha neid mitmetahulistemana.

Lähemalt on posthumanismi, uusmaterialismi ja näitleja vahelisi seoseid uurinud Itaalia päritolu teatripraktik Giacomo Veronesi. Oma 2025. aastal kaitsitud doktoritöös pakub ta neist teooriatest lähtudes välja uue lähenemise näitlemisele või näitlejaõppele. Veronesi (2025: 19, 27) vaatab näitlejat kui ühte osa suuremast läbipõimitud süsteemist, kus kehadevahelised piirid võivad olla ebamäärased või muutuvad. Taoline lähenemine hägustab näitlemise piire, sest näitlejat ümbritsevad objektid ja keskkond ei ole enam passiivsed kehad, vaid näitleja partnerid, kellega koos tähendusi luuakse. (Samas: 22, 24). Kui postdramaatiline teater vähendab erinevate teatri väljendusvahendite hierarhilisust (näiteks ei ole sõna või narratiiv enam kõige olulisem väljendusvahend), siis posthumanistlik näitlemisviis võrdsustab laval olevat materiat veelgi – laval olevad esemed on samavõrd agentsed ja olulised partnerid kui teised näitlejad. Veronesi (2025: 27–29) on sellist näitlemisviisi seostanud hoolega, sest see nõuab näitlejalt

märkimisväärset tähelepanelikkust ja avatust maailma ning ümbritseva mateeria suhtes, kus näitleja kannab ka vastutust oma tegude ja sekkumiste eest.

Nagu näha, on keha ja vaimu vastastikune suhe alates 18. sajandist teatris omajagu muutunud. Tekstikesksus tõstis teatris esile tegelase ehk näitleja semiootilise keha, lükates tema enda kehalisuse tagaplaanile. 20. sajandi teatriavangardistid pöörasid kehale küll varasemast suuremat tähelepanu, kuid ei pruukinud sellejuures keha ja vaimu erisust tühistada ning otsisid enim võimalusi, kuidas keha täielikult näitleja kontrollile allutada. 1960. aastatest on teatris esil semiootilise ja fenomenoloogilise keha põimitus ning tunnistatakse kehalisuse ja kehalise kogemuse olulisust, kuid seda tehakse suuresti inimesekeskselt. 1980ndatel esil tulnud posthumanistlikud ja uusmaterialistlikud ideed laiendasid keha piire, mille tõttu on 21. sajandil hakatud näitlemist ja inimkeha vaatama osana suuremast süsteemist, kus inimene on vaid üks mateeria tüüp teiste seas ning kehadevahelised piirid on hägusamad.

## **1.2. Täheenduse teke**

Veel 20. sajandi alguses nähti tähendust kui midagi, mis kuulub dramaatilisele tekstile ning seda tuli teatrile iseloomulike võtete abil publikule vahendada ehk teater oli lihtsalt teistsugune viis, kuidas sõnalist narratiivi edasi anda. Sajandi kulgedes hakkasid aga teatriteoreetikud ja -praktikud sellisest mõtteviisist kaugenema ning teatri keskmesse tõusis teatri mõju ja afektiivsus ning näitlejate ja publiku ühine kohalolu, teineteise tajumine. Kõige häälekamalt nõudsid tekstist (ja selle kaudu ka ainult tekstist johtuvatest tähendustest) kaugenemist teatripraktikud Antonin Artaud (1975: 37–38, 77) ja Bertold Brecht (1972: 47), rõhutades selle asemel teatris laiemalt teiste teatrimärkide või publiku ja saali vahelise suhte olulisust.

1960ndatel jõuti juba laialdasemalt tulemuseni, et teatris ei ole tähendus (ja tõlgendus) midagi, mis oleks varasemalt määratud näitekirjaniku, lavastaja või näitleja poolt.<sup>2</sup> Tähenduse loomine on kollektiivne protsess, millesse panustab ka publik. (Fischer-Lichte 2008: 138–139) See panustamine toimub saali ja lava vahelise suhtluse kaudu – publik reageerib etendajate tegevusele, mõjutades omakorda etendajaid. Selle suhtluse on Fischer-Lichte (samas 38–39) ristinud autopoieetiliseks<sup>3</sup> tagasisideringiks (ingl *autopoietic feedback loop*), mis on spontaanne, pidevalt muutuv ja enesele viitav. Kuna tagasisideringi iseloomustab pidev reageerimine nii publiku kui ka etendajate impulssidele, kirjeldab nende omavahelist ainulaadset suhtlust, tähendab see ka seda, et iga etendus on ainulaadne ja sünnib publiku ja etendaja koostöös. Esiteks viitab see publiku rolli teisenemisele – passiivsest pealtvaatajast saab aktiivne osaleja (kuigi aktiivsuse määr võib erineda) ning teieks ei saa ka tähendus olla midagi ette määratud, sest see sünnib iga etendusega uuesti, pisut omamoodi.

1960ndatest saati on teatritegijad isoleerinud erinevaid teatri väljendusvahendeid (hääli, liikumine, valgus, tekst jne). Kontekstist väljavõetuna tulevad esmalt esile nende elementide materiaalsed omadused, neil puudub selge tähendus ja neid tajutakse enesele viitavatena. Näiteks rõhutatult aeglane kõnnak või noaga vigastatud nahk viitavad ennekõike kehalisusele. Seega tajutakse neid elemente asjadena iseeneses. (Samas: 140–142)

Pärast asjade materiaalset tajumist seostuvad elemendid vastuvõtja (ehk publiku) peas mitme eri emotsiooni, mälestuse ja/või mõttega. Isoleeritud elemendi ümber tekib tähenduste võrgustik, mis on igale vastuvõtjale unikaalne segu isiklikest kogemustest ja

---

<sup>2</sup> Arusaam eelnevalt fikseeritud tähenduste kadumisest ei olnud esil ainult teatris. 1960ndate lõpus ilmus Roland Barthesi mõjukas essee „Autori surm“, mis sedastas, et tekst omandab tähenduse alles lugeja peas (vt Barthes 2002).

<sup>3</sup> Autopoiees on „elussüsteemidele iseloomulik enese (taas-)loomise protsess“ (Sõnaveeb), mida teatriuuriija Marvin Carlson (Fischer-Lichte 2008: 7) kirjeldab kui iseorganiseeruvat süsteemi, milles olijad on korraga loojad ja loodud.

üldistest kultuurilistest koodidest. Aja möödudes ei pruugi esialgu tekkinud tähendused isegi olla enam seotud laval nähtuga, vaid olla hoopis edasiarendused tekkinud tähenduste võrgustikust. (Fischer-Lichte 2008: 140, 142–143) Siit järeldub, et tähendus on Fischer-Lichte (samas: 151) jaoks füüsiliselt väljenduv teadvuse seisund (emotsioonid, erinevad sensatsioonid, külmavärinad jm), mitte intellektuaalselt genereeritud fenomen. Seega on tähendus ja materiaalsus omavahel tihedalt seotud ja üksteisest eristamatud.

Seoste põhjal loodud tähendused on spontaansed ja kontrollimatud, võrreldes tõlgendamisega, mis nõuab vastuvõtja aktiivset ja teadlikku märkide kattumise otsimist. Seostest tulenevad tähendused töötavad kahel eri viisil. Esimesel puhul eseme või elemendi materiaalsus, tähistaja ja tähistatav kattuvad, sest ese või element on enesele viitav. Teisel juhul tajutakse eset või elementi kui tähistajat, mida saab siduda mitme eri tähistatavaga vastavalt tajuja enda kogemustele. (Samas: 143–144) Need tähendused ei pruugi sugugi esmalt väljenduda keeleliselt või olla keeleliselt lihtsasti haaratavad. Lingvistiline „tõlkimine“ või väljendamine on alati tagantjärele toimuv protsess nähtu vahendamiseks ning see ei ole ka osa tagasisideringist. (Samas: 147) Siit nähtub, et tähendus ja tõlgendus ei ole sünonüümid, vaid eri hetkedel ning vastuvõtu eri etappe kirjeldavad protsessid.

Sarnast vastuvõtumudelit on kirjeldanud ka rootsi teatriteadlane Willmar Sauter, kes jaotab vastuvõtu kolmeks etapiks: sensoorne, kunstiline ja sümboolne. Esmalt tajutakse nähtut sensoorsel tasandil (Fischer-Lichte mõistes materiaalselt) ning kogetakse emotsioone. (Sauter 2006: 51, viidatud Saro 2022 kaudu) Kui Fischer-Lichte keskendub seejärel kehaliselt kogetavatele tähendustele või impulssidele, siis Sauteri mudel liigub sensoorse tasandi järel kunstilisele tasandile, kus hinnatakse laval toimuvat kui kunstilist kommunikatsiooni ja ka kunstilise soorituse kvaliteeti. Sealt edasi liigutakse sümboolsele tasandile, kus tegeletakse tõlgendamise ja samastumisega. Kõik kolm tasandit on

üksteisega tihedalt seotud ning lähtuvalt valitud vastuvõtustrateegiast võib mõni neist olla rohkem esil kui mõni teine. (Sauter 2006: 51, viidatud Saro 2022 kaudu)

Fischer-Lichte ja Sauteri vastuvõtumudelitest ilmneb, et kehaline või materiaalne kogemus on tähenduse tekke lähtepunktiks, publiku esimene kokkupuude laval nähtuga. Fischer-Lichte tõstab esile tähenduse kui kehalise kogemuse, sest need reaktsioonid panustavad omakorda tagasisideringi ning seeläbi ka etenduse üldisesse kulgu. Tähenduste tekkimine sõltub ja lähtub individuaalsest vaatajast ning on segu tema enda kogemustest ning teadmistest ja üldistest kultuurilistest konventsioonidest. Tähenduste pinnalt hakkab vaataja nähtut tõlgendama, Sauteri mudelis ka nähtuga samastuma/sellele vastanduma. Sauteri mudel tõstab lisaks sümboolsele tasandile esile ka kunstilise tasandi ehk nähtule antakse alati hinnang.

## 2. UUSMATERIALISMI MÕNINGAID LÄHTEKOHTI

1960. aastatel alanud kehalisuse esiletõus etenduskunstides ei ole isoleeritud nähtus, vaid osa laiemast sõnalisusest ja representatsioonist kaugenemisest ning performatiivsuse poole pöördumisest sotsiaal- ja humanitaarteadustes. Uusmaterialism on sellest nihkest välja kasvanud mõttevool, millel puudub ühine definitsioon, kuid mis valdavalt eitab eri binaarsusi (nagu mõistus-keha, loodus-kultuur) ja esitab väljakutse antropotsentrilisele lähenemisele, tõstes esile materia agentsust ja elusust.

Selles peatükis annan ülevaate uusmaterialismi kujunemisest ja olemusest. Kuna minu eesmärk ei ole põimida erinevaid uusmaterialistlike käsitlusi (ning autorite eri lähtekohtade tõttu poleks see ka kõige otstarbekam), tutvustan sekundaarallikate abil lühidalt peamisi suundasid, kuid keskendun enim füüsik ja uusmaterialisti Karen Baradi agentsele realismile, mida ta avab teoses „Meeting the universe halfway“ (2007). Toon välja Baradi põhimõistestiku, selgitan seda ning põimin ka eelnevast peatükist lähtuvalt teatriteaduse mõistetega, et liikuda seejärel analüüsi juurde.

### 2.1. Uusmaterialismi kujunemine

Uusmaterialismi sõna ise viitab sellele, et tegemist ei ole täiesti uue nähtusega. Nõ „vana“ materialism (ingl *materialism*) on pika ajalooga mõttesuund, mille juured ulatuvad Vana-Kreekasse, mida on nimetanud antiikmaterialismiks (Gamble et al. 2019: 113–115). Antiikmaterialismi alguseks peetakse enamasti Sokratese-eelset atomismi. Filosoofid Leukippos ja Demokritos väitsid, et reaalsus koosneb silmale nähtamatutest aatomitest ning kõik eksisteerivad asjad on mitmete osakeste pidevate kokkupõrgete tulemus.

Antiikmaterialismi seisukohalt muutub aatomite kokkupõrgete tagajärjel ainult nende kiirus (teised omadused, nagu kuju või suurus, ei muutu) ehk tegemist on olemuslikult passiivsete osakestega, millel ei ole iseseisvat loovat agentsust. See tähendab, et maailm on deterministlik, sest kokkupõrgete tulemusel saaks realiseeruda ainult fikseeritud arv eelnevalt eksisteerivaid võimalusi. (Gamble et al. 2019: 113–114) Seda võib ette kujutada nagu näiteks legoklotside komplekti, kus erinevaid kokkupanemise võimalusi on küll palju, kuid neid on võimalik ette ennustada, sest klotsid ise ei muutu kunagi.

Vana-Kreeka filosoof Epikuros mõistis, et sellisel juhul ei oleks ka inimestel mingit agentsust. Kuna see väide ei haakunud üldise arusaamaga inimese positsioonist, väitis Epikuros hoopis, et üksikud aatomid võivad mingil põhjusel käituda juhuslikult või ennustamatult ning tuua esile ootamatuid sündmusi (sarnaselt liblika tiivalöögi efektile). Seegi ei anna materiale agentsust, sest aatomite enda omadused oleksid endiselt muutumatud ning ka „juhuslik“ käitumine oleks seega lihtsalt üks paljudest ettemääratud võimalustest. Antiikmaterialism lähtub seisukohast, et universum on suletud süsteem, mille sees inimesed on oma keele ja argumenteerimisoskusega ainulaadsed. Selles ei nähta inimest osana materiaalsest maailmast, vaid paigutatakse ta väliseks vaatlejaks, kellel mingil põhjusel on siiski ligipääs metafüüsilisele olemisele. (Samas: 114–115) Seega ei peeta antiikmaterialismis mateeriat usutavalt agentseks.

Lisaks antiikmaterialismile kuulub „vana“ materialismi alla modernne materialism (ingl *modern materialism*), mis kujunes välja umbes 16. sajandil. Kui atomism väitis, et inimesel on ligipääs mateeria metafüüsilisele olemusele, siis modernne materialism tugines jõu metafüüsilisele olemusele, mis selgitas mateeria liikumist. Kuigi sel ajal kirjeldati loodust kui erinevate osakeste kokku sobitumist, oli kesksel kohal alati keegi või miski (jumal või jõud), mis neid osakesi liigutas. Seega ei olnud mateeria iseseisevalt liikuv üksus, vaid midagi, mida liigutas jõud (ehk mateeria polnud agentne). (Gamble et al. 2019: 115)

Erinevad filosoofid (René Descartes, Thomas Hobbes) proovisid vähendada jumala mõjuvõimu selles diskursuses, väites, et jumal põhjustab üldist mateeria liikumist, kuid liikumisviisid või -tavad organiseerivad end ise looduseadustena. Sellegi poolest jäi kesksele kohale jõud – see, miks või kuidas mateeria liigub –, ning mateeria ise oli passiivne. (Samas: 116)

Vanade materialismide ja uusmaterialismi vahel eristatakse materialismi tüüpi, mida on nimetatud ka läbikukkunud materialismiks (ingl *failed materialism*). Läbikukkunud materialismi seob vanade materialismidega uskumus, et mitte-inimlik mateeria ei ole võimeline enese teadvustamiseks või refleksiooniks, kuid läbikukkunud materialism usub ka, et inimesed ei suuda mateeriat täielikult mõista. Selle juured ulatuvad filosoof Immanuel Kantini, kelle sõnul pole mõistusel (sks *vernunft*) kunagi võimalik mõista asja iseeneses (sks *Ding an sich*). Inimestel on ligipääs ainult mõtlemise ja olemise vahelistele seostele, kuid mitte kunagi kummalegi nähtusele iseseisvalt. (Samas: 116–117)

Kuigi Kant ise ei seadnud reaalsuse keskele mateeriat, vaid asju iseeneses, tuginesid Kanti ideedele läbikukkunud materialismi võtmeisikud psühhoanalüütik Jacques Lacan ja filosoof Judith Butler. Lacan väitis, et keel loob inimese jaoks kolmiku: reaalne – kujuteldav – sümboolne (pr *le réel – l’imaginaire – le symbolique*). Kujuteldav märgib subjekti tervik-imagot, mis erineb inimeste fragmentaarsest tajust. Keele ehk sümboolse tasandi kaudu on aga võimalik mõista meie tajutava ja imago erinevust. Reaalne on aga kättesaamatu, kujuteldavale ja sümboolsele kihile eelnev. Reaalne on ühtlasi tähenduse puudumine. (Samas: 117) Lacani puhul on piirid kolme oleku vahel staatilised ja püsivad, tähenduse ja mateeria eristus on lõplik. Butler arendas seda aga edasi, väites, et mateeria ei eksisteeri tähendust omamata, vaid mateeria ja diskursuse vahelised piirid on pidevalt muutuvad ja kujunevad. Samas on see piir siiski olemas ehk Butleri jaoks on mateeria ja tähenduse vahel ontoloogiline piir. (Gamble et al. 2019: 118)

Uusmaterialismi all on märgata eri suundumusi, mis taotlevad laias laastus samu asju, kuid mille lähtekohad on üksteisest võrdlemisi erinevad. Neist kõige silmapaistvam sai alguse 1960ndatel, mil prantsuse filosoof ja kunstiteoreetik Gilles Deleuze ning psühhoanalüütik Félix Guatarri pakkusid välja oma tõlgendused uusaja filosoofide Baruch Spinoza ja Gottfried Wilhelm Leibnizi teooriatest (Fox, Alldred 2019: 6–7). Spinoza arust on loodusel oma sisemine elujõulisus ning mateeria ise on selle jõu väljendus. Leibnizi jaoks on ainsad päris asjad maailmas jõudude vahelised suhted. (Gamble et al. 2019: 120) Deluze ja Guatarri seisukohtadest on lähtunud näiteks Rosi Braidotti, Moira Gatens ja Elisabeth Grosz, keda sageli uusmaterialistide hulka arvatakse (Fox, Alldred 2019: 5). Siia kuulub ka Jane Bennet, võrdlemisi silmapaistev uusmaterialistlik teoreetik, kelle jaoks on mateeria samuti jõudude vahelised suhted. Mateeriat saab küll kirjeldada kui elujõulist, aktiivset või loovat, kuid siin on oluline nii Spinoza kui ka Benneti esialgne lähtekoht – jõud. (Gamble et al. 2019: 120) Seega ei ole selle suuna puhul esil ennekõike mateeria ise vaid see, mis ja kuidas seda liigutab ja muudab.

Uusmaterialismi vihmavarju alla paigutuvad ka objektikeskne ontoloogia (OOO) ja spekulatiivne realism, mis seostuvad omavahel eelkõige arvamuse poolest, et mõistuse/mõtte ja mateeria vahel pole suhteid. Spekulatiivse realismi järgi võib mateeria igal hetkel luua ükskõik mida, kuid mõtlemiseks on võimeline ainult inimene. Seega tekib spekulatiivse realismiga loogikaviga – kui mittemõtlev mateeria eksisteeris enne inimest, siis kuidas sai sellest tekkida mõtlev mateeria. Spekulatiivne realism ei paku sellele küsimusele vastust. OOO järgi on maailma keskmes vormid, mitte mateeria. OOO lausa eitab mateeria olemasolu. Kuna mõtte ja mateeria vaheline seos on mõlema lähtepunkti puhul läbilõigatud, on ka inimene ainus, kellel saab olla mõistus, mis omakorda ei haaku uusmaterialismi eesmärkidega. (Samas: 121)

Viimane uusmaterialismi alla paigutuv mõttevool, mida ma tutvustan, on agentne realism (vahel ka performatiivne uusmaterialism). Füüsik Karen Baradi ja antropoloog Vicki Kirby lähenemised seovad omavahel epistemoloogia ja ontoloogia. Baradi sõnul ilmnevad

osakesed ja nende omadused ainult suhtes teiste osakestega. Inimesed vaatlejatena mõjutavad neid omadusi ja on neist omakorda ise mõjutatud. Seega on kõik osakesed pidevas vastastikuse loomise protsessis, mille olemuslik osa on agentsus, ning inimene ei ole selles süsteemis olulisem kui muu materia. Selline lähenemine kaotab ära eri materiate vahelised hierarhilised suhted. Kirby asetab Baradi tasapinnalise ontoloogia laiemasse konteksti ning väidab, et kõik, mida inimese juures on erakordseks peetud, on järelikult osa loodusest ning seetõttu pole seda võimalik loodusele vastandada. (Gamble et al. 2019: 122–123)

Eelneva ülevaate põhjal saab järeldada, et uusmaterialism on mitut eri lähenemist hõlmav mõttevool (küll on keskmes jõud, küll on materia agentsus piiratud või inimene selles süsteemis erandlik), kus väidetavalt sama terminiga tegelevate eri teooriate segamine ei pruugi olla kõige otstarbekam. Kuna performatiivne uusmaterialism hõlmab nimetatud lähenemistest materiat ja inimest selle osana kõige laiahaardelisemalt ja terviklikumalt, olen Karen Baradi lähenemise ja mõistestiku valinud ka oma töö lähtepunktiks uusmaterialismi ja teatriteaduse mõistestiku sidumisel.

## **2.2. Agentne realism**

Karen Barad toetub oma uusmaterialistlikus käsitluses eelkõige osakestefüüsikule Niels Bohrile ning tema aatomimudelile. Bohri avastused ja lähenemine olid 20. sajandi alguses väga uuenduslikud, sest need lükkasid täielikult ümber newtonliku lähenemise füüsikale, mis sarnases omakorda klassikaliste ontoloogiliste ja epistemoloogiliste dualistlike maailma nägemise viisidega. (Barad 2007: 106–107)

Bohri selgitus kahe pilu katsele (ingl *double slit experiment*) näitas, et jälgitava fenomeni olemus on mõjutatud seda jälgiva aparraadi omadustest ja sõltub neist ning seadis kahtluse alla kaks Newtoni-aegse füüsika põhiteadmist: i) maailm koosneb individuaalsetest objektidest, millel on konkreetsed piirid ja defineeritud omadused, mida omakorda on võimalik tõestada ning väljendada universaalsete ja abstraktsete kontseptsioonidega, ja ii) mõõtetulemustega väljendatavad objekti omadused (nagu pikkus, mass) kehtivad ka mõõtmishetkevälisel ajal. Seega seadis Bohr kahtluse alla representatsioonismi<sup>4</sup> ja determinismi kui maailma mõistmise viisid. (Samas: 106–107) Mõneti lihtsustavalt võib öelda, et Bohr tõestas, et materia on pidevas muutumises ning materia omadused sõltuvad sellest, kes ja kuidas parasjagu vaatab.

Bohri avastused ja Baradi edasiarendused neist nõudsid ka mõningate mõistete ümber defineerimist või hoopis välja mõtlemist, et muutunud arusaama maailma toimimisest paremini kirjeldada. Järgnevalt keskendun Baradi peamistele mõistetele ning kirjeldan mainitud lähtekohti detailsemalt. Kuna Baradi kasutatud mõistetele pole töö kirjutamise ajaks välja kujunenud eestikeelseid kanoonilisi tõlkeid, kasutan töös valdavalt enda pakutud eestikeelseid vasteid.

Baradi üheks põhimõisteks on materia. **Materia** on substants, mis on pidevas ja korduvas vastastikuse loomise protsessis; midagi, mis on oma olemuselt dünaamiline ja produktiivne. Materia on midagi, mis vastastikuse loomise käigus materialiseerub objektideks ehk kehadeks. (Samas: 150–152)

Materia vormub fenomenides kehadeks. **Keha** on uusmaterialistlikus kontekstis võrdlemisi lai mõiste ning võib põhimõtteliselt käia kõikide objektide kohta, sest enne analüüsi ei eristata inimkehi mitte-inimkehadest. Analüüsi käigus võib selguda, et

---

<sup>4</sup> Representatsioonism ehk arusaam, et maailma tajutakse läbi vaimsete esituste, meie maailmakogemus on vahendatud keele ja mõistuse kaudu (Sõnaveeb).

konkreetne keha on miski, mida peame inimkehaks, kuid see ei ole Baradi sõnul fenomeniväliselt teadaolev fakt. (Barad 2007: 149–150)

Kehade ilmnemisega fenomenis on seotud ka kehade piirjooned, mis ühest küljest tunduvad väga enesestmõistetavad, kuid ei pruugi seda tegelikult olla. Füüsik Richard Feynman on välja toonud, kuidas füüsika vaatenurgast ei ole piir kahe objekti, valguse või värvi vahel sugugi nii selge ja konkreetne kui selle piiri harjumuspärane representatsioon (Feynman 1964: I: 36 – II; viidatud Barad 2007: 156 kaudu). Objektidevahelise ruumilise erisuse kujutamine konkreetse piirina on vaid ajas sisse harjunud tendents. Nn piir on tegelikult hoopis hägune lainetus. Kehade vaheliste piiride hägustumine toob esile ka elus ja elutute kehade koostoime. Bohr on selle illustreerimiseks kasutanud näidet nägemispuudega inimesest ja valgust kepit. Selles olukorras ei saa kepit ainult keha pikendus, vaid keha osa, sest igapäevased toimingud sõltuvad kahe keha koostööst ja -loomest. (Barad 2007: 155–157)

Kehade omadused, nagu asend, mass või pikkus, ei ole alaliselt defineeritavad, vaid sõltuvad konkreetsetel hetkedel konkreetse vahendiga tehtud mõõtmistulemustest ning on iseloomulikud ainult sellele konkreetsele objektile. Seda nähtust, mil kehade omadused on aparaadiga fikseeritud, nimetab Barad **fenomeniks** (objekt + (teine objekt + kolmas objekt +...) + aparaat ehk jälgija + sellele kuuluvad iseloomulikud omadused mõõtmishetkel). Seega ei ole peamine epistemoloogiline üksus mitte iseseisev objekt, vaid fenomen. (Barad 2003: 200–201; Barad 2007: 141) Nii ei koosne reaalsus asjadest iseeneses, vaid asjadest fenomenides (ingl „*things*“-*in-phenomena*). Fenomen ei ole seejuures samuti asi iseeneses, vaid on spetsiifiline vastastikuse loomise protsess (Barad 2007: 128).

**Vastastikune loomine** või koosloome (ingl *intra-acting*, eesti keeles on kasutusel olnud ka intra(-)aktsioon) on siin vastukaaluks sõnapaarile „vastastikune mõju“ või „koostoime“

(ingl *interaction*), sest fenomenis olevad objektid ei ole kunagi passiivsed või isoleeritud, nende vahel on pidev suhtlus ja ehk lausa võitlus, nad on ontoloogiliselt lahutamatud. Näiteks ilmnevad mõningad osakeste omadused meile ainult mõõtmisvahendi kasutamise tulemusena ning ka aparadi enda roll/funktsioon ilmneb selles konkreetses olukorras. Sealjuures on osakeste omadused mõjutatud aparadi enda võimekusest, tundlikkusest vms ehk mõõtetulemused tekivad koosmõjus. Selles konkreetses hetkes on võimalik teha ka objektiivne erisus objekti ja subjekti vahel, sest üks objekt piirab teise agentsust, sooritatakse agentseid löikeid. (Barad 2007: 139–140; 333)

**Agentse löike** (ingl *agential cut*) järel saavad objektid fenomeni sees endale konkreetsed piirjooned, asjad ja nende omadused saavad kindlad tähendused, tekivad põhjuslikud suhted asjade vahel. (Samas: 333–334) Erisus objekti ja subjekti vahel jääb püsima aga ainult selle konkreetse fenomeni piires (ingl *exteriority-within-phenomena*), neist ei saa järsku iseseisvad asjad iseeneses, mis saaksid eksisteerida samamoodi või samade omadustega fenomeniväliselt. (Barad 2003: 200–201; Barad 2007: 127–128) Töös kasutan nii väljendit „agentne löige“ kui ka „agentsuse piiramine“. Agentset löiget kasutan ennekõike aktiivse tegevusena ja agentsuse piirangut kui olekut. Ehk ühe keha agentsed löiked piiravad teise keha agentsust (võimet ise löikeid sooritada või vastastikuse loomise protsessis teatud moel osaleda).

Seega on kehade või materia mõtestamise puhul uusmaterialistlikus kontekstis kõige olulisem just lähtekoht – kehad ei ole midagi, mis on iseenesest antud või kindlate piirjoontega. Kehad ilmnevad ainult fenomenides ehk teiste kehadega kohtudes, kehad on pidevas muutumises, nad loovad üksteist ja on samal ajal loodavad. Kehadevahelised piirid (aga ka piirid inimese ja mitteinimese, kultuuri ja looduse vahel) ei ole midagi, mis on ette paika pandud, vaid tegemist on erisustega, mida luuakse igas fenomenis uuesti.

Lihtne näide eelkirjeldatu selgitamiseks võiks välja näha nii. Kui asetada lauale klaas, näeme, et laud on kõva (klaas ei lähe lauast läbi), ja ilmsiks saavad laua tasapinna omadused (ühtlane või ebaühtlane), ka klaasi ja laua kokkupuutel kostuv kõlksatus annab informatsiooni nii laua kui ka klaasi materiaalsete omaduste kohta. Kui aga lüüa kirvega laua pihta, ilmnevad hoopis teistsugused laua omadused. Oletame, et meil on terav kirves ja laud puruneb. Seega näeme, et selles kontekstis on kirve materjal lauast kõvem, laud on elastne, selle kuju muutub, ilmselt ka kostuv heli on teistsugune. Kummaski näites tulevad esile erinevad laua omadused ning need omadused iseloomustavad lauda ainult nendes fenomenides nende konkreetsete vastastikuse loomise protsesside ajal ja tõttu.

Teatris tähendab see, et ükski objekt laval ei eksisteeri isoleeritult või teistest sõltumatult. Isegi tühjas ruumis seisva näitleja omadused ilmnevad valguse, lava, tema riietuse ja publiku vastastikuse loomise protsessi tulemusena. Näitleja siluett sõltub valguse eredusest, riiete struktuurist ja materjalist. Näitleja füüsilised omadused sõltuvad publiku asukohast – seistes seljaga publiku poole, ei ilmne tema näojooned. Näitleja omakorda toob esile või piirab temaga kokku puutuva materia omadusi. Näitleja keha mõjutab seda, kuidas valgus keskkonnas levib, näitleja raskus annab aimu lavapõranda struktuursetest omadustest või kulutab seda, riiete kuju on osaliselt mõjutatud näitleja kehaehitusest. Publiku ja näitleja vahel toimub osakeste, õhu ja energiavahetus, mis omakorda neid mõjutab. Kõik need mõjutused moodustavad mitu erinevat ja samaaegset fenomeni. Nii ei pea paika Fischer-Lichte väide (vt ptk 1.2.), et laval ilmuvad asjad isoleeritult – või vähemalt on see suur lihtsus. Materia vormub kehadeks ja ilmneb ainult suhetes teiste kehadega.

Ülal kirjutatu sarnaneb omajagu tagasisideringiga. Ühisjooni on mitmeid – vastastikkuse suhtluse mõju ja tähtsus, iga fenomeni või etenduse ainulaadsus ning ajahetkest lähtuv spetsiifilisus. Muidugi on fenomeni mõiste laiem, hõlmates igasugu mateeriate vahelisi vastastikuse loomise ja suhtlemise protsesse. Kui tagasisideringi mõiste kasutuselevõtt

avardas seda, kuidas mõista laval toimuvat, või seda, kes üldse laval toimuvasse panustab, siis fenomeni mõiste kasutamine avardab panustajate ringi veelgi. Erinevate kehade vastastikuse loomise analüüsimine võimaldab veelgi täpsemalt vaadata, kuidas laval nähtu sünnib, kes või mis sellesse lisaks publikule panustab.

Inspireerudes mõneti Donna Harawayst, vaatleb Barad maailma reflektiooni ehk peegelduse asemel **difraktsiooni** (ingl *diffraction*) kaudu. Kui peegeldus näitab samasust, siis difraktsioon toob esile ennekõike erinevust (Barad 2007: 71). Difraktsioon on valdavalt lainete liikumist kirjeldav füüsikaline nähtus, mis tekib siis, kui erinevad lained kohtuvad, näiteks ookeani lained, mis rannale uhtudes omavahel põrkuvad, vahel üksteist nõ summutades, teinekord üksteisega liitudes. Lained moodustavad nii difraktsiooni mustreid ning neid mustreid uurides on võimalik öelda ka midagi difraktsiooni looja ehk difraktsiooni aparadi kohta. (Samas: 74–76) Barad (2007: 88) ei kasuta difraktsiooni nähtust kui üksühest analoogiat, vaid pigem kui lähtekohta oma agentse realismi metodoloogiale.

Difraktsioon erineb reflektioonist kui uurimismeetodist, sest see ei paiguta vaatlejat süsteemist väljapoole, vaid vaatleja on samuti osa süsteemist ning mõjutab seda. Difraktsioon võtab arvesse, et materia on alati mõjutatud eelmistest ja praegustest fenomenidest ning neid tuleb analüüsida koos, läbipõimunult. (Samas: 89–90) Teatris ei ole difraktsioon minu hinnangul kuigivõrd uus lähenemine. Erinevate märgisüsteemide (näiteks miimika, tekst, liikumine, valgus jne) ristumised, vasturääkivused ja üksteise võimendamised on sageli analüüsis olulisel kohal. Baradi agentne realism suunab aga nende mustrite osas olema veel tähelepanelikum, vaatlema iseseisvate objektide asemel fenomene ning arvestama ka enda paiknemist selle difraktsioonimustri sees.

Objekt, mis aitab vastastikuse loomise protsessis teiste objektide omadusi tuvastada, on **aparaat** (ingl *apparatus*)<sup>5</sup>. Aparaadid on dünaamilised materiaalsed moodustised, mille kaudu või abil materialiseeruvad kehad ja nende omadused, ilmnevad kehade piirjooned, tähendused ja põhjuslikud suhted (Barad 2007: 179–181). Aparaaadi puhul tuleb meeles pidada, et ka aparaat ise on fenomen, mis on pidevas muutumises ja mille piirid on hägusad (samas: 165, 167). Barad ei eita inimese rolli aparaadi juures, kuid samas ei pea ta inimest aparaadi olemasolu tingimuseks. Aparaadid ei ole tema sõnul inim- ja mitte-inimkehade summa, vaid tegemist on avatud olemisviisiga, mis võib endas hõlmata inim- ja/või mitte-inimkehi kindlal vastastikuse loomise hetkel. (Samas: 146, 169–171)

Kuigi aparaadist rääkides püsib Barad enamasti intuiitiivselt võrdlemisi selgete näidete juures (näiteks valguse omadusi uurivate aparaatide puhul), võimaldab tema definitsioon näha mitmeid erinevaid objekte aparaatidena ehk millenagi, mis loob mõne muu objekti piire ja omadusi. See tähendab, et igas fenomenis võib mõni objekt saada aparaadi staatuse, sest aitab luua teise objekti piire. Pakun välja, et teatris võiks üks selgeim või lihtsamini mõistetav aparaat olla vaataja, sest sageli on vaataja üks oluline funktsioon nähtu fikseerimine ja mõtestamine. Nagu rõhutasid nii Fischer-Lichte kui ka Sauter (vt ptk 1.2.), tekkivad tähendused sõltuvad indiviidide enda isiklikest kogemustest ja kultuurilistest konventsioonidest ehk vaatajast kui fenomenist sõltub, mida on laval võimalik näha ja milliseid tähendusi ja tõlgendusi sellele omistatakse. See, mis jääb vaataja jaoks kõrvale/mida ta mingil põhjusel ei oska või ei suuda haarata (olgu see siis kultuuriline viide teadmatuse tõttu või näitleja miimika kehva silmanägemise tõttu), jääb ka fenomenist välja ning ei saa hakata hiljem kuidagi tähenduse loomisesse panustama. Aparaat võib olla ka teine näitleja, kes konkreetseid agentseid löikeid sooritab või omadusi esile toob ning mõjutab selle kaudu ka publikut kui aparaati (vt nt ptk 3.1.1.).

---

<sup>5</sup> Teised tõlkevõimalused: mõõteaparaat, *apparatus* tsitaatsõnana.

Kuna aparaadid mõjutavad seda, millised omadused ilmnevad, mõjutavad need ka seda, kuidas erinevatest asjadest üldse rääkida saab. Baradi (2003: 202–203) järgi ei ole peamine semantiline üksus sõnad, vaid **materiaal-diskursiivsed praktikad** (ingl *material-discursive practices*). Diskursuse materiaalsusest kõneldes peab Barad silmas, et diskursus ise ei ole kuidagi piiritletud keeleliste vahenditega, vaid hõlmab endas palju enam. Diskursus on see, mis piiritleb ja võimaldab asjade ilmumist. Selle põhjal saab väita, et aparaadid on materiaalse diskursuse spetsiifiline väljendus. (Barad 2007: 146–147)

Diskursused on spetsiifilised materiaalsed (taas/ümber)organiseerimisviisid, millel on fenomenisisesed omadused, piirid ja tähendused, mis omakorda sõltuvad fenomenisisesestest agentsetest löigetest. (Barad 2003: 203–205) Diskursus ei ole seega piiritletud otseselt inimesest endast ega erista enne analüüsi algust inimest mitteinimesest. Kuna diskursiivsed praktikad (ingl *discursive practices*) on otseselt seotud fenomenide materiaalseks muutumisega, on ka materiaalsus ise diskursiivne ehk materjal/mateeria ning diskursus ei eksisteeri üksteisest väljas, vaid alati vastastikusel loomes koos. Seejuures ei ole üks diskursiivne praktika või materiaalne fenomen teisele taandatav ega eksisteeri primaarsena või tingi esmalt või eraldiseisvalt teise tähendust. (Samas: 206–207)

Aparaatide abil loodud entiteetide omadusi nimetatakse **mõõtetulemusteks** (ingl *measurement*). Mõõtetulemused jätavad fenomenis olevatele entiteetidele jälgi, sest tulemused tekivad agentsete löigete järel. (Liang, Weber 2024: 989) Kuigi mõõtetulemused kehtivad konkreetse fenomeni kohta, on erinevad füüsikakatsed tõestanud, et mõõtmistulemused jätavad endast maha jälje ning kord kokku puutunud osakesed võivad olla **läbipõimunud** (ingl *entanglement*), ühes fenomenis ilmnenuid omadused võivad neid edasi mõjutada ka järgmistes fenomenides (Barad 2007: 270; Barad 2010: 261).

Läbipõimumist on täheldatud ka teatri kontekstis, Marvin Carlson on nimetanud seda „kummitamiseks“. Carlsoni üks peateoseid „The haunted stage. The theatre as memory machine“ (2006) käsitleb teatrit mälu ja seoste keskel, mis kõik mõjutavad lavastuse tõlgendust. Just näitlejale keskenduvast peatükis kirjeldab Carlson (2006: 58), kuidas näitleja rollislepp võib hakata mõjutama vaataja kogemust ning toob ka näite, kuidas ühte vanemat näitlejat eelistati tema noorpõlve rollide tõttu just nooruslikke tegelasi mängimas. Selles olukorras on vaatajal olemas meenutus näitleja mineviku-kehast ning praegune fenomen on sellest mõjutatud. Carlson räägib ka teistpidisest kummitamisest – kuulsa tegelase (või kuulsa rolli) kingadesse astumisest. Kui mõni näitleja on mõnda tegelast erakordselt hästi kehastanud, jätab see vaataja(te kollektiivsesse) mällu jälje ning hiljem uuesti sama tegelase (kuid teise kehaga) kohtudes mõjutab see vaataja kogemust selles hetkes (fenomenis).<sup>6</sup> (Carlson 2006: 66–67)

Materiaalide pideva ja korduva ümber- ja taasloomise võimet nimetab Barad **agentsuseks** (Barad 2003: 203, 211). Agentsus ei ole Baradi jaoks omadus, see ei esine skaalana ega ole midagi, mida saab sisse ja välja lülitada (Barad 2007: 172). Agentsus ongi maailmas tegutsemise või olemise viis – võime (ja ka kohustus) olla vastastikuse loomise protsessis, mille käigus mõned olemise viisid realiseeritakse (samas: 178). Kui agentsus ja agentsed löiked välistavad teatud olemise viisid, siis samal ajal loovad realiseerunud viisid uusi maailmas olemise võimalusi (Barad 2007: 182). Maailma ümber- ja taasloomise protsessi ennast nimetab Barad **performatiivsuseks** (Barad 2003: 208). Seega ei ühti Baradi agentsuse mõiste tavapäraselt käibel oleva agentsuse tähendusega agentsusest kui sotsiaalsest toimimisvõimest (vt allmärkus 1), vaid juba maailmas olemise kaudu on materiaalne agentsus ehk võime osaleda vastastikuse loomise protsessides.

---

<sup>6</sup> Esimest tüüpi kummitamist ja selle teadlikku ära kasutamist võib täheldada näiteks Priit Loogi puhul. Endla Teatri lavastuses „Tõde ja õigus V“ (2024, lavastaja Ingomar Vihmar), mängib Priit Loog Pearut, 2019. aastal ilmunud filmis „Tõde ja õigus“ (režissöör Tanel Toom) mängib Priit Loog aga Andrest. Teist tüüpi kummitamine torkab eriti silma kuulsate rollide puhul, nagu Lopahhini tegelane Tšehhovi „Kirsiaias“, keda on mänginud mitu tunnustatud Eesti näitlejat. Iga kord, kui esietendub uus „Kirsiaed“, võrreldakse uue lavastuse rollisoorituse eelmistega (vt Allik 2018).

Maailma performatiivsus sõltub materiaal-diskursiivsetest praktikatest. Need omakorda on Baradi jaoks tähendust loovad ja tekitavad. **Tähendus** (ingl *meaning*) ei ole midagi sõnadele taandavat, vaid mateeriaga tihedalt läbi põimunud. See, et miski mingil kujul ja mingitel tingimustel materialiseerub, juba loobki tähendust. (Barad 2007: 148, 152, 335) Seega on tähendus tihedalt seotud materiaal-diskursiivsete praktikatega, mis loovad erinevaid tingimusi fenomenide tekkeks.

Sarnaselt tähendusele ei ole Baradi jaoks ka teadmine inimesega seotud. **Teadmine** (ingl *knowing/knowledge*) ei ole inimesest sõltuv või ainult inimesele omane õigus, vaid osa maailmaga suhtlemisest, maailma pideva muutumise tajumine (samas: 331–332). Teadmist iseloomustavad neli omadust – see on maailmas toimunud muutustest arusaamine ja neile reageerimine; teadmine ei kuulu ühele üksusele, vaid jaguneb erinevate agentsete osapoolte vahel; teadmine on vastutus selle ees, millised maailma olemise viisid realiseeruvad ja millised mitte (Liang, Weber 2024: 990; Barad 2007: 335, 342); teadmine ei eelne fenomenile, vaid sünnib fenomenis konkreetse vastastikuse loomise mõjul (Barad 2007: 334). Kuna teadmine ei ole kuidagi maailmale eelnev või selle väline, vaid sünnib fenomenis, siis on teadmine otseselt ka olemise osa (samas: 441). Seega, kui tähendus on seotud materiaal-diskursiivsete praktikatega, mis loovad fenomene, siis teadmine on tähenduse tekkimisest arusaamine ja sellele reageerimine.

Teadasaamise protsessis on inimene samuti fenomen, mis on pidevas muutumises. Nagu eelnevalt viidatud, siis ei ole teadmine ainult inimese (mõistuse) privileeg, sest ka mõistus on materiaalne fenomen, mis ilmneb konkreetse vastastikuse loomise protsessi ajal. Mõistus on spetsiifiline materiaalse maailma organiseerija, mis ei pruugi olla ainult ajuga seotud või sellest piiratud, sest ajurakud ei ole ainsad „asjad“, mis reageerivad erinevatele stiimulitele, mäletavad või mõtlevad (Barad toob näite madutähest, kellel puudub „aju“, kuid kes oma naha kaudu saadud keskkonnainformatsioonile reageerib ja selle abil ka end kaitseb). Jällegi, kehade ja nii ka mõistuse piirid on hägusad. (Barad 2007: 336, 361, 379)

Baradil ja Fischer-Lichtel on sõna „täendus“ kasutuses teatavaid erisusi. Baradi jaoks on täendus olemas juba seetõttu, et midagi on materialiseerunud. Fischer-Lichte täendus paistab olevat lähemal Baradi teadmisele ehk maailmas toimunud muutusele reageerimisele. Igal juhul on mingile muutusele reageerimine nende mõlema jaoks seotud fenomeni/tagasisideringiga ehk konkreetse ajahetke ning materia konfiguratsiooniga. Kogetu eraldiseisvat sõnalist kommunikatsioonist (Fischer-Lichte mõistes tõlgendamist) Barad oma raamistikus ei nimeta ning võib ka arvata, et see on olulisem just kunstiteoste puhul. Kui võrrelda Baradi täenduse loomet ning Fischer-Lichte ja Sauteri kirjeldatud vastuvõtuprotsesse, võib Baradi etappe pidada Fischer-Lichte ja Sauteri omadele eelnevateks. Kuigi see ei pruugi otseselt mõjutada lõplikku tõlgendust, rõhutab Baradi arusaam täendusest ja teadmisesest veelgi kognitiivsete protsesside kehalisust ja materiaalsust, keha ja mõistuse ühist tööd teel täenduse ja tõlgenduseni.

### 3. LAVASTUSTE ANALÜÜS

Selles peatükis analüüsin lavastusi „Plekktrumm“, „Gargantua“ ja „A noiva e o boa noite Cinderela“ eelmistes peatükkides sõnastatud teatriteaduse ja uusmaterialistliku teooria lähtekohtade abil. Iga lavastuse puhul on peamiseks fookuseks kehade piiride hägustumised, ühiskehade tekked ning lagunemised. Üheski analüüsis ei uuri ma eksplitsiitselt enda kui uurija positsiooni (näiteks aparaadina) valitud fenomenides, kuid tuleb arvestada, et mina kui aparaat (ja kui fenomen) mõjutan iga analüüsi tulemust. See tõstatab küsimusi objektiivsuse võimalikkusest uusmaterialismis, kuid Baradi jaoks on objektiivsus puhul olulised neli kriteeriumit: objektiivne kirjeldus käib fenomeni kohta (vrd iseseisev ese); seda fenomeni peab saama kirjeldada; materiaal-diskursiivsed praktikad, milles fenomen oli, peavad olema korratavad ja saadud tulemused tuleb edastada üheselt mõistetavalt (Liang, Weber 2024: 988). Ka oma analüüsides proovin neist kriteeriumitest lähtuda. Materiaal-diskursiivsete praktikate puhul tuleb arvestada nii etenduste enda korratavusega (kõigi analüüside puhul olen lähtunud mitmest vaatamiskorrast) kui ka minu kui aparaadi (ja fenomeni) omadustega, mis kõik mõjutavad seda, kuidas ja mismoodi mina otsustan/saan eri fenomenidest rääkida. Enda uurija positsiooni teadvustamine ei ole otseselt midagi uut, kuid uusmaterialistlik lähenemine tõstab selle veelgi enam fookusesse ja seetõttu tarvitseb ka töö lugejal seda meeles pidada.

„Plekktrummi“ analüüsis on eelkõige esil nuku ja näitleja suhe, fenomenisisesed läbipõimumised ja omaduste ülekandumised. „Gargantuas“ analüüsin truppi kui ühiskeha (kuidas etendajate kehad moodustavad ühe suure keha) ning nende vastastikuse loomise protsesse mitteinimiteeriaga. Lavastuses „A noiva e o boa noite Cinderela“ analüüsin fenomenisiseseid agentseid löikeid, keha ja teksti vahelisi suhteid ning publikut kui aparaati.

### 3.1. Lavastuse „Plekktrumm“ analüüs

„Plekktrumm“<sup>7</sup> (lavastaja Taavi Tõnisson) esietendus 5. veebruaril 2023. aastal Eesti Noorsooteatri väikeses saalis. Lavastus põhineb Günter Grassi 1959. aastal ilmunud samanimelisel romaanil. (Plekktrumm) Lavastuse peategelane on Oskar (Joosep Uus), kes jutustab hooldekodu arstile Brunole (Hardi Möller) oma eluloo. Lavastus on üles ehitatud raamjutustuse najal, hüpatakse mineviku ja oleviku vahel. Teise maailmasõja eel Põhja-Poolas Danzigi linnas sündinud Oskar oli oma sõnul sündides (vaimselt) valmis. Enda kolmandal sünnipäeval otsustas ta, et ei soovi suuremaks kasvada ning lavastas õnnetuse, mille tulemusel jäi tema kasv mitmeteks aastateks kinni. Teise maailmasõja ajal ähvardas teda aga oma ebatavalisuse pärast eutanaasiaprogramm ning ta pidi jälle kasvama hakkama. Lapse kehas Oskar on tunnistajaks keerulistele perekondlikele suhetele, natsismi tõusule ning teise maailmasõja laastavale mõjule nii indiviidile kui ka ühiskonnale. Lavastus ilmestab laiemalt apaatia ja julmuse mõju inimsuhetele ning lapsepõlvest ilma jäänud põlvkonda, kasutades selleks lopsakat lavakeelt. Analüüsis lähtun 2024. aasta oktoobris, novembris ja detsembris nähtud etendustest ning lavastuse salvestusest.

Kogu lavastuse süžee vahendatakse publikule Oskari perspektiivist. Lavastuse üheks alateemaks on pärilikkus, küsimus sellest, kui suures osas on inimene mineviku ja oleviku tulemit nii perekondlikul kui ka ühiskondlikul tasandil. Sümbolisel tasandil küsib lavastus, kuivõrd on Oskar oma vanemate, vanavanemate, lähedaste ja naabermajas elavate võõraste tulemit. Sensorisel tasandil näitab aga lavastus Oskari füüsiliste kehade paljusust. Nendeks kehadeks on näiteks Oskari nukk, Oskarit kehastav näitleja Joosep Uus, Oskari

---

<sup>7</sup>Autor Günter Grass, tõlkija Mati Sirkel, dramatiseerija Priit Põldma, lavastaja Taavi Tõnisson, kunstnik Rosita Raud, helilooja ja -kujundaja Markus Robam, laulusõnade autor Peeter Volkonski, liikumisjuht ja koreograaf Ingmar Jõela, valguskunstnik Priidu Adlas (Eesti Draamateater). Laval Joosep Uus, Ingrid Isotamm (Karlova Teater), Steffi Pähn või Doris Tilk, Tiina Tõnis, Anti Kobin, Mart Müürisepp, Andres Roosileht (Kellerteater), Hardi Möller. (Plekktrumm)

plekktrumm.<sup>8</sup> Kolmikule lisanduvad episoodiliselt ka teised näitlejad, kes aitavad Uusil nukuga liikuda. Kui enamik näitlejaid teeb seda oma tegelase mängimise kõrvalt või muuseas, siis Mart Mүүrisepp on enamasti selgelt nukujuhi positsioonis (tumedad riided, ei mängi tegelast samal ajal). Valdavalt analüüsin nukk-Oskari, näitleja-Oskari ja trummi omavahelisi vastastikuse loomise protsesse ning Oskari laienemist teistele näitlejatele. Mүүrisepa nukujuhi positsiooni olen praegu analüüsisist välja jätnud. Kuna kõik need kehad moodustavad omavahel mitmeid eri fenomene, tuginen iga fenomeni puhul konkreetsele stseenile, mis minu arust kehadevahelist suhtlust kõige paremini illustreerib.

### **3.1.1. Nukk-Oskar ja näitleja-Oskar**

Nukk-Oskar saab osaks Oskari tegelase fenomenist esimese vaatuse esimese kolmandiku järel, mil näitleja-Oskar jutustab Brunole loo enda sünnist. Semiootiliselt markeerib nukk Oskari lapsemõõtu jäänud keha, mil (täiskasvanud) näitleja-Oskar markeerib ennekõike suureks kasvanud Oskarit, kes oma lugu jutustab. Kuigi osalt markeerib see eristus keha ja vaimu vastandamist, pole see minu hinnangul nii must-valge, sest kahe keha fenomenides ilmnevaid omadusi uurides selgub, et need pole ilmtingimata vastandlikud, vaid võimaldavad Oskari tegelasel eri olukordades erinevalt käituda.

Nukk-Oskareid on lavastuses kaks. Neid eristab asjaolu, et ühte nukku saab osadeks lahti võtta ja teist mitte. Viimast kasutatakse ainult õnnetusejärgses stseenis, mil Oskarile tehakse arstlik läbivaatus. Peamine nukk-Oskar on sisuliselt alati kas mõne näitleja käes või laval nähtaval kohal. Lahtikäiv nukk-Oskar on enamiku ajast lava tagaseinas oleval riivilil. Nukk-Oskar on u meetrikõrgune (3–4-aastase lapse mõõtu). Nuku pea on

---

<sup>8</sup> Edaspidi kasutan nukust rääkides terminit nukk-Oskar ja Joosep Uusi kohta näitleja-Oskar. Oskari või Oskari tegelase all pean silmas tegelasest tekkivat abstraktset tervikut, Oskari fenomeni tervikuna.

ebaproportsionaalselt suur, ta juuksed on blondid ning eriti tähelepanuväärsed on tema suured sinised silmad. Ta pilk on justkui uuriv, aga samas mitte uudishimulik. Nukk on riietatud nagu väike täiskasvanu – tal on seljas helesinine triiksärk, villane nööpidega vest, pruunid põlvpüksid ja pruunid kingad.

Näitleja-Oskaril on pruunid kräsused juuksed ning lühike täishabe. Tal on seljas üleskeeratud käistega valge särk ja helepruunid traksidega püksid. Näitleja-Oskari riietus ei ole koopia nukk-Oskari riietusest ning jääb kuskile lapse ja täiskasvanu vahele. Kuigi ta püksid on pikad, ei sarnane need teistele lavastuse täiskasvanutele – need pole laiad ega sirge lõikega. Ka ei kannata ta triiksärki nagu teised täiskasvanud mehed ja nukk-Oskar.

Nuku ja näitleja fenomenis tehakse eri hetkedel erinevaid agentseid lõikeid. Kord on nukk objekt, kord subjekt vastavalt sellele, mis on Oskari tegelasele parasjagu kasulik. Kõige kõnekam näide sellest on teise vaatuse stseen, mil Oskar ja Maria (Steffi Pähn<sup>9</sup>) lähevad randa. Maria jalutab nukk-Oskarit süles kandes randa, näitleja-Oskar järgneb neile. Maria riietab end lahti, nukk-Oskar ja näitleja-Oskar teda pingsalt jälgimas. Ühel hetkel hüppab nukk-Oskar Mariale häbemesse kinni. Maria tõukab nuku endast jõuliselt eemale, kuid hakkab teda seejärel kohe lohutama. Pärast lepitust istutakse kõik koos maha, Maria oma selga vastu näitleja-Oskarit toetamas ja nukule samal ajal limonaadipulbrit pakkumas. Näitleja-Oskar jälgib vaheldumisi pingsalt nukku ja Mariat. Kui Maria uuesti nukule limonaadipulbrit oma peost pakub, tuleb näitleja-Oskar ise nuku kõrvalt seda Maria peost lakkuma, pilk ainult Marial. Maria limpsib ka ise peost limonaadipulbrit ning võtab seejärel nukk-Oskari süle, nuku pea tema omaga kohakuti, kuid veidi kõrvale vaatamas. Näitleja-Oskar tiirleb vaikselt nende ümber, võttes omakorda Marialt selja tagant ümbert kinni ning keerutab teda.

---

<sup>9</sup> Minu nähtud etendustel ja videosalvestusel mängis lavastuses Steffi Pähn.

Stseen jätkub tantsulise järgnevusega kolme keha vahel, kus Maria ja näitleja-Oskar vaheldumisi hoiavad nukk-Oskarit ja toetuvad teineteisele. Näitleja-Oskar ja nukk-Oskar vaatavad aeg-ajalt üksteisele otsa, kuid valdavalt on nende pilgud Marial. Maria omakorda vaatab ennekõike nukk-Oskarit. Kolm keha võtavad sisse poosi, kus näitleja-Oskar hoiab nukk-Oskarit enda ees, viimase käed on Maria põskedel, ja nad keerutavad. Lõpuks langeb nukk-Oskar allapoole Maria ja näitleja-Oskari vahele ning tants toimub ennekõike näitleja-Oskari ja Maria vahel. Nukk-Oskar vaatab seda pealt. Sama loogikaga liigub trio lava otsa ilmunud voodile, kus Maria hoiab silmsidet vaheldumisi nukk-Oskari ja näitleja-Oskariga, langedes lõpuks selg ees näitleja-Oskari embusesse, kuid hellitades samal ajal nukk-Oskarit oma rinnal. Seejärel ulatab ta nukk-Oskari teisele näitlejale, rahuneb hetkeks näitleja-Oskari sülle, kuid siis eemaldub ja riietab end järgmiseks stseeniks ümber, jättes näitleja-Oskari voodile paariks hetkeks unelema.

Kirjeldatud stseenis osalevad Oskari fenomeni loomises kolm keha – nukk-Oskar, näitleja-Oskar ja Maria (lisaks veel valgus, voodi, lavapõrand, kuid praegu olen need fenomeni analüüsist välja jätnud). Oskari tegelase keha jaguneb selles stseenis näitleja ja nuku vahel. Maria kohalolu fenomenis võimendab kehade jagatust ja toob ka esile agentsed löiked, mida kehad üksteisele teevad. Kuna ei nukk ega näitleja kehasta Oskarit tervikuna, tekib nende vahel materiaalne sõltuvus, kus iga liigutus muudab fenomenisisest dünaamikat. Nukk ja näitleja võitlevad Maria tähelepanu pärast. Lavailma reeglite tõttu näeb Maria Oskarit ennekõike nukuna – väikse lapsena. Stseen aga näitab, et Maria lähedust tahavad Oskari mõlemad kehad. Mitmel korral on nukk näitleja ja Maria vahel, piirates näitleja agentsust ning surudes teda objekti positsiooni ja sundides tagaplaanile hoidma. Teisalt on näitleja-Oskaril võimalik nuku keha vahepeal sootuks hüljata (või seda proovida) ja oma subjektsust kehtestada, kuid Maria (või teised tegelased) sunnivad nuku keha Oskari tegelase fenomeni osaks.

Maria kohalolu toimib selles süsteemis vahendaja ja katalüsaatorina. Tema pilk ja puudutus määravad, milline kehaline konfiguratsioon parasjagu esile kerkib. Kui Maria hoiab nukku, tugevdab see nukk-Oskari kohalolu; kui ta pöördub näitleja-Oskari poole, tõstab see esile täiskasvanu keha. Mõneti paradoksaalselt on enamasti just teised tegelased need, kes Oskari kehade suhtes agentseid löikeid teevad ja määravad, milline keha saab subjektiks ja milline objektiks. Maria on stseenis kui aparaat ja tema pilk toimib Baradi mõistes mõõtmisena – hetk, mil nähtavuse ja tähelepanu kaudu tehakse uus agentne löige.

Stseenis ilmnev peamine Oskari uus omadus on iha, mis ilmneb just Maria ja näitleja-Oskari vastastikuse loomise protsessi mõjul. Iha on stseenis jaotunud kolme keha vahel ja liigub pilkude, puudutuste ja hingetõmmete kaudu. Nii saab ihast mõelda kui kehadevahelisest elektriväljast, mitte ühe inimese sisemisest tundest. Iha on ühine, tajuline ja rütmiline substants, mis omakorda panustab fenomeni ja sealsetesse vastastikuse loomise protsessidesse. Oskari iha Maria järel jääb fenomeni läbipõimituse ja kummitamise kaudu tema fenomeni osaks ka edaspidistes stseenides, mis omakorda suunab publikut järjest enam vaatama Oskarit kui täiskasvanut.

### **3.1.2. Nukk-Oskar, näitleja-Oskar ja plekktrumm**

Oskari trumm saab tegelase fenomeni osaks üsna lavastuse alguses, peaaegu kohe pärast tema sündi. Oskari vanemad ütlesid lapse sündides, et ta saab kolmandal sünnipäeval endale plekktrummi ning nii ka läks. Oskari mängutrumm on nukule sobivates mõõtmetes, punase-valge äärega ja ripub punase paelaga tal kaelas. Trumm on tuhmi plekise kõlaga, oma suuruse kohta üllatavalt vali, parasjagu häiriv ning tihedalt põristades kõrvadele valus. Trummi saamise hetkel muutub näitleja-Oskari keha ärksamaks. Nukk-Oskar hakkab kohe trummi lööma. Iga selge ja terava trummilöögi järel õhkab selleks hetkeks

üle lava laiali jaotunud tegelaskond midagi positiivset Oskari eeldatava tuleviku osas: Oskarist võiks saada poliitik, kirikuõpetaja, kauplusepidaja, kuid kindlasti on tegemist sirge seljaga inimesega. Tegelaskonna elevus aina kasvab ning lõpuks keerlevad kõik ümber oma telje. Näitleja-Oskar eemaldub nuk-Oskarist (keda juhib sel hetkel Mart Müürisepp) ning jääb elevusega toimuvat jälgima, paar korda nukuga pilke vahetades. Sünnipäeva tähistamine areneb edasi tantsuliseks skatimänguks, mida saadab lavastuse muusikaline kujundus ja Oskari trummimäng.

Oskari trumm osaleb Oskari tegelase fenomenis mitmel eri moel. Iga trummilöök on korruga Oskari väljendusvahend – tema hää – ja samas märk tema võõrandumisest ning iseäralikkusest. Kuigi teiste tegelaste mõõtva pilgu tõttu paistab trumm kui lapse mänguasi, siis üsna kiiresti muutub see Sauteri vastuvõtumudeli järgi sensoorsel tasandil häirivaks ja kriipivaks (seda nii publiku kui ka teiste tegelaste jaoks) ning seejärel ka sümboolsel tasandil häirivaks, millegi ohtliku tähistajaks. Fenomenis on nuk ja trumm omavahel tihedalt seotud – trumm annab Oskarile hääle ning nuk annab sellele häälele võimaluse olla väljendatud.

Lisaks häirivatele omadustele ilmneb fenomenis ka Oskari trummi katkestav funktsioon. See sekkub tegelaste dialoogi ja muudab lavastuse rütmi. Trumm ei ole pelgalt Oskari tahte väljendus, vaid tekitab uue suhtevälja kõigi lavalolijate vahel, teeb pidevalt agentseid löikeid, mis piiravad teiste tegelaste (ja ka Oskari teiste kehade) agentsust. Trummipõrin põhjustab teiste eemale tõmbumist, tardumist, tegelased katkestavad oma liikumise või kõne.

Trummi kaudu tuleb esile heli ja liikumise roll Oskari fenomenis. Trummil on kehana ka tugev füüsiliselt tajutav auditivne jõud. Trummilöök levib mitte ainult helina, vaid ka vibratsioonina, mis kandub lavaruumi ja puudutab kõiki teisi kehasid, sh nukku. Nii moodustub nende vahel uus põimumine vibratsioonist tuleneva puudutuse kaudu. Kui

nukk-Oskar ja näitleja-Oskar moodustasid visuaalse sarnasuse ja puudutuse kaudu Oskari jagatud keha, siis trumm on nendega seotud ka auditiivsete impulsside kaudu.

Näitleja-Oskari roll Oskari fenomenis on trummi kaudu iseäranis huvitav. Näitleja ei mängi peaaegu kunagi ise trummi, nuku käsi on seal vahel (v.a lavastuse lõpus, mil Näitleja-Oskar mängib lausa suure trummikomplekti taga). Samas kandub trummi kui rütmistaja või kontrollija roll üle näitleja-Oskarile, mida Barad nimetab fenomenisiseks läbipõimituseks. Lavastuse tantsustseenides on näitleja-Oskar sageli kõrvaltvaataja või veel enam – justkui dirigent või nõõride tõmbaja, kes suunab teiste näitlejate liikumist, lööb kõrval rütmi ning ainult ajuti ise tantsib või kaasa teeb. Nii kanduvad trummi omadused ja trummile omased agentsed lõiked ja energia edasi näitleja-Oskari kehasse: ta ei ole enam lihtsalt loo jutustaja, vaid trummi kehastus, selle rütmilise impulsi inimlik pikendus. Samas on see kontroll või suunitlus ikkagi kahepoolne, sest trummi rütm (kas siis nukk-Oskari mängus või lavastuse muusikalise kujunduses) määrab omakorda näitleja-Oskari tempo ja kohalolu. Tuleb tõdeda, et nendes liikumistes tundub näitleja-Oskar sageli pisut puine või isegi nukulik. Ka selle võrdluse teke on ilmselt läbipõimituse tulem – nuku lavaline kohalolu soodustab näitleja võrdlemist nukuga.

Oskari trumm kui häirivuse looja on fenomeni tuumne osa. Trumm muudab sobimatuse materiaalseks, see on objekt, mis ei allu sotsiaalsetele normidele (nt koolis vaikselt olemisele). Nii Oskari tegelane kui ka trumm on kui katkestus ühiskondlikus rütmis – see, mis ei sobitu ja mida justkui tahetakse eirata, kuid mida materiaalsuse tõttu pole võimalik teha. Seetõttu võib öelda, et trumm on Oskari fenomeni kõige selgem agentsete lõigete tegija. Trumm tekitab uue kehalise korra ja ruumi. Kui näitleja-Oskari hää laval on kuulda ainult publikule, siis teiste tegelaste jaoks on trumm Oskari hää – mitte semiootiline või sümboolne, vaid materiaalne hää, mis väljendub mitte sõnade, vaid maailma häirimise kaudu. Trumm on heli kaudu kehastunud mäss, aga ka ainus viis, kuidas Oskar saab oma kohalolu kinnitada.

### 3.1.3. Nukk-Oskar, näitleja-Oskar ja teised näitlejad

Ajuti on Oskari tegelase fenomeni osalised ka kõik teised näitlejad. Esimene märk sellest on kohe lavastuse alguses, mil kogu ansambel vastab koos Oskariga Bruno küsimustele. Afektiivselt kõige mõjusam stseen, kus kogu ansambel siseneb Oskari tegelase fenomeni, on aga teise vaatuse keskel, mil Maria läheb Oskariga kirikusse. Lava tagumises seinas moodustavad riulid altarisarnase struktuuri, mille peal seisab Neitsi-Maarja, süles väike Jeesuslaps. Maria on altari ees põlvili maas ja palvetab. Näitleja-Oskar vaatab seda kõike pealt ja küsib Marialt, mis imet teine ka ootab. Näitleja-Oskar ronib mööda altarit üles ning riputab Jeesusele kaela enda plekktrummi ja ootab, et too seda mängima hakkaks. Kui Jeesus seda lõpuks siiski lööma hakkab, kisub näitleja-Oskar trummi tagasi. Seejärel ilmub lavale Jeesus, kes suunab Oskarit enda jälgedes käima.

Jeesuse üleskutsele vastab näitleja-Oskar kolme pika karjega, mil pole aga tema tavapärasest klaasipurustavat jõudu. Näitleja-Oskar tõmbab Jeesuse nuku altarielt maha ning pimedusest ilmuvad kurjakuulutava muusika saatel ülejäänud näitlejad, kõigil peaks hiiglaslikud Oskari nuku maskid, mis katavad ära kogu pea. Samasugune mask pannakse ka Neitsi-Maarjale pähe. Näitlejad paiknevad algselt ringis ümber lava, näitleja-Oskar on lava keskel. Kõigil näitlejatel on käes ka trummipulgad, millega nad kõlava muusika taktis vastu lava löövad. Lõpuks tulevad kõik näitlejad lavale ning kõnnivad seal muusika taktis ringi, samal ajal trummipulkasid liigutades. Stseeni lõpus paiknevad näitlejad eri poosides lava keskel ringis, näod ringist välja pööratud. Maria ehmunud hüüatuse peale võtavad kõik näitlejad maskid peast ja lahkuvad lavalt.

Kirikustseen tähistab hetke, mil Oskari fenomen samaaegselt laieneb ja hajub, haarates endasse kogu näitlejate ansambli (ning publiku). Kui varasemalt on Oskari fenomen seisnud üksikute kehade vahelistes vastastikuse loomise protsessides, siis selles stseenis

muutub fenomen kollektiivseks ja peaaegu üleelusuuruseks. Seda suuresti auditivse ja atmosfäärilise tekkiva haaratuse kaudu. Oskari fenomen ei keskendu selles stseenis enam konkreetsetele kehalistele kandjale, vaid muutub justkui abstraktseks, peaaegu kontseptuaalseks kehalisuseks – Oskar on olemas teiste kehade kaudu (nukk või näitleja ei ole enam fenomeni keskmes) ja samas on iga inimene saalis (nii näitlejad kui ka publiku liikmed) Oskar. Kui Oskar peidab end sageli oma väikese lapse maski taha, siis fenomeni laienemine viitab sellele, kuidas kõik inimesed mõnevõrra oma tõelist olemust peidavad.

Kollektiivne trummimäng lisab sellele kehade paljususele omakorda helilise ja rütmilise tasandi. Kui varasemates stseenides oli trumm Oskari hääl, mis katkestas maailma korra, siis siin levib see hääl mitmekordselt ja muutub peaaegu institutsionaalseks müraks. Iga näitleja, kes lööb trummipulkasid vastu lava, osaleb Oskari fenomeni heli võimendamises. Oskar ei ole enam mässav katkestaja, vaid jõud, mis ka midagi muuta võib. Samas ei ole ühegi näitleja individuaalne panus kuigivõrd oluline, kuna valdav auditivne sisend on stseeni ajal kõlaritest tulev muusika. Kõlaritest tulev heli ja vibratsioon haarab publiku endasse ning nii laieneb Oskari kehalisus ka publikusse.

See stseen illustreerib ka lavastuse olulist teemat – pärilikkust ja põlvnemist –, mis laval väljendub materiaalses paljususes. Kui Oskar on loo jutustaja, siis võib iga tegelast mõista tema enese laiendusena, tema mälu ja kehalise jäljena, sest iga tegelane on publikule vahendatud Oskari enda subjektiivse pilgu kaudu. Iga näitleja, kes Oskari maski kannab, osaleb tema fenomenis mitte kui iseseisev subjekt, vaid kui osa sellest pärilikust kehalisest võrgustikust. Kui Maria hüüatus stseeni lõpus maskide ringi katkestab, paljastuvad taas näitlejate enda näod. Seda hetke võib tõlgendada agentse lõikena, sest fenomen hajub ning Oskar taandub harjumuspärasteks kehadeks.

Nuku ja näitleja fenomene iseloomustab pidev subjekti ja objekti suhte ümber- ja taasloomine, kus sageli lisaks nukule ja näitlejale teevad löikeid ka teised näitlejad (või isegi publik). Oskari fenomenis on oluline roll ka trummil, mille auditivne häirivus

kandub üle nukule ning rütmistav funktsioon kandub üle näitlejale, ilmestades nii fenomenisisest läbipõimumist ja omaduste edasi kandumist ühelt kehalt teisele. Lavastuse teises osas toimunud kirikustseenis laieneb Oskari keha kõigile saalisviibijatele, mis toimub suuresti trummi auditivse puudutuse kaudu. Fenomeni laienemine toob esile iga saalis oleva keha sarnasuse Oskariga ja samas ka selle, kuidas Oskar ise ongi kollektiivne nähtus, oma aja produkt.

### **3.2. Lavastuse „Gargantua“ analüüs**

Lavastus „Gargantua“<sup>10</sup> (autor-lavastaja Sveta Grigorjeva) esietendus 18. märtsil 2025. aastal VAT Teatris. Lavastus oli osa Sveta Grigorjeva doktoritööst ning lavastaja on seda ise nimetanud transgressiivseks ihuliseks ja joovastavaks tantsu-splätteriks, kus kehadevahelised piirid hägustuvad. Lavastus põhineb Francois Rabelais' teosel „Gargantua“. Etendused toimusid Tallinnas Sakala 3 Teatrimaja suures saalis. (VAT Teatri koduleht) Analüüsitavatest lavastustes on „Gargantua“ ainus, mille autorid mainivad lavastuse tutvustuses uusmaterialismile viitavaid lähtekohti nagu kehade laialivalgumine, inim- ja mitteinimkehade põimumine (vt nt Gargantua, „Gargantua“ kava). Lavastuse analüüsis tuginen 19. märtsil 2025 vaadatud etendusele ja lavastuse salvestusele.

Lavastuse ideoloogiline pool ilmneb suuresti juba eeltekstidest ning laval lausutust. Grigorjeva soovib edastada oma poliitilist vaadet rõõmule ja kehalisele lustile kui

---

<sup>10</sup> Autor ja lavastaja Sveta Grigorjeva, dramaturg Kerli Ever, lavakunstnik Mara Kirchberg (Saksamaa), kostüümikunstnik Lisette Sivard, valguskunstnik Rommi Ruttas, helilooja Martin Kirsiste. Laval Sveta Grigorjeva, Tanel Saar, Hanna Maria Saar, Johhan Rosenberg, Arolin Raudva, Sirelyn Rääk. (Gargantua)

vastupanu algpunktile. Laval nähtut on kirjeldatud kui elujaatavat oodi armastusele ja rõõmule, mis vastandub individualismile (Ohe 2025, Kree 2025) ning kuigi see ilmneb omajagu ka sõna vahendusel, siis minu hinnangul tuleb lavastuse poliitilisus ning kollektiivsuse ja individualismi konflikti rõhutamine veel selgemalt esile keha ja materia kaudu. Järgnevalt analüüsin just kehadevaheliste piiride hägustumise kaudu, kuidas avaldub lavastuses kollektiivsus ja kuidas tuuakse esile rõõmu ja kehalisust (või ka mateeriat) kui vastupanu allikat. Kuna siinses analüüsis tuleb palju esile just kehadevaheliste piiride hägustumine, kasutan mitmest kehast/mateeriast moodustunud keha puhul terminit ühiskeha, sest fenomen kui mõiste ei tähenda veel ilmtingimata ühiskeha, vaid viitab kehadevahelisele suhtlusele, hetkele, mil piirid kehtestatakse. Kuigi sissejuhatuses ütlevad etendajad, et nad kehastavad erinevaid tegelasi (mängitakse Gargantuat, esimest aadrilaskjat, teist aadrilaskjat, sünnitajat), on tegelase olulisus minu hinnangul lavastuses marginaalne ning viitan etendajatele ennekõike nende nimedega.

### **3.2.1. Etendajate laialivalguvad kehad**

Lava põrandat katab valge kile ja põrand ise on valdavalt tühi. Enamik lavakujundusest on õhus. Lava kohal ripub poksiringi meenutav konstruktsioon – neljas nurgas olevate postide külge on kinnitatud lõdvalt rippuvad punased köied. Lava nurkadest ripub kolm suurt näiliselt pehmet ning kujult korrapäratuid tetraeedreid meenutavat nahatooni kantsakat, milles üks arvustaja (Kree 2025) on tundnud ära kliitorid. Lavastuse valguskujunduses domineerivad lillad, punased ja sinised toonid. Etendajad on riietatud sinistesse liibuvatesse poksikostüümidesse. Lavastuse alguses on iga etendaja keha külge (jalgade, pea, käte või selja) kinnitatud üks või kaks nahatooni kantsakat.

Lavastus algab sünnitusstseeniga. Eepilise ja kurjakuulutava muusika saatel koonduvad näitlejad põrandale kokku üheks massiks. Avastseenis moodustub kõikidest kehadedest (nii inimkehadedest kui ka käntsakatest nende küljes) tunnelikujuline fenomen, suur ühiskeha, mis meenutab pisut groteskset ja pulbitsevat häbet – ühe naisetendaja (Sveta Grigorjeva) juuksed märgivad häbemekarvu. Seejärel vupsab kehade puntra ja juuste vahelt välja teine etendaja (Johhan Rosenberg), maandub põrandale ja röögib hetkeks nagu laps.

Sünnitamine on mateeria vastastikuse loomise mõttes huvitav fenomen. Rasedus on katkematu vastastikuse loomise protsess, kus mateeria loob mateeriat. Raseduse jooksul mateeria kasvab, mõneti eraldub, kuid kehad on pidevalt üksteist mõjutavad ja ümberloovad. Raseduse ajal on mateeria tihedalt läbipõimunud. Kehadevahelised piirid on hägusad, jagatakse toitaineid, hapnikku ja rakke. Kuigi agentsed löiked toimuvad ka raseduse ajal (mõjutavad nii loode kui ka ema seda, kuidas kumbki keha saab vastastikuse loomise protsessides osaleda), on sünd selle fenomeni üks radikaalsemaid löikeid. Sünd eraldab ema ja loote mateeria ja loob kehade vahele selgema piiri. Lavastuses ei ole sünnitamine seotud otseselt ühegi tegelasega või ei ole sellel tähtsust (kuigi võib oletada, et sündis Gargantua). Lavastuses on sünd või sünnitamine osa pidevast mateeria transformatsioonist ja näitlikustab selle muundumist ühest vormist teise. Sünnitamisstseeni järel laguneb ühiskeha fenomen laiali (ehk luuakse selgepiirilised erisused kehade vahel) ning enne häbeme moodustanud käntsakad on nüüd seotud vaid individuaalsete etendajatega.

Kui ühiskeha suur fenomen on laiali lagunenu, siis moodustuvad individuaalsetest etendajatest ja nende küljes olevatest käntsakatest uued fenomenid, mille sees toimuvad vastastikuse loomise protsessid ja agentsed löiked. Etendaja keha ja talle lisatud tükid paistavad kui moonutatud keha, mis viitavad liigsest tarbimisest inimeste külge tekkinud rasvakogudele või rabelais'likule vohavale kehale. Käntsakad piiravad etendajate agentsust – need segavad liikumist, sunnivad oma keha teistmoodi hoidma, teisiti astuma.

Need vastastikused loomise protsessid on etendajati erinevad. Näiteks Grigorjeva käte küljes olevad käntsakad ei takista teda kuigivõrd liikumast, samas Raudva reite küljes olevad käntsakad mõjutavad ta liikumist omajagu ning Rosenberg eemaldab esimesena enda pea ja kaela küljes oleva lisandi, ilmselt mugavuse pärast.

Käntsakad on meenutus suurest ühiskehast, millest kõik kehad lavastuse alguses irdusid. Kuna etendajate kehad olid lavastuse alguses ühiskeha fenomenis koos, on nad juba selle tõttu omavahel põimitud, kuid käntsakad (mis on samuti ühiskeha kaudu läbi põimitud) toovad seda visuaalselt veel selgemalt esile. Isegi kui käntsakatest ja etendajatest moodustunud ühiskeha tundus pisut groteskne, oli selles teatav loomulikkus ja terviklikkus. Laiali lagunenud ühiskehast tekkinud väikesed fenomenid mõjuvad ebaloomulikumalt, sest käntsakad hakkavad seal võitlema harjumuspärase ettekujutusega inimkehast. Kuna etendajate endi kehad on enamasti siredad (ja seda rõhutab ka nende liibuv riietus), muutuvad lisatud käntsakad oma ebaloomulikkuses peaaegu eneseleviitavaks. Samas nende täielik eemaldamine (nagu seda teeb Johhan Rosenberg või hiljem ka teised etendajad kaklusstseeni ajaks) mõjub samuti pisut võõristavalt, etendaja mõjub, nagu ta oleks alasti. Seega muutub käntsakate lisamine ja eemaldamine ehk nende olemasolu juba ise tähenduslikuks. Need on meenutused erinevatest fenomenidest (peamiselt ühiskehadest), mis laval sünnivad, meenutades kollektiivset keha, materia sündi materiast endast.

Sünnitamise järel tõstetakse barokkmuusika saatel esitatud tantsulise liikumisega esile kehaliste naudingute mõnu. Rahulik tantsuline oleng kulmineerub reiviks, mille järel grupp pakub ühiselt välja tegevusi, millest osad sooritatakse ja teised jäävad kas poolikuks või ainult idee tasandile (näiteks ettepanek „viskame Sirelyni õhku“ viiakse peaaegu täide, kuid ettepanek „lammutame patriarhaadi“ jääb teostamata). Ettepanekute jooksul ronitakse ka publiku sekka tribüünile, kust peetakse ka üks lavastuse ideoloogilist eesmärki sõnastav pikem monoloog, milles rõhutatakse vägivalla asemel rõõmu kui muutuste ja vastupanu algust.

Järgmiseks viljelevad etendajad enda sõnul mahlakat ja edasiviivat söimamist (võrdluses tavapärase sotsiaalmeedias leiduva ilmetu ja mannetu söimamisega), mille järel hakatakse ka füüsiliselt kaklema. Kaklemine või sõdimine peaks Rabelais' „Gargantua“ sõnul olema ainult mänguline, sest inimene pole loodud vihkama või sõbrustama, kuid mänguline või rituaalne eneseväljendus/kaklus on kui profülaktiline aadrilaskmine, mis aitab pingetega toime tulla. Selle stseeni käigus loobuvad etendajad märkamatult ka nende keha küljes olevatest kantsakatest.

Ka söim ise on materiaalne. Vandumine ja söimamine omavad performatiivset ja täidesaatvat jõudu, mille eesmärk on lisaks kõnepartneri solvamisele ka kõneleja emotsioonide väljendamine ja pingete maandamine (Babič, Voolaid 2018: 149–150). Seega puudutab söim kehasid mitmel moel. Esiteks vormib sõnu söimuks ühe etendaja suu. Tema häälepaelad, hingeõhk, keel jne on sõnadega kontaktis (Eeg-Tverbakk 2023: 80) ehk söim vormub materia abil. Sõimu mahlakus ei ilmne siin ainult valitud vägisõnades, vaid ka esitusviisis. Etendajad paistavad meelad, sõnu vormitakse ja hääldatakse hoolega, peaaegu et matsutades. Rõhutatult kehaline esitus ärgitab sensorset vastuvõtutasandit, muudab söimu peaaegu kehaliselt tajutavaks. See rõhutab omakorda söimu täidesaatvat jõudu, mis paigutab kõneleja sümboolselt adressaadi keha õõnsustesse. Seega liigutab söim ühe keha sümboolselt teise keha sisse. Kuna kõik etendajad söimavad kõiki, tekib neist sümboolse ja materiaalse ühendamise kaudu uus ühiskeha. See ühiskeha on küll peamiselt sümboolne, kuid toob taas esile materia läbipõimitust, kuidas see üksteist puudutab ja loob.

Kaklemise lõpus Raudva „surmab“ Grigorjeva. Raudva jääb lava keskel üksi seisma ning teised etendajad kinnitavad tema külge kõik kantsakad. Uus fenomen – keha, mis koosneb Raudva kehast ja kantsakatest – pulseerib laval aeglaselt, sellest moodustub uus vahav keha, kus inimkeha on vaevumärgatav. Domineerib mulje materiaalsest abstraktselt massist, millel on mõningaid vaevumärgatavaid sarnasusi inimesega. Seda stseeni võiks

pidada käntsakate võidukäiguks, agentsuse tipuks. Vastastikuse loomise protsessis on nad etendaja keha täielikult üle võtnud, oma agentsust maksimaalselt kehtestanud. Kuigi praegune ühiskeha fenomen ei koosne samadest osadest ja ei näe samasugune välja nagu lavastuse alguses, tundub see mõneti sümboolne – kollektiivsus on taastatud ja ring on jälle täis saanud. Omamoodi tähistabki see stseen ühe etapi lõppu – käntsakate kadumist ja (kunst)vere esiletulekut.

### **3.2.2. Ühiskehade analüüs – kunstveri**

Kui ühiskeha on oma vormi saavutanud, laguneb see taas. Raudva küljest eemaldatakse kõik käntsakad (v.a see, mis on tema kõhul) ja need seotakse laes rippuvate kliitor-käntsakate külge. Kõhul oleva käntsaka rebib Raudva lõhki ja vallandab (kunst)vere (edaspidi vere) voolamise, seejärel rebivad etendajad ka teised käntsakad lahti ning algab „profülaktiline aadrilaskmine“. Kõik etendajad kattuvad verega – verd juuakse, seda hõõrutakse enda kehale, selles püherdatakse ja libistatakse end.

Varasema tekstiviite tõttu on võimalik verd seostada ka menstruaalverega. Nii on verega kattumine veel rõhutatult kehaline – viide menstruaalverele ei lase sel jääda abstraktseks „puhtaks“ vereks, vaid mõjub afektiivsemalt palju tugevamalt, groteskemalt. Samas seostub veri (profülaktiline aadrilaskmine) lavastuse kontekstis elujõulisuse või ka puhastumisega, mis tõstab esile vere (ja sellega kaetud etendajate) kui materia vitaalsust.

Vere enda materiaalsed omadused mõjutavad laval toimuvat. Esiteks on veri kui libesti, vabastaja – kehad liiguvad sujuvalt ühest asukohast teise, kadunud on hõõrdejõu vastupanu etendajate naha ja valge kilega kaetud põranda vahel ning etendajate liikumine on sujuv, kiire. Teiseks moonutab veri etendajate väljanägemist – nende näod ja riided ei ole enam

nii selgelt näha, nende juuksed kleepuvad keha külge, tilguvad ja pritsivad verd. Liikumiskiiruse ja välimuse tõttu mõjuvad etendajad ennekõike loomalikult, sensuaalselt või hoopis abstraktsete massidena. Seega saab järeldada, et etendajate kehadest ja verest koosnevas fenomenis vabastab veri etendajate kehad teatud liikumiskiirangutest. Vaba ja voolav liikumine vähendab omakorda nende tajumist indiviidide/inimestena ning esile saavad tulla kehade teistsugused omadused.

Ka verel on liitev ja fenomeni loov jõud. Viskoosne, mööda lava laiali hõõrutud ja laest tilkuv veri ühendab aatomitena põrkuvate etendajate kehad üheks suureks fenomeniks, mille sees toimub väiksemate fenomenide teke ja lagunemine – etendajad liituvad aeg-ajalt paarideks ja kolmikuteks ehk moodustavad uusi fenomene. Veri kui kehasid ühendav materia ja kui libesti pehmenab fenomenis toimuvaid agentseid löikeid. Kui muidu ilmneksid kehade põrkudes vastastikuse loomise tulemusel agentsed löiked – takistatakse üksteise ruumilist paiknemist – ja nende abil muutuksid ka kehade vahelised piirid selgemaks, siis just vere enda viskoosus ja kleepuvus hägustab neid piire. Etendajate kehad ei saa küll füüsiliselt täielikult üheks sulada, sest nende enda materiaalsed omadused ei luba seda, kuid kõik – nii etendajad kui ka lava – on verrega koos ja olles verrega kontaktis, on nad ka üksteisega kontaktis, füüsiliselt vahetatakse ja jagatakse osakesi. Kuna konkreetsete kehade vaheliste piiride tuvastamine on keeruline, siis on raske öelda, kus üks keha algab ja teine lõpeb. See meenutab lavastuse alguses olnud sünnitusstseeni. Kui ka üsas on loode verine (ehk ei põrku ringi nii palju) ja kehadevahelised piirid on hägusad, siis seda stseeni võiks tõlgendada ka ehk kui etendajate paiknemist suures kosmilises üsas, kus nad oma sündi ja seeläbi ka kehade piirjoonte selginemist ootavad. Nii täidab veri mõneti sedasama funktsiooni, mis oli enne kantsakatel – veri tuletab meelde kollektiivset ja seotud keha.

Mõningase põrkumise järel moodustuvad kehadest stabiilsemad paarid, mis omakorda tulevad lava keskel kokku üheks suureks massiks. Etendajad on valdavalt üksteise taga, eesmised pigem selili, pea publiku suunas ja jalad teiste etendajate suunas ja tagumised

pooleldi püsti. Nende liikuvad käed ja jalad moodustavad verise abstraktse tunneli (võimalik, et seos tunneliga tuleneb läbipõimitusest eelmiste fenomenidega, kus visuaalne viide tunnelile oli selgem). Kehad liiguvad aeglaselt loogeldes mööda seda tunnelit tagant ettepoole, viidates taaskord sünnitamisele. Kehade liikumine meenutab vihmaussi, kui need pisut pulseerivalt ja peaaegu et märkamatu käte ja jalgade merest läbi liiguvad, kuniks kõik etendajad koonduvad üksteise taha. Etendajate pead on üksteise peade kohal, meenutades vertikaalselt reastatud peadega mitmepealist olendit, kes siis ükshaaval publiku suunas ussilikult ja väljakutsuvalt sisisevad ja kähistavad.

Kui enne ühendas veri pidevalt mesilasparvelikult liikuvaid ja üksteisest lahutatud kehi, siis nüüd liidab veri niigi üksteisega kontaktis olevad kehad veel tihedamalt kokku, tühistab naha kui etendajate keha välimise piiri. Lisaks materiaalsele ühteliitmisele on verel ka sotsiaalselt võrdsustav funktsioon – kõik kattuvad verega, hoolimata nende soost, vanusest või muudest omadustest. Uus fenomen koosneb mitmetest peadest, kätest, jalgadest ja torsodest, mille puhul pole täpselt aru saada, mis kellele kuulub, ja see polegi oluline. Kuigi ka siin on kehade liikumine erinev, moodustub üks harmooniliselt pulseeriv tervik. Ühe keha fenomenist eemaldamine muudaks tervikut ja süsteem laguneks. Seega ilmneb fenomenis selgelt kehade kollektiivsus ja ka üksteisest sõltumine.

### **3.2.3. Keha kui poliitilise sõnumi vahendaja**

Eelmiste alapeatükkide analüüsi põhjal selgub, kuidas keha piiride hägustumine, erinevate materiate koosluses ja abil ühiskeha loomine on üks lavastuse läbivaid ja ka kandvaid (kehalisi) motiive. Kehade kollektiivsus haakub ka lavastuse sõnalise osaga. Lavastuse ühe keskse monoloogi järel, mil ka väga selgelt sõnastatakse rõõm ja nauding kui vastupanu allikas, paluvad etendaja publikul nimetada Nobeli preemia laureaate ning seejärel

Grigorjeva palvel just naislaureaate. Kuigi Grigorjeva osutus juhib tähelepanu suuresti soolisele diskrimineerimisele ja mõjub kui feministlik kriitika Nobeli preemiaid jagavate institutsioonide osas, jääb see lavastuse kontekstis mõneti marginaalseks. Arvestades ainult lavastuse verbaalset sisu, on mainitud stseeni üldse keeruline tõlgendada ning tõlgendusvõime tekib sellel ainult kollektiivsust soosiva kehalise väljendusviisi kontekstis. Nii laieneb preemia suunas tehtud kriitika üldisemaks, tuues Nobeli preemiat esile kui individuaalset geniaalsust väärtustavat auhinda<sup>11</sup> ning seda siis ka laites.

Uusmaterialistlikus kontekstis on individuaalsus pidevas muutumises, iga indiviid on oma keskkonnast mõjutatud. Seega ei soodusta uusmaterialistlik lähenemine juba eos individualismi esiletõstmist analüüsi tulemusena. Kuid lavastuses ei ilmne kollektiivsus ainult mainitud ühiskehade fenomenides. Lavastus näitab selgelt, et kui materia on pidevalt mõjutatud sellest, mis toimub ümberringi, siis materia ka loob uut materiat. Või vähemalt uusi materia kooslusi. Seda illustreerivad nii esimene sünnitusstseen kui ka hilisemad stseenid, kus kollektiivne keha ühel või teisel moel laguneb ja seeläbi uueks saab. Kui eelnevad alapeatükid on näidanud seda, kuidas näiteks etendaja(te)-käntsakate või etendaja(te)-vere fenomenides toimuvad erinevad agentsed löiked ja mõjutused, siis ka laiemal, sümboolsemal tasandil saab täheldada kehade jagunemises ning taas- ja ümbersünnis osutust individualismi võimatusele ja kollektiivsusele kui elu paratamatule osale.

Just see paratamatu kollektiivsus ja materia agentsus moodustabki lavastuse üldisema uussiirust meenutava poliitilise programmi alustala, kus rõõm ja nauding ei ole pelgalt emotsioonid, vaid radikaalsed vastupanuallikad. Lavastus hoidub distantseeritud

---

<sup>11</sup> Nobeli preemiat saavad jagada maksimaalselt kolm inimest ning algusaastatel võitis auhinna enamasti üks inimene (Nobeli preemia KKK). Auhinna selline jagamine tõstab esile individuaalset „geeniust“ ning ei väärtusta koostööd ega teadust kui kollektiivset tööd, kus iga uus avastus tugineb eelnenud uurimustele ja avastustele.

intellektualismist (ka Nobeli preemia kriitika võiks selle hoiakuga haakuda) ning tõstab igal võimalusel esile kehalisust ja materiaalsust nii mateeria enese kui ka sõnade kaudu.

Analüüsiks valitud lavastustest vahendab „Gargantua“ kõige selgemalt uusmaterialistlike hoiakuid, tuues kehadevaheliste piiride hägustumise ja muutumise lavastuse ideoloogilisse keskmesse, tõstes keha ja mateeria vastupanu lähtekohaks. „Gargantua“ ühiskehad erinevad teistest analüüsides selle poolest, et need on ennekõike positiivsed või isegi tiined. Ühiskehad loovad mateeriat juurde või laienevad üksteise kaudu ja tõttu. Kuigi kehad igas fenomenis ühel või teisel moel üksteise agentsust piiravad, siis „Gargantuas“ on agentsed lõiked ennekõike vabastavad või liitvad, üksteisele elujõudu andvad.

### 3.3. Lavastuse „A noiva e o boa noite Cinderela“ analüüs

Lavastus „Trilogia cadela força: capítulo 1- a noiva e o boa noite Cinderela“<sup>12</sup> (ee „*Cadela força*“<sup>13</sup> trilogia esimene peatükk – pruu ja head ööd, Tuhkatriinu“ – minu tõlge, K. J., edaspidi „Pruut ja head ööd, Tuhkatriinu“) esietendus 6. juulil 2023. aastal Avignoni teatrifestivalil Prantsusmaal. Lavastustrioloogia lahkab isiklikku ja ajaloolist segades naistevastase vägivalda, kunsti ja ühiskonna vahelisi suhteid. Teoste autor-lavastaja on Carolina Bianchi, Brasiilia päritolu kirjanik ja etenduskunstnik, kes baseerub praegu Euroopas. (Carolina Bianchi koduleht)

---

<sup>12</sup> Autor-lavastaja Carolina Bianchi, dramaturg–uuriija Carolina Mendonça, muusikaline kujundus Miguel Caldas, kunstnik Luisa Callegari, valguskujundaja Jo Rios, videokunstnik Montserrat Fonesca Llach. Laval Bruta, Carolina Bianchi, Chico Lima, Fernanda Libman, Joana Ferraz, José Artur, Larissa Ballarotti, Marina Matheus, Rafael Limongelli. (Carolina Bianchi koduleht)

<sup>13</sup> *Cadela força* tähendab brasiilia portugali keeles litsi jõudu. Kuna ka teose ingliskeelses pealkirjas on see osa jäetud tõlkimata, lähtusin samast põhimõttest.

Minu töö fookuses on triloogia esimene osa, mida kirjeldan ja analüüsin peagi põhjalikumalt. Triloogia teine osa „The brotherhood“ (ee „Vennaskond“ – minu tõlge, K. J.) esietendus 9. mail 2025. aastal Kunstfestivaldesartes'il Belgias (Carolina Bianchi koduleht). Seeria teine osa lahkab patriarhaatliku ühiskonnakorda nii kunstikontekstis kui ka laiemalt ühiskonnas, tuues välja, kuidas naistevastast vägivalda õigustatakse ja süsteemselt luuakse. Kolmas osa „Uma luz cordial“ (ee „Soojendav valgus“ – minu tõlge, K. J.) esietendub Avignoni teatrifestivalil 4. juulil 2026. aastal ja kirjelduse järgi on lavastuse sisuks kirjutamine kui vägivaldne akt, teatri ja kirjanduse vahelise piiri hägustumine ning Bianchi enda subjektsuse pihustumine (Avignoni festivali koduleht).

Lavastuste seeria on lõdvalt raamistatud Dante Alighieri „Jumaliku komöödia“ kolme osaga: „Põrgu“, „Purgatoorium“ ja „Paradiis“. Lavastuse esimeses osas on vägistamine ja selle mõju kehale põimitud kunstiajalooa. Bianchi tõstab esile mitmeid naisetenduskunstnikke ning kuidas vägivald oli esil nende elus ja loomingus. Nendest lugudest intertekstuaalset võrku punudes räägib Bianchi ka oma kokkupuutest vägistamisega. Oma töös analüüsin triloogia esimest osa kahe nähtud etenduse põhjal – 6. juuli 2025 Kreekas Ateena Epidauruse festivalil ja 18. märtsil 2026 Soomes &FESTivalil. Lavastuse sisu ja selle kirjeldused minu töös võivad olla lugejatele häirivad.

### **3.3.1. Agentsed lõiked – keha ja GHB**

Lavastuse esimest poolt võib pidada loeng-lavastuseks. Bianchi, rietatud valgesse ülikonda, on laval üksi. Enamasti istub ta valge laua taga ja loeb ette oma ligi 500-leheküljelist uurimistööd naisetenduskunstnike ja vägivalla vahelisest suhtest. Tema selja taga on peaaegu laest maani kõrguv suur ekraan/lina, millele kuvatakse teksti illustreerivaid pilte. Pärast lühikest sissejuhatust valmistab Bianchi endale viinakokteili

ning purustab sinna sisse uimasti *boa noite, Cinderela* (eesti keeles tuntud ka kui korgijook, edaspidi kasutan uimasti ametlikku nimetust GHB). Bianchist ja kokteilist saab fenomen, mille vastastikuse loomise protsessi publik jälgima hakkab. Pärast kokteili joomist hoiatab Bianchi publikut, et jook hakkab mõjuma umbes kolmekümne minuti jooksul, ilmselt muutub ta uniseks ning otsib endale magamiseks sobiva koha, kuid publik ei pea tema pärast muretsema ja seniks kuni ta ärkvel on, jätkab ta oma uurimistöö ettelugemist.

Loengu jooksul on näha, kuidas Bianchi väsib. Uimasti ja keha vastastikuse loomise protsessis muutub Bianchi keel pehmemaks, liigutused raskemaks ja keskendumisvõime hajub. Ühel hetkel jääb ta laua äärde magama. GHB ja keha vereringe on täielikult läbi põimunud ja omavahel eristamatud ning fenomenisiseseks agentsete lõigete tippphetkeks võiski pidada keha vajumist teadvuseta olekusse. Kui algselt võis selles fenomenis pidada subjektiks Bianchit – tema otsustas, kuidas jooki segada, kui kiiresti või aeglaselt seda juua, siis fenomeni edasi arenedes kehtestab GHB end subjektina ja kehast saab objekt. Seejärel tulevad lavale kaheksa tantsijat, kes hakkavad lava ümber seadma. Ekraan võetakse maha, laval paistavad auto, suur pilt kõrbest, paar väiksemat ekraani ja eri lagunemisastmetes luuhunnikud valgetel kiledel. Bianchi riietatakse ümber valgesse öösärki ja tõstetakse madratsile magama. Kuigi on näha, et tantsijad suhtuvad temasse suure hoolega, ei erine Bianchi sel hetkel näiteks inimsuurusest nukust ja võiks oletada, et kui tantsijad lähtuksid veronesilikust näitlemisstiilist, kohtleksidki nad nii Bianchi inimkui ka nuku mitteinimmateriat samasuguse tähelepanelikkusega.

Kui agentsus on Baradi sõnul võime osaleda pidevates vastastikuse loomise protsessides (vt ptk 2.2.), siis GHB ei kaota otseselt Bianchi agentsust ära, sest keha osaleb endiselt mitmetes fenomenides ja vastastikuse loomise protsessides – näiteks madratsil lamades moodustavad madrats ja keha fenomeni, kus toimub vastastikuse loomise protsess. Pigem tuleks Bianchi seisundist rääkida just spetsiifiliste agentsete lõigete ning teadmise ja

vastutuse kaudu. Barad mõistab vastutust (ingl *responsibility*<sup>14</sup>) kui võimet reageerida teisele või pidevat reageerimist enda ja teise läbipõimitud olekule (mis seostub ka teadmiselega). Vastutus lasub igal fenomenis osalejal selle tõttu, et mingid konkreetsete omadused realiseeruvad ja mingid mitte. (Barad: 2007: 392–394)

Kuna GHB mõjul ei võta Bianchi keha vastu väljast tulevaid impulsse (näiteks ei reageeri kõvale muusikale, ei ärka, kui teda tassitakse), on keha vastutus ja teadmine maailmas toimuvast oluliselt piiratud ning väljendub ennekõike just keha sees – Bianchi vereringe teeb pidevalt tööd GHB väljutamiseks. Mingis mõttes on GHB ainus materia, millele keha vastastikuse loomise protsessis reageerib. Seetõttu on keha kaotanud võime agentsete lõigete tegemiseks oma maksimaalses võimekuses – see ei saa keelduda mingites fenomenides osalemisest või mingite võimaluste realiseerimisest ning ei saa seetõttu ka vastutada selle eest, millised fenomenid moodustuvad ja millised mitte. Keha on sunniviisilises totaalises ja radikaalses avatuse seisundis ning objektistub GHB mõjul pea igas fenomenis. Fenomenisiseste agentsete lõigete tõttu on mõjutatud ka Bianchi positsioon lava ja saali vahelises tagasisideringis. Kuigi tema kehal on suur afektiivne mõju publikule, ei saa ta etendajana ise sellele mõjule reageerida.

Lisaks teadvusetust olekust tulenevale reageerimisvõimetusele on üks GHB põhjustatud märkimisväärseid agentseid lõikeid ka Bianchi aju võimetus luua uusi mälestusi. See muidugi ei tähenda, et ta kaotab igasuguse mäletamisvõime. Bianchi toob lavastuses korduvalt välja kahetise tunde, sest keha mäletab ja tajub, et temaga on midagi juhtunud, kuid GHB lõikab ära aju võimekuse seda infot ligipääsetaval kujul talletada. Bianchi üheks keskseks probleemiks lavastuses ongi suutmatus oma kehalist mälestust ja teadmist ajuga toetada. Ta ei suuda lisada teadmisele, et „juhtus“, ka sisu – „mis juhtus“. See tunne ei ilmesta keha ja vaimu erisust, vaid just nende liidetust – kui piisaks ainult ajust, siis

---

<sup>14</sup> Hilisemates artiklites on Barad kasutanud ka terminit *response-ability* (vt nt Barad 2014).

poleks Bianchi jaoks midagi juhtunud. Kui piisaks ainult kehast, poleks vaimset segadust juhtunu osas.

Sel ajal, kui Bianchi lebab teadvuseta madratsil, meenutab nahkseid ja võrkmaterjalidest riideid kandvate tantsijate liikumine klubi või etenduse alguses kirjeldatud Brasiilia jalgpalluri korraldatud orgiat. *Reggaetoni* muusika taustal kallavad tantsijad end üle tekiilaga, pigistavad endale peale sidrunimahla ja hakkavad muusika saatel liikuma. Ka siin meenutab tantsijate kollektiiv eelkõige ühist keha (sarnaselt mitmetele „Gargantua“ stseenidele), kus erinevad fenomenid tekivad ja lagunevad. Samal ajal on ekraanilt võimalik edasi lugeda Bianchi arutlusi.

### **3.3.2. Tekst, difraktsioon ja keha**

Bianchi uurimistöö keskmes on Itaalia päritolu etenduskunstnik Pippa Bacca, kellele sai saatuslikuks tema 2008. aasta performanss „Brides on tour“ (ee „Pruutide turnee“ – minu tõlge, K. J.). Bacca ja tema kaaslane, etenduskunstnik Silvia Moro, otsustasid hääletada Itaaliast Jeruusalemma, eesmärgiks juhtida tähelepanu külalislahkuse ja sõbralikkuse võimalusele lõhestunud Balkanimaades. Vahetult enne sihtkohta jõudmist sõbrad aga hargnesid kunstiliste erimeelsuste tõttu ning Bacca ei jõudnud kunagi reisisihtkohta. Tema keha leiti Türgi metsast, teda oli vägistatud ja seejärel mõrvatud.

Bacca looga põimib Bianchi lugusid etenduskunstnikust Tania Bruguera ja tema teosest „Self-sabbotage“ (ee „Enesesabotaaž“ – minu tõlge, K. J.), Sandro Botticelli neljaosalisest maaliseeriast „La historia de Nastagio degli Onesti“ (ee „Nastagio degli Onesti lugu“ – minu tõlge, K. J.), Brasiilia jalgpalluri armukese Eliza Silva Samudio mõrvast (ta raiuti tükkideks ja söödeti koortele), etenduskunstnikest Marina Abramovićist ja Ana

Mendietast, vägistamise sõna etümoloogiast, teatrist kui kordustele ülesehitatud kunstivormist. Kõik need lood või mõtisklused jõuavad aga alati tagasi Pippa Baccani.

Lavastuse teksti ja selle suhet Bianchi kehasse saab vaadata difraktsiooni mõiste kaudu. Bianchi kaasatud lood naistevastasest vägivallast ja kunstist ei ilmu lavastuses üksi või eraldiseisvalt. Samas ei peegelda need ka üksteist, vaid on omavahel läbi põimitud, jagades ühiseid motiive ning samas tuues üksteises esile ka uusi elemente ja tähenduskihte. Lavastuses olevad lood on kui tiiki visatud kivikesed, mille lained üksteisega põrkuvad ja liituvad, moodustades uusi difraktsiooni mustreid. Näiteks viitab kohe etenduse alguses Bianchi Botticelli maaliseeriale, mis kujutab naist, kes keeldus ühe mehega abielluma ning keda seejärel teises ilmas igavesti koerad taga ajasid ja ta puruks rebisid. Tegemist on näitega nii kirjandus- kui ka maalikunstiklassikast (lugu pärineb Giovanni Boccaccio „Dekameronist“). Lugu ise, kuigi võigas ja ebameeldiv, mõjub lavastusest eraldiseisvalt pigem moraalilugemise või fiktsionaalse näitena alandlikkusest kui vooruslikkusest. Kõrvutades seda aga tõestisündinud looga 21. sajandist, kus Brasiilia jalgpallur lasi koertel oma endise tüdruksõbra laipa rebida ja süüa, tuleb esile naistevastase vägivalda normaliseerimise süsteemsus ning ka vägivald kui naiste karistus- ja distsiplineerimisvahend.

Bianchi keha muutub samuti osaks sellest difraktsioonimustrist. Kui difraktsioonimustri põhjal saab midagi öelda ka difraktsiooni aparaadi ehk selle tekitaja kohta, saab valitud lugude ja motiivide kaudu teha ilmselt ka järeldusi Bianchi enda loo ja tunnetuse kohta. Teine viis, kuidas keha suhestub difraktsiooni mustri, on puudutuse kaudu. Bianchi häälepaelad ja intonatsioon vormivad sõnu, nendes peituvaid potentsiaale ja kujundavad neid lugusid. Lisaks saab kehast oma radikaalse avatuse olekus kest, mida iga räägitud lugu saab kummitusena üle võtta, sest Bianchi enda subjektsus on vähenenud. Kummitamist toetavad ka keha suhted teiste materiatega ja teised kunstilised valikud. Bianchi valge riietus meenutab Bacca valget pulmakleiti, madratsil teadvuseta lebamine

seostub varem mainitud sarnase performansiga, Bianchi kõrval lebavad lagunevad luuhunnikud meenutamas kõiki naisi, kes on soopõhise vägivalla tõttu surnud, Botticelli lõputu jahi kordus ja lavastuse tõttu korduste tsükkel, mida Bianchi keha läbib. Vägivald materialiseerub uuesti laval eksisteeriva vägivalla kaudu ja tõttu.

Kõik need lood settivad Bianchi kehasse, muutuvad osaks tema mateeriast ja materiaaldiskursiivsetest praktikatest. Selle settimise kaudu tuleb esile ka aja mittelineaarsus või läbipõimitus. Bianchi kehas kohtuvad korraga minevik (teiste naiste lood), olevik (tema ise) ja tulevik (aimdus tulevastest lugudest) ja aeg loodub fenomenis pidevalt uuesti. Juba juhtunu sünnib uuesti, sünnib ümber, omandab aina uusi ja uusi omadusi. Ka Bianchi enda jaoks on aeg nihetatud, sest korraga eksisteerib kaks erinevat ajajoont. Üks, mis jättis terve etenduse vahele (Bianchi mäletab ainult uinumist ja ärkamist), ja üks, kus Bianchi keha koges etendust koos publikuga.

Ühel hetkel tassitakse Bianchi keha laval oleva auto pagasiruumi. Naistantsijad istuvad autosse, mehed filmivad esmalt Bianchi keha, seejärel räägivad naised kaamerasse ükshaaval oma hirmudest ja toimub avari. Kõlab Bianchi hääl, kus ta seostab esimest korda ka oma keha vägistamisega. Ta toob esile, kuidas kehal on mälestus, millele ta ajul puudub ligipääs ja et sellest kogemusest pole kunagi võimalik vabaneda või „katarsist“ saada. Baccast sai traumajärgselt tema kinnisidee. Samal ajal täitub auto suitsuga ning sinna ainsana jäänud tantsijanna (teised on märkamatult varem lahkunud) kirjutab esiklaasile tagurpidi *help* (ee appi) ning karjub, kuid tema häält pole kuulda.

Selles stseenis sunnib tekst Bianchi keha Bacca olekusse vastastikuse loomise mõjul ning Bianchi ei saa sellele ka vastu hakata. Keha liminaalne seisund – korraga nii Bianchi ise kui ka kest kõigile teistele – viib jutustaja positsiooni kehast välja. Jutustaja on lihtsalt hääl, mida me kuuleme, mitte inimene laval. Bianchi keha, teksti ja GHB fenomenis on

sel hetkel Bianchi enda agentsus kõige rohkem piiratud, ta ei ole võimeline vastastikuse loomise protsessis reageerima ning ka tema keha ja identiteet on lahutatud.

### **3.3.3. Publik kui aparaat**

Terve etenduse vältel on oluline roll publikul. Kuigi laval olev keha saab difraktsiooni ning pideva uuesti loodumise ja avaratumise tõttu mitmeid tähendusi ja tõlgendusi, on publikul fenomenis oluline roll aparaadina. Lavastuse mõju sõltub suuresti sellest, milliseid omadusi suudab Bianchi keha ja kohalolu aparaadis (ehk publikus) esile tuua ja luua ning millist vastuvõtutasandit ka aktiveerida. Publik otsustab, kuidas Bianchi kehaga suhestuda – kas näha seda kui passiivset objekti (midagi või kedagi, kes vajab abi ehk aktiveerub ennekõik sensoorne tasand) või subjekti (kunstnik, kes teadlikult oma agentsuse piiramisele kaasa aitab ehk aktiveerub ennekõike kunstiline või sümboolne tasand). Isegi kui näiliselt peab publik Bianchit nendes fenomenides subjektiks (keegi ei katkesta etendust), siis on oluline meeles pidada, et iga aparaat ise on samuti fenomen, mis on pidevas vastastikuse loomise protsessis (nii nagu ka publiku loodavad tähendused sõltuvad konkreetsest vaatajast). Siit ilmneb, et sõltuvalt fenomeni osadest on keha subjekti/objekti positsioon erinev. Vaadates keha ja GHB fenomeni, paistab keha objektina, kuid aparaadi vaatest võib keha olla ka subjekt.

Muidugi, isegi kui mõni individuaalne vaataja tahaks etendust katkestada ehk määrab Bianchi objekti seisundisse ja tunneb vajadust seda muuta, siis teatrile iseloomulik aparaadi roll suunaks teda valdavalt jääma oma kohale ning vaatama Bianchit subjektina. See matkib ka valdavat ühiskondlikku hoiakut, mis vägistamis- või vägivallaohvrid abita jätab või toimuvat kui paratamatust pealt vaatab. Ka lavastuse alguses tuleb Bianchi keha kahetine paiknemine esile, sest juhtides tähelepanu ohvri süüdistamisele, ütleb ta pisut

sarkastiliselt, et publik ei pea muretsema, sest kui temaga midagi juhtuks, oleks ta ise süüdi.

Selle lausega viitab Bianchi endale kui subjektile, aga ka publiku vastutusele maailma teatud viisi olemise ees ning tõstatab mitmeid küsimusi. Kas Bianchi keha satuks sellistesse fenomenidesse, kui naistevastasele vägivallale reageeritaks kuidagi teisiti? Kas Bianchi keha satuks sellistesse fenomenidesse, kui publikul poleks huvi näha ja kogeda midagi transgressiivset? Kas pileti ostnud inimesed on osa probleemist või lahendusest? Kes vastutab, kui Bianchi etenduse lõpus ei ärka? Iga fenomen loob teatud reaalsused ja sellega välistab ka teisi reaalsusi, seega on igal fenomenis osalejal vastutus selle ees, milliseks ta maailma muudab ja kuidas selles käitub. Lavastus juhib tähelepanu sellele, kuidas ka kunsti kattevari ei vabasta kedagi vastutusest.

Pärast auto täitumist suitsuga kostub taas Bianchi hää. Ta räägib, et ta soovib ärgata, väljuda sellest põrgust/unenäost, kus ta on, ning jääda ellu. Ta keha tõstetakse autost välja ning pannakse madratsile, samasse ritta luuhunnikutega. Lava tagaosas olnud auto lükatakse ettepoole ning Bianchi tõstetakse auto kapotile. Sõltuvalt etendusest võib ta tol hetkel olla ka juba pisut ärkvel või vähemalt ärksam. Kaks tantsijannat valmistavad ta ette ning seejärel tehakse talle günekoloogilise kaamera emaka läbivaatus, mis kuvatakse ka ühele kahest ekraanist. Läbivaatuse järel Bianchi turgutatakse ärkvele, ta toibub veidi ja tõuseb kaaslaste abiga püsti.

See on hetk, mil difraktsioonimuster jälle muutub. Bianchi soov ärgata, olla ennekõike Silvia Moro moodi on kui kummituste väljaajamine, keha vastutuse suurenemine ning muudatus agentsuse piirangutes, sest ka GHB hakkab Bianchi kehast selleks ajaks lahkuma. Samas on see ka hetk, mil aparaat laieneb ja muutub aktiivseks. Publik kui aparaat laieneb emaka läbivaatust sooritavatele tantsijannadele ja instrumentidele. Kui aparaati võib terve etenduse vältel pidada invasiivseks – võib ju magava inimese vaatamist pidada invasiivseks –, siis emaka läbivaatusega tuleb esile uus invasiivsuse aste. Bianchi

emakast ehk millestki väga isiklikust saab justkui avalik ruum, midagi, mida publik kollektiivselt kogeb, tajub, mõõdab. Samal ajal on endiselt hägune, kui võimeline on Bianchi aju seda kogemust talletama.

Aparaati võib siin näha tunnistajana ja tõesti mõõtja või fikseerijana – emaka läbivaatus on sageli oluline protsess vägistamise tuvastamiseks. Samas on Bianchi keha endiselt võimetu täielikult agentseid löikeid ise looma ehk aparaadist endast võib saada siin vägistaja. Publiku pilk on sama invasiivne kui ükskõik mis muu tegu, mis selles seisundis oleks võinud juhtuda. Nii ei ole ka aparaat neutraalne, vaid taastoodab seda kehavastast vägivalda, mida ta ise tuvastama või kinnitama peaks.

Lavastuses „Pruut ja head ööd, Tuhkatriinu“ on kõige selgemalt näha, kuidas agentsed löiked võivad fenomenisiselt objekti ja subjekti suhteid ümber luua ning kuidas ühe ja sama keha nägemine objekti või subjektina sõltub sellest konkreetsest fenomenist, mida parasjagu vaadeldakse. Kui eelmistes analüüsid on keha piiride hägustumine eelkõige kehi suurendav või toob neis esile uusi tähendusi saavaid omadusi (näiteks „Plekktrummi“ nuku ja trummi suhe), siis keha ja GHB fenomenis toimub piiride hägustumise tõttu inimkeha agentsuse jõuline piiramine. Kultuuriliste konventsioonide ja seaduste tõttu (inimese taoline toimimisvõime piiramine kui kuritegu) nimetaksin seda fenomeni isegi agressiivseks, tõlgendaksin vastastikust loomist kui võitlust, milles olen inimkeha poolt. Inimkeha radikaalne avatus soodustab ka teksti paiknemist Bianchi kehasse. Difraktsiooni tõttu pidevalt uusi tähendusvarjundeid saanud lood materialiseeruvad laval Bianchi keha abil, kuni lõpuks keha agentsuse piirangud vähenevad ja Bianchi toibub. Lavastus tõstatab ka küsimuse publikust kui aparaadist, kes nähtut fikseerib, salvestab ning ka mõtestab. Aparaat ei ole aga *de facto* neutraalne kõrvalseisja, vaid loob samuti seda maailma, mida ta fikseerib ning nii ka vastutab realiseerunud fenomenide eest.

## KOKKUVÕTE

Magistritöö eesmärk oli ühendada teatriteaduse ja uusmaterialismi lähtekohti ning neile tuginedes analüüsida etendaja keha materjalina ning keha piiride hägustumist lavastustes „Plekktrumm“, „Gargantua“ ja „A noiva e o boa noite Cinderela“ („Pruut ja head ööd, Tuhkatriinu“). Analüüsidega vastan uurimisküsimustele i) kuidas luuakse ja teisendatakse kehadevahelisi piire valitud fenomenides ja ii) kuidas mõjutab kehadevaheliste piiride hägustumine inimkeha agentsust ja materiaalseid omadusi.

Uusmaterialistliku lähenemisviisi kasutamise olulisim muutus analüüsis oli lähtekoha muutumine. Analüüsi objektiks ei ole enam individuaalsed kehad, vaid fenomenid ehk kehad, mis üksteist pidevalt vastastiku loovad (Baradi mõistest *intra-action*). Kehade omadused ilmuvad ainult koosmõjus teiste kehadega ning seetõttu on ka nende konkreetsed omadused (või ka objektsus/subjektsus) esil ainult konkreetses fenomenis. Teine oluline erisus on sõna „agentsus“ muutunud tähendus. Agentse realismi kontekstis ei ole agentsus enam inimese sotsiaalne toimimisvõime, vaid igasuguse materia võime osaleda vastastikuse loomise protsessis. Seega pole agentsus midagi, mida saaks materiaalt ära võtta, küll aga saavad kehad agentsete lõigetega piirata üksteise agentsust ehk piirata võimet teatud moel vastastikuse loomise protsessides osaleda. Fenomen iseenesest ei tähenda, et selles osalevad kehad sulaksid ühte, vastupidi, fenomenis just luuakse kehadevahelised piirid. Küll aga luuakse neid piire pidevalt uuesti, need ei pruugi olla alati selgepiirilised ja need võivad olla üllatuslikud.

Oma analüüsis keskendusin valdavalt sellele, kuidas tekivad ühiskehad või kuidas kehadevahelised piirid fenomenides hägustuvad. „Plekktrummis“ moodustasid Oskari tegelase fenomeni nukk, trumm ja näitleja. Nende kehade vahelised piirjooned ei sulanud

küll ühte (ega ka ei hägustunud otseselt), aga Oskarit oli kõige otstarbekam vaadata just tema fenomeni kaudu, mis koosnes (vähemalt) nimetatud kolmest kehast ning nende kehade vahelised suhted (üksteise suhtes sooritatud agentsed löiked ja omaduste ülekandumised) kujunesid Oskari tegelase puhul olulisimaks. „Gargantuas“ moodustasid inim- ja mitteinimmateriat samuti ühiskehasid ja seal olid ka kehadevahelised piirjooned hägusamad. Kõige selgemalt oli see esil just vere ja inimkehade fenomenis, sest veri toimis seal kui ühendaja ja ühtlustaja, hägustades etendajate endi kehade vahelisi piire ja liites neid nii ühte. Selles fenomenis veri isegi suurendas kehade agentsust ja vastutust ehk võimet vastastikuse loomise protsessis toimuvale reageerida. Veri vähendas hõõrdejõu mõju ning võimaldades kehal vabamalt liikuda. Lavastuses „Pruut ja head ööd, Tuhkatriinu“ sulasid etendaja keha ning GHB peaaegu et ühte, kaks materiat olid nii läbipõimunud, et nende eristamine osutus peaaegu võimatuks. GHB piiras etendaja keha, sundides keha radikaalsesse avatusse ning vähendas keha vastutust.

20. sajandi alguses tekkinud arusaamad kehast kui materjalist teatris taunisid küll keha agentsust, aga olid tõukelauaks 1960ndatel esile tõusnud kehalisusele, kus inimkeha nähti millegi elava ja pidevas transformatsioonis olevana. Posthumanismi esiletulek sajandi lõpus on jõudnud nii lavale kui ka teatriuurimisse, tuues esile kehade laialivalguvust ja nende hägusaid piirjooni. Erinevalt 60ndatest ei tule siin aga ilmtingimata esile keha ihulisus, vaid ontoloogiline tasapinnalisus ja keha materiaalsus, mis ei erine teiste kehade/objektide materiaalsusest. Sarnase tulemuseni jõudis oma doktoritöös ka Sarah Lucie (2022: 298–299).

Seda tõdemust kinnitavad kõik töö analüüsid. „Plekktrummis“ ei muutnud nuku kohalolu näitlejat kuidagi inimlikumaks või lihalikumaks ja juba olemasolev inimlikkus ei muutunud sellest ka kuidagi tähenduslikumaks, pigem võttis näitleja isegi nuku ja trummi omadusi üle. „Gargantuas“ oli küll läbivaks motiiviks sünd ja sündimine, kuid ka seal tuli uusmaterialistliku perspektiivi tõttu esile inimese materiaalsus, keha installatiivsus, sest

vere/käntsakate/etendajate ühiskehad vormusid valdavalt abstraktseteks massideks. Lavastuses „Pruut ja head ööd, Tuhkatriinu“ on Bianchi ja GHB vahelised agentsed lõiked ilmselt ühed radikaalsemad, vähendades inimkeha vastutust enim – Bianchi inimlikkus või lihalikkus vähenes, ta võrdsustus muu elutu mateeriaga laval.

Analüüsides selgus, et kehadevahelisi piire luuakse inim- ja mitteinimimateeria koosmõjul ning inimene ei ole selles suhtluses hierarhiliselt kõrgemal kohal ega oma suuremat toimumisvõimet. Piiride eristatavus varieerub igas lavastuses selgelt eristatavatest kehadest täieliku ontoloogilise läbipõimumiseni, mis mõjutab ka keha agentsust. Piiride hägustumisega kaasneb inimkeha võrdsustumine muu mateeriaga, mille käigus võivad keha „inimlikud“ omadused lausa taanduda.

Kuigi töö edendab uusmaterialismi kui analüüsivahendi kasutamist Eesti teatriteaduses, ei paku magistritöö välja selget metodoloogilist lähenemist. Töö edasiarendused saaksid teha just seda või rakendada ka teisi uusmaterialismi alla kuuluvaid lähenemisi. Töö ei tegele ka sissejuhatuses mainitud pingega teatriteaduse ja uusmaterialismi vahel – kuidas suhestub mimeesis või etendaja semiootilise ja fenomenoloogilise keha vaheline pinge uusmaterialistlike seisukohtadega mateeriast ja reaalsusest, sest enamik lavastuste puhul polnud näitleja semiootiline keha esil, kuid selle uurimine oleks kindlasti oluline panus teatriteaduse ja uusmaterialismi arengusse.

Loodetavasti innustab töö aina hübriidsemaks muutavas (teatri)maailmas ka teatriuurimises inimesekesksusest loobuma ning enam märkama lavalist reaalsust loovaid materiaalseid kooslusi. Uusmaterialismi rakendamine teatriteaduses on samm lähemale nüansirohkemale analüüsile, kus mateeria autonoomne ja tähendusrikas kaasautor. Just sellistest lähtekohtadest võiks sündida teatriuurimus, mis on suuteline sammu pidama ajastu väljakutsetega, pakkudes värsked vaatenurki sellele, mida tähendab „olemine“ ja „etendamine“ 21. sajandil.

## KIRJANDUS

**Allik, Jaak 2018.** Nüganen oma kirsiaeda kaitsmas. *Teater. Muusika. Kino*, mai. <https://www.temuki.ee/2018/05/nuganen-oma-kirsiaeda-kaitsmas/> (vaadatud 11.05.2026).

**Artaud, Antonin 1975.** *Esseid ja kirju*. Tallinn: Perioodika.

**Babič Saša, Piret Voolaid 2018.** Swearing: Dissolution into Nothingness. *Studia Mythologica Slavica*, 21, 147–159.

**Barad, Karen 2003.** Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, vol 28, nr 3, 801–831.

**Barad, Karen 2007.** *Meeting the Universe Halfway*. Durham, London: Duke University Press.

**Barad, Karen 2010.** Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. *Derrida Today*. vol 3, nr 2, 240–268.

**Barad, Karen 2014.** On Touching – The Inhuman That Therefore I Am (v1.1). *Power of Material/Politics of Materiality*. Toim. Suzanne Witzgall, Kerstin Stakemeier, 153–165. Zürich, Berlin: Diaphanes.

**Barthes, Roland 2002.** *Autori surm: valik kirjandusteoreetilisi esseesid*. Koost Marek Tamm. Tallinn: Varrak.

**Brecht, Bertold 1972.** *Vaseost. Valik teatriteoreetilisi töid*. Koost. Evald Kampus. Toim Ain Kaalep. Tallinn: Eesti Raamat.

**Brook, Peter 1980.** *The Empty Space*. New York: Atheneum.

**Craig, Edward Gordon 1999.** Näitleja ning ülimarionett. *Teine teater. XX sajandi alguse režiiekperiment kommentaaride ja järelsõnaga*. Koost. Riina ja German Schutting. Tallinn: Kirjastuskeskus, lk 139–162.

- Eeg-Tverbakk, Camilla 2023.** Thinking Matter(s) in Theatre Practice. A Dramaturgy of Assamblages. *Nordic Theatre Studies*, vol 35 nr 2, 75–86.
- Epner, Luule 2025.** Suuline ettekanne „Tugi ja takistus: etendajad lavalises keskkonnas“ ETUKÜ konverentsil „Stsenograafia kord“ 14.–15. novembril, Tallinnas.
- „Gargantua“ lavastuse salvestus.** Salvestus teatri valduses.
- „Gargantua“ kava.** [https://vatteater.ee/wp-content/uploads/2026/04/VAT-Teater\\_Gargantua\\_kava.pdf](https://vatteater.ee/wp-content/uploads/2026/04/VAT-Teater_Gargantua_kava.pdf) (vaadatud 12.05.2026).
- Gargantua, VAT Teatri koduleht.** <https://vatteater.ee/lavastused/gargantua> (vaadatud 11.05.2026)
- Haraway, Donna J. 2022a.** Küborgi manifest: Teadus, tehnoloogia ja sotsialistlik feminism 20. sajandi lõpul. I. *Akadeemia* nr 11, 2047–2085.
- Haraway, Donna J. 2022b.** Küborgi manifest: Teadus, tehnoloogia ja sotsialistlik feminism 20. sajandi lõpul. II. *Akadeemia* nr 12, 2241–2273.
- Fischer-Lichte, Erika 2008.** *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Oxon: Routledge.
- Fox, Nick J, Pam Alldred 2019.** New materialism. Toim. Paul Atkinson, Sara Delamont, Alexandru Cernat, Jospeh W. Sakshaug, Richard A. Williams. SAGE Research Methods Foundations: London: Sage. <https://methods.sagepub.com/foundations/new-materialism>
- Gamble, Christopher N., Joshua S. Hanan, Thomas Nail 2019.** What is New Materialism?. *Angelaki* vol 24, nr 6, 111–134.
- Kree, Triinu 2025.** Arvustus. Sveta Grigorjeva „Gargantua“ on elutervelt ekstaatiline hullus. *ERR*, 29.03, <https://kultuur.err.ee/1609648121/arvustus-sveta-grigorjeva-gargantua-on-elutervelt-ekstaatiline-hullus> (vaadatud 11.05.2026)
- Liang, Ting-Peng, Ron A. Weber 2024.** A Beginner’s Guide To Agential Realism. *Communications of the Association for Information Systems*, vol 55, 978–1003.
- Lucie, Sarah 2020.** Acting objects: staging new materialism, posthumanism and the ecocritical crisis in contemporary performance. Doktoritöö. The City University of New York.

**Meierhold, Vsevolod 1979.** *Meierhold meierholdluse vastu*. Tallinn: Perioodika.

**Nobeli preemia KKK**, Nobeli preemia koduleht. <https://www.nobelprize.org/frequently-asked-questions/#share> (vaadatud 12.05.2026).

**Ohe, Linda 2025.** Joon kogu aeg ja te ei suregi. *Sirp*, 25.04, <https://www.sirp.ee/jooge-kogu-aeg-ja-te-ei-suregi/> (vaadatud 11.05.2026).

**Plekktrumm**, Eesti Noorsooteatri koduleht. <https://www.eestinoorsooteater.ee/teater/plekktrumm/> (vaadatud 11.05.2026).

„Plekktrummi“ lavastuse salvestus. Salvestus teatri valduses.

**Saro, Anneli 2022.** Retseptiooniteooria ja publiku-uurimise meetodid. Etenduskunste uurimismeetodid. Toim Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikool, <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/etendusanaluus/> (vaadatud 11.5.2026).

**Saro, Anneli 2024.** Füüsilise teatri analüüsivõimalused. *Teatrielu 2023*. Toim. Madli Pesti, Tambet Kaugema, 166–185. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur.

**Schneider, Rebecca 2015.** New Materialism and Performance Studies. *TDR: The Drama Review*, vol 59, nr 4, 7–17.

**Sõnaveeb.** <https://sonaveeb.ee>.

**Van den Dries, Luk 2002.** The Sublime Body. *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Arts*. Critical Studies, vol 17. Toim. Maaïke Bleeker, Steven De Belder, Kaat Debo, Luk Van den Dries, Kurt Vanhoutte. Amsterdam, New York: Rodopi.

**Veronesi, Giacomo 2025.** Care and shared agency in actor training: a new transformative departure (sets of practice). Doktoritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

## **A NEW MATERIALIST ANALYSIS OF THE ACTOR'S BODY: CASE STUDIES OF THE PRODUCTIONS *THE TIN DRUM*, *GARGANTUA* AND *A NOIVA E O BOA NOITE CINDERELA*. SUMMARY**

Theatre and the performing arts have traditionally been intertwined with the human, either through the presence of actors on stage or the spectators in the auditorium. However, throughout the 20th and 21st centuries, the humanities and social sciences have actively sought alternatives to anthropocentrism. One result of this search is new materialism – a school of thought that rejects traditional dualisms, such as culture and nature or mind and body, and aims to validate the vitality and agency of all matter. In Estonia, new materialism has steadily gained traction across different disciplines and has now reached theatre studies. This domestic rise – exemplified by recent doctoral and postgraduate research – can be attributed to both global academic trends and a shift in contemporary Estonian theatre, where the physical body is increasingly used as a material.

This thesis approaches the new materialist paradigm from a seemingly paradoxical angle by executing a new materialist analysis of the human body. The primary objective of this study is to analyse the performer's body as matter and investigate the blurring of boundaries between bodies based on new materialist principles. By combining theatre studies with the foundational principles of new materialism, the study addresses two central research questions: how are boundaries between bodies created and transformed within the selected phenomena, and how does the blurring of inter-bodily boundaries affect human agency and material properties? Ultimately, the analysis seeks to demonstrate how the blurring of boundaries between various bodies complicates the distinction between human and non-human matter, thereby reshaping theatrical meaning-making and performance interpretation. To achieve this, the thesis outlines established

theatrical perspectives on the body and its materiality, drawing primarily on Erika Fischer-Lichte's framework, before introducing the core principles of new materialism, specifically Karen Barad's agential realism, as articulated in her foundational work, *Meeting the Universe Halfway*.

The empirical core of the study applies this theoretical framework to three contemporary performances. The first case study examines the Estonian Theatre for Young Audiences' production of *Plekktrumm (The Tin Drum)*, focusing on the puppet-actor relations as a single, cohesive phenomenon. Through what Barad terms intra-action, properties are transferred across bodies: the drum's auditory disruption transfers to the puppet, while its rhythmic function dictates the actor's physical movements, the puppet and actor perform several agential cuts, while other actors demonstrate how a gaze can function as an apparatus.

The second case study, VAT Theatre's production of *Gargantua*, most explicitly mirrors new materialist ideologies by placing the blurring of bodily boundaries at its centre. Using non-human matter (blood), the production explores the concept of collective bodies. Unlike other phenomena, these collective bodies are inherently generative. They expand and create new matter through one another. Within this specific blood-and-body phenomenon, the non-human matter acts as a liberating agent, reducing physical friction, enhancing the performers' mutual agency, and creating unifying agential cuts.

The final case study, *A noiva e o boa noite Cinderela (The Bride and Goodnight Cinderella)* by Carolina Bianchi and Cara de Cavallo, examines the phenomenon generated by the intra-action between the performer's body and the date-rape drug GHB. In sharp contrast to the previous productions where boundary-blurring expands physical capacity, the integration of GHB drastically restricts the human body's agency and accountability. Due to cultural and legal frameworks, this phenomenon can be interpreted as aggressive

– a material struggle between the drug and the human body. The radical material openness of Bianchi's body allows the performance text to physically manifest through her fading consciousness. Furthermore, the analysis evaluates the audience as an apparatus that observes, records, and interprets the scene. As an apparatus, the audience isn't neutral; they actively co-produce the material reality on stage and bear ethical responsibility for the realised phenomenon.

The application of a new materialist lens fundamentally shifts the analytical starting point from individual, self-contained bodies to phenomena, the basic ontological units wherein bodies continuously co-create one another. A body's specific properties, as well as its status as a subject or an object, do not exist before these intra-actions but emerge solely within the specific phenomenon being observed. Consequently, the definition of agency has changed. In agential realism, agency is detached from human intentionality or social capacity; instead, it points to the inherent capability of all matter to participate in the process of mutual configuration. While bodies cannot be stripped of agency entirely, they can execute agential cuts that limit or alter another body's capacity to act within a given phenomenon. Furthermore, phenomena do not imply that bodies simply dissolve into a homogeneous mass; rather, phenomena are precisely where boundaries are drawn, redrawn, and transformed in unexpected ways.

While this thesis advances the use of new materialism within Estonian theatre studies, it does not propose a cohesive, universally applicable methodology. Ultimately, this work serves as an invitation to abandon anthropocentric biases in an increasingly hybrid performance landscape. Implementing new materialism in theatre studies provides a more honest, nuanced approach to performance analysis. Within this framework, matter is no longer treated as a passive, invisible backdrop, but as an autonomous, expressive, and deeply meaningful co-author of the performance.

## Lisa 1. Agentse realismi sõnastik

Lisas 1 on loetletud ja selgitatud käesolevas magistritöös kasutatud Karen Baradi agentse realismi mõisteid. Sõnastiku eesmärk on lühidalt iga mõistet selgitada, detailsemad kirjeldused on esitatud töö teises peatükis.

**Agentsus** (ingl *agency*) – mateeria võime osaleda maailma pidevas ja koduvas ümberloomises (Barad 2003: 203, 211).

**Agentne lõige** (ingl *agential cut*) – tegevus, mille järel kehad saavad fenomeni siseselt konkreetseid piirjooned ning kehade vahel tekivad põhjuslikud suhted (Barad 2007: 333–335).

**Aparaat** (ingl *apparatus*) – objekt, mis määrab ja tuvastab fenomenis teiste objektide omadusi, aparaat on ka ise fenomen (Barad 2007: 179–181).

**Difraktsioon** (ingl *diffraction*) – füüsikaline nähtus, mis kirjeldab lainete levimist ja omavahelist pörkumist, liitumist (Barad 2007: 74–75).

**Fenomen** (ingl *phenomenon*) – spetsiifiline kahe objekti vastastikuse loomise protsess, reaalsuses peamine epistemoloogiline üksus (Barad 2003: 200–201).

**Läbipõimitus** (ingl *entanglement*) – nähtus, kus eelnevates fenomenides ilmnenud omadused mõjutavad osakesi edasi ka järgmistes fenomenides (Barad 2007: 270; Barad 2010: 261).

**Mateeria** (ingl *matter*) – substants, mis materialiseerub pidevates vastastikuse loomise protsessides kehadeks (Barad 2007: 150–152).

**Materiaal-diskursiivsed praktikad** (ingl *material-discursive practices*) – diskursus pole ainult sõnaline, vaid ka materiaalne ja mõjutab seda, kuidas on millestki võimalik rääkida (Barad 2007: 146–147)

**Mõõtetulemus** (ingl *measurement*) – aparaatide tuvastatud fenomenis osalenud kehade omadused, mis pädevad ainult fenomenis olemise hetkel, mõõtetulemused tekivad agentsete löigete tulemusena (Liang, Weber 2024: 989).

**Performatiivsus** (ingl *performativity*) – maailma pidev ümber- ja taasloomine (Barad 2003: 208).

**Teadmine** (ingl *knowledge/knowing*) – teadmine tekib konkreetsetes fenomenis, mil saadakse aru maailmas toimunud muutustest, nendele reageeritakse ja ka vastutatakse selle eest, millised maailma olemise viisid on realiseerunud (Barad 2007: 334–335, 342).

**Tähendus** (ingl *meaning*) – materiga tihedalt läbipõimunud, sest millegi materialiseerumine teatud kujul on juba tähenduslik (Barad 2007: 148, 152, 335).

**Vastastikune loomine** (ingl *intra-action*) – kahe keha omavaheline vastastikune üksteise mõjutamine, mille tõttu luuakse kehadevahelised piirjooned (Barad 2007: 139–140)

**Vastutus** (ingl *responsibility*) – iga fenomenis osaleja vastutab selle eest, kuidas ta teistele kehadele reageerib ning millised konkreetsete võimalused seetõttu maailmas realiseeruvad ja millised mitte (Barad: 2007: 392–394).

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

Mina, Karmen Juhkam,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose  
  
„Etendaja keha uusmaterialistlik analüüs lavastuste „Plekktrumm“, „Gargantua“ ja „A noiva e o boa noite Cinderela“ näitel“, mille juhendaja on Anneli Saro reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Karmen Juhkam

25.05.2026