

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Kultuuriteaduste instituut
Kirjanduse ja kultuuriteaduste õppekava

Grete Liina Tuksam

AGENTNE REALISM ETENDUSKUNSTI ANALÜÜSIVAHENDINA

Bakalaureusetöö

Juhendaja Anneli Saro, PhD

Tartu 2026

Autorideklaratsioon

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

Autor: Grete Liina Tuksam

26.05.2026

Annotatsioon

Bakalaureusetöö analüüsib kahte etenduskunsti lavastust – „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” (autorid Liisa Saaremäel ja Keithy Kuuspu) ning „Flex” (autor Üüve-Lydia Toompere) –, tuginedes selleks agentse realismi teooriale. Töö eesmärgiks on leida viis, kuidas rakendada agentse realismi teooriat etenduskunsti analüüsiks. Etendusanalüüsi agentse realismi teooriat rakendades selgus, et teooria pakub võimalust teostada sisukat tajukogemuse analüüsi, mida muud teatriteaduses levinud teooriad ei ole võimelised nii põhjalikult andma. Selle kaudu on võimalik leida lavastustes uusi tõlgendusi ning analüüsida nüansseeritumalt vaadatu mõju.

Märksõnad: performatiivne uusmaterialism, agentne realism, etenduskunst, Keithy Kuuspu, Liisa Saaremäel, Üüve-Lydia Toompere

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	5
1. PERFORMATIIVNE UUSMATERIALISM JA AGENTNE REALISM.....	7
1.1 Teoreetiline raamistik.....	7
1.2 Uusmaterialismi põhimõtted.....	7
1.3 Agentne realism.....	9
1.4 Agentne realism ja teater.....	15
1.5 Meetod.....	18
2. AGENTSEST REALISMIST LÄHTUV ETENDUSANALÜÜS LAVASTUSTE „MILLEST ON TEHTUD VÄIKESED TÜDRUKUD” JA „FLEX” NÄITEL.....	19
2.1 „Millest on tehtud väikesed tüdrukud”.....	19
2.1.1 Tellised etendajal.....	20
2.1.2 Jalgratas ja keder – toore savi voolimine.....	23
2.2 „Flex”.....	24
2.2.1 Želeest raskuskettad.....	25
2.2.2 Kivide ladumine.....	28
KOKKUVÕTE.....	32
KASUTATUD ALLIKAD.....	34

SISSEJUHATUS

Etenduskunsti valdkonnas on tavaks eelistada butafoorsele autentset. Tihti kasutatakse etenduskunsti teostes päris materjale, millega etendajad erinevatel viisidel laval kokku puutuvad. Kivi pole valmistatud pabermassist, mille tõstmisel peab etendaja näitlema pingutust, vaid see on päris materjal kõikide oma füüsiliste omadustega. Autentsete materjalide kasutamine mõjutab seda, kuidas lavastus vaatajale mõjub ja kuidas seda tajutakse, kui ka seda, kuidas etendaja laval käitub ja toimib. Enamjaolt keskendutakse etenduskunsti analüüsimise käigus peamiselt etendaja kehale, asetades kogu materiaalse teisejärgulisele positsioonile või ignoreerides seda üldsegi. Selline antropotsentristlik lähenemine piirab aga etenduskunsti analüüsimise võimalusi.

Käesolevas töös on inimesekeskse etenduskunsti analüüsi probleemi lahendamiseks rakendatud feministliku teoreetiku ja füüsiku Karen Baradi agentse realismi raamistikku, mille aluseks on performatiivne uusmaterialism ehk lähtekoht, et kõik on mateeria ning kogu mateeria on võrdne. Baradi teooria eirab antropotsentrismi ehk inimesekeskset maailmapilti ja asjadele, materiaale representatiivse tasandi omistamist. Selle kaudu on võimalik uurida etenduskunsti, võttes arvesse nii etendajaid kui ka materjale, millega nad kokku puutuvad. Tänu agentse realismi teooria rakendamisele saab materjalist justkui lavapartner, mille omaduste ja eripäradega tuleb samamoodi arvestada nagu teise etendaja omadega. Lähenedes analüüsile nii, on võimalik kõige täpsemalt arvestada kõikide materiaüksuste – nii etendajate kui muude laval olevate esemete – omadusi ja eripärasid.

Töö uurimisküsimus on, kuidas käsitleda agentse realismi teooria raamistikus etendaja ja objektide omavahelist suhet. Bakalaureusetöö eesmärk on agentse realismi kui uude analüüsimeetodi rakendamine etenduskunsti uurimises. Peamine meetod on etendusanalüüs, mida tehakse lähtuvalt agentse realismi teooriast. Analüüsitakse kahte lavastust: Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” ja Üüve-Lydia Toompere „Flexi”. Mõlemast lavastusest on valitud kaks stseeni, millele analüüsis keskendutakse.

Töö kesksed mõisted on mateeria ja agentsus. Mateeria on kõik, mis maailmas on: see on dünaamiline, pidevas liikumises ning agentne. Agentsus on Baradi teooriast lähtuvalt millegi tegemine või olemine, mis on kõigel siin maailmas ja mitte ainult inimestel.

Bakalaureusetöö koosneb kahest peatükist. Esimene peatükk seletab töö teoreetilist raamistikku. Esmalt tutvustatakse uusmaterialismi ja selle alaliiki, performatiivset uusmaterialismi, järgnevalt avatakse spetsiifilisemalt agentse realismi teooriat ja selle olulisemaid mõisteid. Peatüki lõpus kõrvutatakse omavahel agentne realism ja teatriteaduslikud käsitlused performatiivsusest ja fenomenoloogiast, et luua selgemad paralleelid kahe muidu kauge teooria vahel. Teises peatükis analüüsitakse mõlemast eelmainitud lavastustest kahte stseeni agentse realismi prisma kaudu. Agentse realismi teooria põhineb tajule, mis on võrdlemisi subjektiivne. Seetõttu on analüüsi rikastamiseks toodud ka näiteid teistest teoreetilistest tekstidest, tugevdamaks töö analüüsi, vähendamaks subjektiivsust ning suurendades selle usutavust.

Peamiselt tuginetakse töö teoreetilises osas Karen Baradi kahele teosele: „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” (2003) ning „Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning” (2007). Kuna nendes teostes keskendutakse agentse realismile, siis on uusmaterialismi ja performatiivse uusmaterialismi tutvustamiseks kasutatud ka autorite Christopher N. Gamble'i, Joshua S. Hanani ja Thomas Naili artiklit „What is New Materialism?” (2019) ja Thomas Lemke artiklit „New Materialisms: Foucault and the ‘Government of Things’” (2015). Alapeatükis, mis loob paralleele agentse realismi ja teatriteaduslike teooriate vahel on tuginetud nii Karen Baradi kui ka Erika Fischer-Lichte teostele „The Transformative Power of Performance. A new aesthetics.” (2008) ja „Etenduse analüüsi probleeme” (2011). Lisaks on tuginetud õpiku „Etenduskunste uurimismeetodid” (2022) sõnastikule ja Sõnaveebile.

Analüüsis tuuakse tõlgenduste rikastamiseks näiteid erinevatest teostest: Julia Kristeva „Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist” (2006) ja Elaine Scarry „The Body in Pain” (1985).

1. PERFORMATIIVNE UUSMATERIALISM JA AGENTNE REALISM

1.1 Teoreetiline raamistik

Käesolev peatükk keskendub esmalt uusmaterialismi defineerimisele ja teoreetiliste põhimõtete selgitamisele. Järgnevalt seletatakse, mis on performatiivne uusmaterialism ning siis tutvustatakse teooriapeatüki olulisemat teooriat, agentset realismi, mis on üheks performatiivse uusmaterialismi alaliikideks. Agentse realismi teooria koosneb nii uutest mõistetest kui ka eksisteerivatest mõistetest, mida Barad on vastavalt vajadusele ümber defineerinud. Käesolevas töös tuuakse esile olulisemad mõisted ning nende definitsioonid. Teooriapeatüki teises pooles keskendutakse agentse realismi ja teatri kohtumisaladele, võttes aluseks nii Baradi agentse realismi kui ka Erika Fischer-Lichte teosed, mis käsitlevad keha, performatiivsust ja fenomenoloogiat: „The Transformative Power of Performance” (2008) ning kogumikus „Valitud artikleid teatriuurimisest” ilmunud „Etenduse analüüsi probleeme” (2011). Teooriapeatükk on kokkuvõtlik ülevaade kõige olulisematest (performatiivse) uusmaterialismi ning agentse realismi põhimõtetest ning Baradi loodud teooria ning teatriteaduse kohtumisaladest, andes lugejale vajaliku raamistiku töö analüüsiva osa mõistmiseks.

1.2 Uusmaterialismi põhimõtted

Uusmaterialismi paremaks mõistmiseks on esmalt vaja lühidalt rääkida materialismist ja selle loomusest. Materia on aine või materjal, millest miski koosneb. Materialistlik filosoofia käsitleb materiat passiivsena ja iseseisvana: materialistlike arusaamade järgi on materia osakeste ja aatomite kogum, mille liikuma panemiseks või mõjutamiseks on vaja rakendada välist jõudu. (Gamble, Hanan, Nail 2019: 116) Seega puudub materialismi järgi material igasugune agentsus.

Sellisest materia käsitluse aegumisest johtuvalt tekkis ka uusmaterialistlik teooria, mis vaidlustab seisukohta materiast kui millestki, millel puudub igasugune agentsus. (Gamble, Hanan, Nail 2019: 111) See käsitleb materiat elava, jõulise ja mitmekülgse, vastandudes materialistliku filosoofia passiivsele käsitlusele. 1990. aastatel pead tõstnud uusmaterialistliku filosoofia mõtestajad soovisid luua teooriat, mille ontoloogiline ja epistemoloogiline lähenemine tüüriks kaugemale antropotsentristlikust vaatenurgast ja humanismist. (Lemke 2014: 4)

Uusmaterialismi on aga raske üheselt piiritleda: sellel puudub kindel definitsioon, millega kõik nõustuksid. Artiklis „What is New Materialism?” väidavad autorid Christopher N. Gamble, Joshua S. Hanan ja Thomas Nail, et kuigi uusmaterialismi ei saa üheti defineerida, eksisteerib sellel kolm eristatavat suunda: negatiivne uusmaterialism, vitaalne/elav uusmaterialism ja performatiivne uusmaterialism (2019: 111-112).

Kuigi kõik kolm uusmaterialismi suunda kritiseerivad antropotsentrismi ja selle eeldust, et materia on passiivne ja tähenduseta, siis vaid performatiivne uusmaterialism oponeerib radikaalselt inimeste ja materia vahelist selget eraldust. Performatiivne uusmaterialism ei eelda, et miski väljaspool materiat juhib või kontrollib selle käitumist. (samas: 112) Negatiivne ja vitaalne uusmaterialism säilitavad aga inimese unikaalsuse (samas: 118). See tähendab, et nii vitaalne kui ka negatiivne uusmaterialism eristavad inimest ja ülejäänud anorgaanilist materiat (samas: 112). Käesoleva töö kontekstis on olulisim performatiivne uusmaterialism, milles inimene ja materia on võrdsed.

Performatiivne uusmaterialism erineb teistest uusmaterialistlikest suundadest oma ontoloogia ja epistemoloogia käsitluste kaudu. Ontoloogia on olemise ja epistemoloogia teadmiste filosoofia (Barad 2007: 6). Kui suunad nagu vitaalne või negatiivne uusmaterialism käsitlevad kahte distsipliini eraldiseisvatena, leiab performatiivne uusmaterialistlik teooria, et ontoloogiat ja epistemoloogiat ei ole võimalik eraldi vaadelda (Gamble, Hanan, Nail 2019: 122). Teadmine ja olemine on omavahel lahutamatud.

Karen Barad on üks peamistest performatiivse uusmaterialismi teoretikutest. Tema teooria sai alguse küsimusest: miks on keelele antud nii palju võimu? Keel, diskursus ja kultuur on olulised, aga materia on jäänud maailma mõtestamisel tagaplaanile. Miks usaldame keelt rohkem kui materiat? Miks oleme keelele andnud agentsuse, kuid materiat käsitleme kui muutumatut, passiivset aspekti? (Barad 2003: 801)

Nendele küsimustele vastuste leidmiseks on Barad loonud raamistiku, uue teoreetilise suuna – agentse realismi, mis on performatiivse uusmaterialismi üks alaliikidest. Agentse realismi teooria eesmärk on luua sild diskursiivsete praktikate ja mateeria vahel, tegeleda nii inimeste kui ka mitteinimeste agentsusega ja mateeria mõjudega.

Agentne realism on vaid raamistik, millesse Barad on paigutanud erinevaid mõisteid ja nende definitsioone. Järgnevas alapeatükis tutvustatakse agentse realismi põhimõtteid ja olulisemaid mõisteid, mis aitavad kontekstualiseerida töö teist peatükki.

1.3 Agentne realism

Käesolevas alapeatükis on fookus Karen Baradi loodud agentse realismi teorial. Seletatakse, mis on agentne realism, missugustele teooriatele see tugineb ning mis on teooria kesksed mõisted. Tuginetakse Baradi 2003. aastal ilmunud artiklile „Posthumanist performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” ja 2007. aastal ilmunud raamatule „Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning” .

Baradi 2003. aastal ilmunud artikkel keskendub posthumanistlikule performatiivsusele, mida saab vaadelda agentse realismi eelkäijana. Posthumanistlik lähenemine performatiivsusele hõlmab nii inimesi kui mitteinimesi, materiaalsel ja diskursiivset. See seab kahtluse alla inimest ja mitteinimest eristavate kategooriate enesestmõistetavuse. Posthumanistlik performatiivsus uurib erinevaid praktikaid, mille kaudu neid kategooriaid luuakse. Posthumanistlik ehk antropotsentrismi eirav lähenemine seisneb selles, et kuigi inimesed on siiski käsitlusse kaasa arvatud, siis nad ei ole enam tähelepanu keskpunktis ning ainsad, kellel on agentsus. (Barad 2003:808)

Karen Baradi 2007. aastal ilmunud raamat „Meeting the Universe Halfway” tegeleb samuti posthumanistliku performatiivsusega, kuid teooriat on täiendatud ning seekord kasutab teose autor selle jaoks mõistet **agentne realism**. Raamat ja teooria tugineb humanitaar-, reaali- ja sotsiaalteaduslikele teooriatele: kvantfüüsikale, füüsikafilosoofiale, feminismi teooriale, rassiteooriale, postkoloniaalsele ja -strukturealistlikule teooriale ja (post)marksistlikule teooriale. (Barad 2007: 25)

Agentse realismi eesmärgiks on ühendada eelnimetatud teooriad valdkondadeüleselt ning pakkuda teoreetikutele metodoloogilisi tööriistu, mis aitaksid paremini käsitleda nii materiaalselt kui ka diskursiivset, loodust ja kultuuri. Agentne realism pakub võimalusi, kuidas selliseid nähtusi, mida on muidu käsitletud vastanditena, vaadelda kooskõlas erinevates diskursustes. Baradi teooria soovib ühendada reaalteadusi teiste valdkondade teooriatega, et kõikide osapoolte teooriaid ja teadust rikastada uute vaatenurkade ja teadmistega. (Samas: 25)

Nagu ka eelnevalt mainitud, on performatiivse uusmaterialismi puhul ontoloogia ja epistemoloogia üksteisest lahutamatud. Baradi teooria puhul on aga epistemoloogia, ontoloogia ja eetika üksteisest lahutamatud. Selle lahutamatus koondterminiks on Karen Barad pakkunud välja agentse realismi mõiste, mis on onto-*etho*-epistemoloogiline raamistik. Selline teoreetiline raamistik nõuab mateeria, diskursuse, agentsuse, võimu, identiteedi, teostuse, objektiivsuse, aja ja ruumi ümbermõtestamist ja definitsioonide uuendamist. (Samas: 26) Selliste ümbermõtestamisega Barad tegelebki.

Teooria epistemoloogilise ehk teadmisfilosoofilise vundamendi on Barad ladunud filosoof Niels Bohri eeskujul, kes oma füüsikafilosoofiaga soovis luua arusaamu, mis ühendaksid looduse ja sotsiaalse ehk antropotsentristliku maailma omavahel ning aitaksid mõista nende omavahelisi suhteid. Bohri filosoofias on ka olulisel kohal kvantfüüsika, mille keskseks avastuseks on see, et inimese vaatlus mõjutab alati kvantosakesi. Teatud mõõteseadmete ehk aparatuuride puhul on vaadeldava objekti teatud omadused määratud, kuid selle arvelt on teised välistatud (Barad 2007: 19). Bohr väidab, et teaduslikke praktikaid tuleb mõista kui looduse erinevate osade vahelisi vastastikuseid mõjutusi. Inimeste võime mõista maailma tuleneb asjaolust, et meie teadmiste loomise tavad on sotsiaalsed ja materiaalsed tegevused, mis mõjutavad kirjeldatavaid nähtusi ja on nende osad. Üldistatult: inimesed on alati osa maailmast, mida nad üritavad mõista. (Samas: 26)

Agentse realismi mõistmiseks on esmalt vaja selgitada kaht mõistet: mateeriat ja agentsust. Kõige üldisemalt defineerides on **mateeria** kõik, mis siin maailmas on. Agentse realismi teooria järgi on material ka agentsus ja tähendus (Barad 2007: 170). Mateeriat iseloomustab pidev liikumine ja dünaamilisus. Tegemist ei ole millegi poolikuga, mis vajaks välist jõudu nagu näiteks kultuuri, et sellest moodustuks lõpp-produkt, et see oleks terviklik. See pole ka vundament, mille peale rajada feministlikke või muid teooriaid: see on eos juba osa nendest. Mateeria pole asi – vaid tegude, agentsuse kangastumine.

Materia on stabiliseerumise ja destabiliseerumise protsess, mis tuleneb vastastikusest loomisest. (Barad 2003: 822) Läbi korduvate vastastikuste loomise protsesside, mis maailmas aset leiavad, tekib materiaal tähenduslikkus (samas: 823). Kultuur voolib ja vormib materiat, aga ei tooda seda (samas: 825).

Üldjoones defineeritakse **agentsust** kui „inimese võimet sotsiaalselt toimida, võimet oma otsuste kaudu midagi mõjutada.” (Sõnaveeb) Selle definitsiooni järgi on agentsusel kindel subjekt, kelleks on inimene, kellel on mingi võime midagi teha. Barad defineerib agentsust kui teostamist: millegi tegemist või olemist, mitte midagi, mis kuulub kellelegi või millelegi. Maailma agentsus lihtsalt eksisteerib: see on maailma tegemine ja olemine. (Barad 2007: 178) Agentsus ei ole omadus, vaid pidevad maailma muutumised, dünaamilisus (Barad 2003: 818). Seda ei saa omistada vaid kindlale subjektile, see on kõikjal.

Kuna agentne realism on performatiivse uusmaterialismi alaliik, siis on selle üheks olulisemaks mõisteks performatiivsus. Agentses realismis liigutakse representeerimisest performatiivsuseni. Representeerimine, näiteks teadmised, kunst, teadus ja keel, on vahelüli, mis ei pruugi olla alati kõige täpsem. Kindlad sõnad ja neile omistatud tähendused representeerivad mingeid kindlaid objekte, tegusid, fenomene jne. Barad toob representatsiooni puudulikkusest näite poliitika abil: kas valitud poliitikud suudavad alati esindada oma valijaskonna huvisid? (Barad 2003: 804) Agentne realism seab aga sama põhimõtte kahtluse alla reaalteadustes. Graafikud, fotod ja muud teaduslikud tulemused on vahendajad meie ja materiaalse maailma vahel (samas: 806). Aga kui täpsed vahendajad nad on? Baradi definitsioon performatiivsusest, mis kaugeneb lingvistilisest representatsioonist, on üheks lahenduseks representatiivsuse ebamäärasuse probleemile. Agentse realismi performatiivsuse mõistet saab defineerida kui korduvate vastastikuste loomiste protsesse, mille kaudu materiaal tähenduse omandab (samas: 823). Kuigi performatiivsuse mõiste on levinud nii feministlikus kui ka teatri- ja kirjandusteoorias, läheneb Barad sellele mõistele posthumanistlikult, lootes siduda omavahel materiaal ja diskursiivse, sotsiaalse ja teadusliku, inimese ja mitteinimese ning looduse ja kultuuri (samas: 807-808). Baradi posthumanistlik performatiivsuse käsitus sai alguse probleemist, et diskursused on liialt keelele tuginevad, asetades materiaalse maailma tagaplaanile. „Diskursus pole keele sünonüüm” (Barad 2003: 819). Diskursus piirab ja võimaldab seda, mida saab öelda, aga see pole see, mida öeldakse (samas: 819). Performatiivne arusaam diskursiivsetest praktikatest seab kahtluse alla representatsioonistlikud käsitused sõnadest

kui millestki, mis suudavad esindada juba olemasolevaid asju. Performatiivne käsitlus diskursustest taotleb, et mõtlemist, vaatlemist ja teoretiseerimist tuleb mõista kui tegevusi, mille kaudu suheldakse maailmaga, milles me elame, ning mis on osa sellest maailmast, mitte miskit, mis esindaks meie maailma. (Barad 2007: 133) Agentse realismi kui teooria performatiivsus soovib võidelda keelele antud ülemäärase võimu vastu määratleda, mis on päris. Keel ei ole reaalsuse olemus. (Samas: 133) Agentse realismi puhul ei ole diskursiivsed praktikad kõneaktid või keeleline representatsioon, millel on ebamäärane suhe materiaalsega. Need ei ole isegi vaid inimestepõhised praktikad. Inimesed – kui kehad ja kui ka subjektid – ei eksisteeri kõigepealt ning need ei ole ka mingi protsessi lõpp-produktid. Inimesed ei ole põhjus ega tagajärg, vaid osa maailma pidevast loomisest. (Barad 2007: 149-150) Nagu ei eksisteeri ka sõnu determineeritud tähendustega, ei eksisteeri ka asju kindlaks määratud piiride või omadustega. Asjad ei eksisteeri sihitult, agentsuse ja tähenduseta kuskil tühjuses, oodates hetke, millal inimene tembeldab mingi sõna selle külge, mis omistab neile „tähenduse”. (Samas: 150) Ehk diskursus ei eksisteeri iseseisvalt, vaid nagu ka kõik muu siin maailmas, on see alati vastastikusel loomisel. Seetõttu on ka materia ja diskursus lahutamatus suhtes: üht ei eksisteeriks ilma teiseta. Materia ei toeta diskursiivseid praktikaid, vaid tänu materiaale need üldsegi eksisteerivad. (Samas: 151-152) Agentse realismi teooriast lähtudes ei saa rääkida diskursiivsetest, vaid materiaal-diskursiivsetest praktikatest.

Baradi teoorias seisneb materia performatiivsus korduvates vastastikuse loomise protsessides, mille kaudu materia tähenduse omandab (samas: 823). Agentse realismi teoorias kasutatakse selle jaoks mõistet *intra-action*, mis on otsetõlkes intraaktsioon, kuid sisuliselt täpsem oleks kasutada eesti keeles **vastastikuse loomise** mõistet. Vastastikune loomine on Baradi loodud termin vastandiks sõnale *interaction* ehk interaktsioon, mis tugineb individualiseeritud, eraldiseisvatele materiaüksustele. Materiaüksused ei eksisteeri iseseisvalt, vaid ainult teistega kokku puutudes. (Barad 2007: 128) Ükski materia ega asi ei eksisteeri ilma teistepoolsete mõjutusteta. Vastastikune loomine tingib selle, et asjadel ja sõnadel ei ole kindlat representatiivset fikseeritust. Pigem on sõnade asemel diskursiivsed tavad ja asjade asemel materiaalsed suhted. (Barad 2003: 814) Barad on toonud näiteks naela, laua ja labori näite. Kui nael on löödud laua sisse kinni ja see laud asub omakorda laboris, on tema positsioon määratletav vaid objektide järgi, millega ta suhestub ja otseses seoses on. (Samas: 814) Ehk naela asukohta kirjeldades ei saa vältida ümbritseva mainimist, nagu näiteks seda, et ta on laua külge löödud ning et laud asub

laboris. Kui miski liigub, liigub ta millegi suhtes. Seega ei saa vaadata ühtegi materiaüksust eraldiseisvana, vaid alati teistega seonduvalt. Maailm on vastastikuse loomise tulemus (samas: 817). Materiale saab tähendust omistada vaid teda ümbritseva kaudu, sest nad on pidevas vastastikus loomises.

Vastastikuse loomise komponendid on **fenomenid** (Barad 2007: 139). Fenomenid on alati eksisteerivad ja suhestuvad, aga ainult läbi kindla sündmuse, mida Barad nimetab agentseks lõikeks (*agential cut*), saavad nad mingiks kindlaks vaadeldavaks materiaüksuseks (Barad 2003: 815). Fenomenid on dünaamilised ja pidevas muutumises ja uute suhete tekkes (samas: 818). Eelnevalt toodud näites on fenomenideks laud ja nael.

Fenomene saab agentses realismis eristada omavahel läbi **agentse lõike**. Fenomen materialiseerub ja muutub „reaalseks”, kui toimub agentne lõige. Selle toimumisel omandab materia kindlad piirid ja omadused, millele antakse ka tähendus. Ilmub ka kindel struktuur. (Barad 2007: 333-335) Kui vastastikune loomine on üldine materia suhestamise viis, siis agentne lõige on määratletav sündmus. Agentne lõige on hetk, kus vastastikus loomises toimub agentsuse lahknemine ehk *agential separability* (Barad 2003: 815). Lauda ja naela kui kahte eraldiseisvat fenomeni saab vaadelda tänu agentsele lõikele, mis on kaks materiaüksust üksteisest lahku lõõnud. Need omandavad kindlad piirid ja omadused, ning ka tähendused (üks materiaüksus saab naelaks, teine lauaks).

Kõik, mida me maailmas tajume, käib **aparaatide** kaudu. Aparaadid on konkreetsete materiaalsed konfiguratsioonid ehk niinimetatud korraldajad, täpsemalt maailma dünaamilised ümberkorraldajad, mille kaudu materiaüksused tekivad (Barad 2007: 169-170). Barad kasutab siinkohal ümberkorraldamise mõistet seetõttu, et materia omandab tähenduse läbi vastastikuse loomise protsessi, mistõttu võib materia tähendus ka muutuda. Ümberkorraldamise sõna kasutamine säilitab materiale omased tunnused. Barad on toonud aparadi mõistmiseks näite avastusest, et olenevalt aparadist on valgus kas laine või osake (samas: 106). Seega on aparaat see, mis fikseerib omadusi. Inimese keha on võimalik mõõta erinevate aparatide, näiteks mõõdulindi või kaalu abil. Olenevalt aparadist, millega mõõdetakse, saadakse erinevate omaduste tulemused (pikkus, kaal). Agentse realismi puhul ei peeta aparadi mõistega silmas vaid tehnilisi seadmeid: need on ka inimesed, mõttesüsteemid, aegruumi omadused jne. See tähendab, et agentses realismis oleneb „tulemus” aparadist. Ehk aparaat on meedium, mille kaudu saab määratleda mingite materiaüksuste omadusi, aga need on alati subjektiivsed. Inimene on ise aparaat,

kes tajub ümbritsevat, mõtestab ja võtab seda vastu subjektiivselt. Kuna aparaadid, nagu ka kõik muu, on osa vastastikuse loomise protsessist, on aparaat ka fenomen, sest ta osaleb vastastikuse loomise protsessides. Lisaks on aparaat ka materiaal-diskursiivne praktika (Barad 2007: 170).

Käesoleva töö teine peatükk käsitleb ka etendajaid, mistõttu on tarvilik seletada seda, kuidas käsitletakse **keha** agentses realismis. Kehad – mitte ainult inimese, vaid kõik kehad – tekivad ja omandavad tähenduse läbi korduva vastastikuse loomise ehk performatiivsuse. Siinkohal ei mõtle Barad vaid keha välimist, vaid ka selle sisemust. Keha ei ole objekt, millel oleksid kindlad piirid või omadused. Nagu ka kõik muu, on keha materiaal-diskursiivne fenomen. Otseselt ei erine inimese ja mitteinimese keha teineteisest ning ei ole ka mingisugune määratlemata ideaal. (Barad 2003: 823) Nagu ka agentne realism eelnevalt sõnastatud põhimõtetega väidab, ei ole ühel ega teisel material vahet: üks ei ole parem kui teine.

Materia eksisteerib, toimuvad agentsed lõiked, mis lahutavad kaht materiaüksust teineteisest ja eksisteerivad ka pidevad vastastikuse loomise protsessid. Aga kuidas siis üldsegi eristada kahte objekti või keha teineteisest? Kohati tundub loogiline, et näiteks inimese keha piiritleb tema nahk ehk näib, et piiride loomine polegi nii raske. Kuigi materia on pidevas vastastikuses loomises ja alati ümbritseva poolt mõjutatud, eksisteerivad siiski eraldiseisvad objektid ja subjektid. Kuidas neid agentse realismi teooria järgi piiritleda? Barad tugineb sellele küsimusele vastamiseks teadlaste uurimustele. Esmalt toob ta esile, et füüsikud on avastanud, et kui käes hoida tassi, siis ei saa kindlaks teha, et x arv aatomeid kuulub ja moodustab tassi ning y arv moodustab käe, mis seda hoiab. Samuti toob Barad esile pimedana sündinud inimeste nägemise saamise operatsioonid, kus paljud edukad protseduurid ei lõppe sellega, et nägemine taastub koheselt (iseegi kui tehniliselt on kõik edukalt kulgenud). Objektid, nende suurus, sügavus, värv jne on tähtsusetud inimestele, kes ei ole varem selliste nähtustega kokku puutunud. Seega väidab Barad, et me ei näe vaid oma silmadega ning objektid ei eksisteeri lihtsalt, vaid tulenevad erinevatest praktikatest. (Barad 2007: 157) Kehaliste piiride loomine pole vaid kogemuslik ega epistemoloogiline, aga Baradi meelest ka ontoloogiline ehk olemuslik. Inimene ei kuulu maailma, vaid on osa sellest ja aktiivselt loob seda. (Samas: 160) Sellistest argumentatsioonidest saab järeldada, et kogu inimese kogemus on subjektiivne ning tugevalt mõjutatud materiaalse poolt, kuna ka inimesed on osa sellest materiast.

1.4 Agentne realism ja teater

Agentne realism ja Erika Fischer-Lichte käsitledes performatiivsusest ja fenomenoloogiast on üksteisega mitmes aspektis kattuvad. Käesolev alapeatükk tegeleb nende teooriate ühisosade leidmise ja vastastikuse täiendamise. Fookuseks on mõisted nagu vastastikune loomine ja performatiivsus, fenomenid, materia ja keha.

Agentse realismi eesmärk eemaldada representatiivne tasand ning vaadelda asju nii, nagu need on, sarnaneb fenomenoloogiaga. Fenomenoloogia võtab vaatluse alla performatiivsuse tervikuna. Selles teoorias ei ole oluline see, mida miski tähendab ehk ei tegeleta märgifunktsiooniga. Keskendutakse sellele, mida vaataja tajub, kogeb ja kuidas see mõjub. Fenomenoloogiliselt keha analüüsid on fookus kehalisel olemasolul maailmas: žestidel ja liigutustel. (Fischer-Lichte 2011: 91; 94) Nagu ka agentses realismis üritatakse eemaldada representatsiooni kui ebavajalikku vahelüli (Barad 2003: 804), siis fenomenoloogias loobutakse tähenduse otsimisest ning keskendutakse mõju uurimisele (Fischer-Lichte 2011: 91). Siiski ei saa täielikult kõrvutada agentset realismi fenomenoloogiaga.

Üheks kattuvuseks on kahe distsipliini performatiivsuse käsitlus. Performatiivsus on mõjujõud (Etendus kunstide uurimismeetodid 2022), võime teha ja mõjutada midagi. Fischer-Lichte kasutab performatiivsuse mõiste selgitamiseks kahe autori definitsiooni: John L. Austini ja Judith Butleri. Austini performatiivsus on tugevalt seotud sõnadega, millega ei tehta vaid avaldusi, aga ka teostatakse tegusid. Judith Butleri definitsioon ei lähtu ainult sõnadest, vaid leiab, et performatiivsus on ka kehaline. Identiteeti kui sellist iseenesest ei eksisteeri, vaid see on pidevas loomises läbi tegude, mida Butler kategoriseerib kui performatiivseid. (Fischer Lichte 2008: 26-27)

Agentse realismi definitsioon performatiivsusest käsitleb kõiki kehasid võrdsetena. Baradi teooriast lähtudes on performatiivsus vastastikune loomine (Barad 2003: 823).

Ainus erinevus definitsioonides on see, et Barad laiendab performatiivsuse mõistet kogu materiaale. Nii Fischer-Lichte kui ka Barad käsitlevad performatiivsust kui millegi aktiivset loomist.

Agentse realismi järgi on fenomenid vastastikuse loomise protsessi komponendid. Fenomenid on pidevas liikumises ja loovad uusi suhteid. Maailm koosneb fenomenidest. „Etenduskunstide uurimismeetodite” (2022) õpiku sõnastik väidab, et fenomenid fenomenoloogias on „asjad, nagu me neid teadvuses tajume, erinevalt asjadest, nagu nad tegelikult ja meie kogemusest sõltumatult on.” Baradi definitsiooni järgi on fenomenid kõik, mis maailmas eksisteerib. Käesoleva töö kontekstis lähtutakse Baradi fenomeni definitsioonist.

Vastastikune loomine sarnaneb ka Fischer-Lichte *feedback loop*’i ehk tagasisideringi mõistega: põhimõttega, et etenduses on vaja alati neid, kes vaatavad ja neid, kes etendavad. Etendajad etendavad ning sellest tulenevalt käitub publik mingit kindlat moodi. Ning publiku käitumine mõjutab omakorda laval toimuvat. (Fischer-Lichte 2008: 38) Saab luua paralleele tagasisideringi ja Baradi loodud vastastikuse loomise suhte ehk performatiivsuse mõiste vahel. Vastastikuse loomise suhtes ei ole vaid publik ja etendajad kahe tervikuna. Iga publikuliige mõjutab teist ning iga etendaja teisi etendajaid. Lisaks ka kõik materjalid – rekvisiidid, lavakujundus jm ruumis asuvad objektid – mõjutavad nii etendajat kui üksteist. Laval paiknevad materjalid on etendajatega võrdväärsed lavapartnerid, kes võivad ja saavad – sarnaselt etendajatega – mõjutada sündmuste kulgu.

Oluline on ka selgeks teha, kuhu paigutuvad agentse realismi arusaamad kehast ja materiaast teatriteaduse kontekstis. Barad väidab, et kõik kehad tekivad korduva vastastikuse loomise ehk performatiivsuse kaudu. Keha ei ole objekt, millel oleksid eos kindlad piirid või omadused. (Barad 2003: 823) Agentse realismi järgi on keha osa materiaast. Fischer-Lichte (2008: 17) eristab objekti ja subjekti, kuid ütleb, et nende omavaheline suhe on muutunud ning see on tingitud materiaalsuse ja semiootilisuse suhte muutusest. Objektid ja teod ei ole sõltuvad tähendustest, mis on neile antud. Suhe materjali ja tema semiootilise staatuse vahel on muutunud: objektid on iseseisvamad ning ei ühti enam omistatud tähendusega. (Fischer-Lichte 2008: 22-23) Siiski eristab ta etendajad materiaalistest objektidest: „See ei tähenda, et esemete – dekoratsioonide, rekvisiitide, kostüümide – kasutamine etendustes ei oleks otstarbekas.” (Samas: 75) Kui Fischer-Lichte käsitleb materiaalseid objekte kui miskit, mida etendaja kasutab, siis agentse realismi puhul saab objekte käsitleda kui lavapartnereid, mida etendajad mõjutavad, kuid mis mõjutavad ka etendajaid.

Mida Fischer-Lichte silmas peab tähendusest sõltumatuks muutumise all on pigem fenomenoloogiline. Kujudid ja sümbolid ei suuda alati etendaja keha adekvaatselt kirjeldada: etendajad avaldavad vahetut mõju vaatajale, mida ei saa märgisüsteemi paigutada. (Fischer-Lichte 2011: 94) „Keha ei pea tähendama “haprust”, ta on habras. Ja just sellele vaataja reageeribki.” (Samas 95) Kui Baradi jaoks on keha osa materias, siis Fischer-Lichte eristab elusat ja elutut materiat. Fischer-Lichte käsitluses on materiaalsuse ja semiootilisuse suhted muutunud, kuid uusmaterialistlikus teoorias ei saa rääkida semiootilisusest. Semiootika on praktika, mis tegeleb tähenduste omistamise ja tõlgendamisega (Etendus Kunstide uurimismeetodid 2022). Selle lähenemise diskursiivsed praktikad on valdavalt kirjalikud, sõnadele tuginevad ehk eos representatiivsed. Baradi teooria järgi saab kõnelda vaid materiaal-diskursiivsetest praktikatest, kus ei eristata materiaalsust ja diskursiivset ehk ei otsita representatsiooni materiaalsele. Seega ei saa agentse realismi põhimõtteid rakendades omistada materiaalsele tähendust, vaid materia omistab läbi vastastikuse loomise iseendale tähenduse. Teatriteaduslikust vaatenurgast oleks õigem mitte materiaalsele tähendust omistada, vaid seda tõlgendada. Siiski on nii Fischer-Lichte kui ka Baradi lähenemine tajule ja mõjutamisele sarnane, kuna mõlemad usuvad mingil viisil vastastikuse loomise suhtesse. Lisaks sarnaneb Fischer-Lichte väide, et objektid on iseseisvamad ning ei sõltu neile antud tähendusest Baradi uskumustega, et representatsioon ei ole asjade tõelise olemuse edasiandmiseks piisav.

Agentse realismi aparadi käsitlusele pole teatriteaduslikke vasteid. Kui mõelda teatris asjadele, mis omadusi fikseerivad, siis üheks aparadiks saaks lugeda vaatajat.

Agentses realismis on olulisel kohal materia võrdsus ja posthumanistlik perspektiiv. See tähendab, et erineb fenomenoloogiast, uuritakse fenomene võrdselt ning mitte inimesekeskselt. Selline lähenemine on potentsiaalikas teatriteaduses. Agentse realismi analüüsi läbiviimine teatris annab võimaluse mõista teoste mõju sügavamalt kui fenomenoloogiline lähenemine. Sellest johtuvalt on potentsiaal ka nüansseeritumatel, detailsematel tõlgendusviisidel.

1.5 Meetod

Lavastuste „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” ja „Flex” analüüsimiseks kasutatakse etendusanalüüsi meetodit. Metodoloogiliselt tuginetakse Karen Baradi agentse realismi teorial, selle olulisemate mõistete defineerimisel ning paralleelide loomisel teatriteaduslike teooriatega, milleks on peamiselt performatiivsuse mõiste ja fenomenoloogia käsitlemine teatriteaduses. Kuigi agentset realismi on kasutatud ka näiteks kunstiteaduses, siis teatriteaduses pole praeguste andmete järgi agentset realismi etendusanalüüsiks veel rakendatud.

Empiiriliseks materjaliks on Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” (Kanuti Gildi Saal) ja Üüve-Lydia Toompere „Flexi” (Sõltumatu Tantsu Lava) lavastuste salvestused. Lisaks tugineb autor ka etendustele, mida on ise näinud. „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” vaatas autor 12.04.2025, 14.05.2025 ja 27.02.2026 ning „Flexi” 4.09.2025. Välja valitud on kaks stseeni mõlemast lavastusest, mida analüüsitakse läbi agentse realismi prisma. Kuna agentse realismi olemus sarnaneb fenomenoloogiaga, tugineb suur osa analüüsist kindlate hetkede kirjeldamisele. Agentne realism on võrdlemisi keeruline teooria ning analüüsides lähtuti põhimõttest käsitleda etendajate kehadega kokkupuutuvaid materjale kui lavapartnereid. Stseenid valiti analüüsimiseks alusel, et nendes tulevad kõige paremini esile etendajate kehade ja materjalide erinevad kokkupuute- ja käsitusviisid, mis näitlikustavad agentse realismi teooriat.

Etendusanalüüsid on subjektiivsed ning tuginevad autori tajudele, kuid subjektiivsuse vähendamiseks on esile toodud ka stseenide erinevaid käesoleva töö autori poolseid tõlgendusviise ning tuginetud teoreetilistele tekstidele, mis illustreerivad laval toimuva tajumise võimalusi.

2. AGENTSEST REALISMIST LÄHTUV ETENDUSANALÜÜS LAVASTUSTE „MILLEST ON TEHTUD VÄIKESED TÜDRUKUD” JA „FLEX” NÄITEL

Käesoleva peatüki fookuseks on etendajate kehade ja laval kasutusel olevate materjalide omavahelised kokkupuuted. Lähtuvalt agentse realismi teooriast käsitletakse neid võrdsete lavapartneritena. Analüüsis avatakse viise, mil moel materjalide erinevad omadused määravad etenduse kulgu. Stseenide analüüsi peamine fookuspunkt on erinevad materjalid ja nende suhestumine kehaga: kuidas kujunevad ja mõjuvad etendajate kehade ja materjalide kokkupuuted ning mis tähendusi ja tõlgendusi saab nende kaudu stseenidele ja lavastustele omistada. Analüüsis tutvustatakse esmalt lavastuste sisu ning seejärel analüüsitakse kahte stseeni.

2.1 „Millest on tehtud väikesed tüdrukud”

Keithy Kuuspuu ja Liisa Saaremäeli lavastus „Millest on tehtud väikesed tüdrukud”, mis esietendus 12.04.2025 Kanuti Gildi Saalis, kõneleb „püüdest hoida end ebaküpses olekus.” (Kanuti Gildi Saal). Tegemist on lavastusega, mis kujutab toorenemisprotsessi ehk vormilist muutust valmisproduktist lähteainele.

Toorenemisprotsessi kujutamiseks on etendajad-autorid valinud erinevaid materjale. Kõige rohkem on laval savitelliseid, mida saab pidada ka domineerivaks materjaliks.

Stseenide analüüsi peamine fookus on savi ning savitellised ja nende suhestumine kehaga. Käesoleva analüüsi aluseks on kaks stseeni lavastusest. Esmalt stseen, kus etendajad laovad üksteise kehade peale telliseid erinevatel viisidel, ja teiseks stseen, kus Kuuspuu voolib toorest savist kaussi. Need stseenid on valitud selle järgi, et mõlemas avalduvad erinäolised kokkupuuted etendajate ja materjali vahel.

2.1.1 Tellised etendajal

Käesoleva stseeni kirjeldamine on vajalik seetõttu, et mõista, mil moel peavad etendajad pidevalt arvestama materjali omadustega. Kirjeldustega tuuakse esile erinevaid hetki, mil materjal dikteerib etendajate käitumist ja liikumist. Tuuakse ka esile viise, kuidas laval toimuv vaatajale mõjuda võib ning kuidas stseeni – arvestades tajukogemusega – tõlgendada saab.

Lavastuse eelnevates stseenides on telliseid tõstetud, visatud ning kasutatud ka seinad ladumiseks. See on andnud publikule märku, et tegemist pole butafoorse ehk võltsi materjaliga: kasutusel olevad tellised on ehtsad. Savitelliste füüsikalistele omadustele viitavad erinevad aspektid, näiteks telliste omavahelisel kokkupuutel tekib kriipiv heli, mis tuleneb materjalide karedast pinnasest ja kõvadusest. Samuti ka telliste kukkumised ja konstruktsioonide kokkuvarisemised tekitavad valju heli. Teadmine, et tellised on päris, muudab ka vaataja suhtumist laval toimuvasse. Tegevused nagu telliste loopimine või nende asetamine etendajatele ei mõju enam mänguliselt, vaid pingeliselt, kuna tegemist on raske materjaliga, mille kukkumine tekitab ootamatult valju heli või võib vigastada etendajat. Valju heli tekitavad tellised omavahelisel kokkupuutel ja kukkudes maha, kuna savitellis on kõva: pehmete materjalide omavahelisel kokkupuutel läheb energia deformeerumisprotsessi, kuid kahe kõva asja kokkupuutel – näiteks telliste või tellise ja põranda – peab see energia kuhugile mujale minema. See energia muutub vibratsioonideks, mida me tajume helina. Etendajad, mängides nende tellistega, riskivad vigastustega ja tekitavad ootamatuid, isegi ehmatavaid olukordi.

Laval on hunnik telliseid, millele Kuuspu pikali heidab. Kuigi tema näoilme ja üldine olek on lõõgastunud ja rahulik, on mõistetav, et tal ei saa kuigi mugav olla. Keha peab asetama end telliste järgi, sest need – nagu padjad või voodi (või ükskõik mis pehmem materjal) – ei võta inimese keha järgi oma kuju. Oma kõvaduses on nad lamamisel segavaks faktoriks, isegi kui tundub, et etendajal võib mugav olla. Poos on forsseeritud materjali poolt. Olukord illustreerib vastastikust loomist: ühed fenomenid ehk tellised mõjutavalt aktiivselt seda, kuidas teine fenomen ehk etendaja keha saab end tellistele asetada.

Tõustes telliste kuhjalt, läheb Kuuspu neljakäpukile ning Saaremäel hakkab tema seljale ja jalgadele telliseid laduma. Kui ühele etendajale laotakse telliseid, siis nõuab see kindlat käitumist mõlema etendaja poolt. Telliste omadustest – nagu nende kõvadus, raskus, tekstuur – tulenevalt on savitellis kui materjal vastupidavam kui inimese nahk. Nahk on tajutavalt pehme ja õrn, mistõttu telliste karedus ja kaal etendaja kehal avaldab teatavat klaustrofoobset või pingelist mõju vaatajale. Etendaja, kelle seljale laotakse telliseid, peab püsima paigal, ei tohi teha äkilisi liigutusi ning peab pingutama oma selja- ja kõhulihaseid selleks, et tulla toime telliste raskusega. Kui käituda hooletult, siis kukusid savitellised kontrollimatult ning vigastada saaksid etendajad, mitte tellised, sest nagu eelnevalt mainitud, on tegemist kõva materjaliga. Raske koorma all võib ka selg viga saada. Teisalt peab telliste asetaja toimima hoolikalt: liigutused peavad olema kontrollitud ja läbimõeldud. Koormat tuleb asetada seljale ja jalgadele võrdselt, et etendaja suudaks säilitada tasakaalu. Siinkohal toimib etendaja, kes laob telliseid teise seljale, justkui aparaadina. Ta peab hindama olukorda ning koormust võrdselt jaotama, et situatsioon edukalt kulgeks ehk et tellised maha ei kukuks. Mõlemad etendajad peavad alluma tellistele, koheldes neid ootamatute lavapartneritena.

Hiljem positsioonid muutuvad ning Saaremäel langeb kõhuli ja on see, kellele Kuuspu hakkab telliseid laduma. Kõhuli olles on olukord veidi stabiilsem ja sellevõrra kergem etendajal. Saaremäel peab siiski hoidma end paigal ja lihaseid pingutama, kuid kõhuli lamades on etendaja kokkupuutepind põrandaga suurem kui neljakäpukil olles. Raskus saab võrdsemalt jaotuda ning rõhk ei koonu vaid käelabadele või säärtel, mis on neljakäpukil olles ainsad põrandaga ühenduses tugipunktid. Seetõttu on see ka positsioon, milles hoitakse telliseid kehal kõige kauem. Hiljem, tõustes püsti telliste alt, peab Saaremäel liikuma väga kontrollitult, et tellised kukuksid põrandale ja mitte tema kuklale.

Tellised on justkui lavapartnerid, kellega tuleb arvestada, kuid kes võivad käituda ootamatult. Olukorda raskendab veel see, et tegemist ei ole ühtse koormaga, vaid see koosneb mitmest eraldiseisvast tellisest. Tellised on eraldiseisvad fenomenid, aga etendaja keha on tervik, üks fenomen, mille üle etendaja kontrolli omab, ja rakendades erinevaid lihaseid, saab ta hoida enda keha mingit kindlat viisi. Tellised pole kuhjas ega omavahel seotud, isegi kui neid ühtseks hunnikuks laduda. Sellest tulenevalt võib üks tellistest libiseda, kui see etendaja seljale valesti asetada ning tekitada olukorra, kus tasakaal kaob.

Tellisekoorma raskus ja surve on tõenäoliselt ka valus. Elaine Scarry väidab oma raamatus „The Body in Pain” (1985: 163), et valu on objektitu ning inimene omistab valule objektsuse läbi ettekujutuste. Valu objektistamine ning tajumine suurendab tundmuslikku sidusust laval toimuvaga, mille tulemusel mõjutab see publikut rohkem. Isegi kui koormus ei pruugi olla otseselt valulik etendajale, nõuab see siiski lihaste pingutamist ja raskusele vastupanu, mistõttu suureneb samuti publiku side laval toimuvaga. Siinkohal on oluline mainida, et etendajate näost ei ole võimalik välja lugeda valu või isegi pingutust. Kogu protsess mõjub võõritavalt ning vaatamata etendajate rahulikule olekule tekib teatav empaatia etendajate suhtes, mis ei lase jääda vaatajal passiivseks, vaid pigem sunnib emotsionaalselt kaasa tundma või samastuma.

Selle stseeni muudavad mõjusaks kaks asjaolu. Esmalt telliste kujundlikkus: kui laotakse telliseid teineteise seljale ning viibitakse materjali koorma all, siis etendajad vestlevad teemadel nagu kehakarvad, romantilised suhted, välimus. Vesteldud teemade taustal saab telliseid ja nendest laotud koormat tõlgendada murekoormana või survena, mida etendajad nii vaimselt kui ka füüsiliselt võivad tunda. Teisalt asjaolu, et tegemist on päris materjaliga, mis avaldab rohkem mõju nii etendajatele kui ka publikule, teeb stseeni mõjusamaks.

Isiklikel teemadel vestlemine koos sellega, et etendajal on selja peal ka mitukümmend kilo telliseid, mis võivad iga vale liigutuse tagajärjel kukkuda ja teda vigastada, teevad selle stseeni mõjuvamaks ja immersiiivsemaks. Vaataja hakkab aina rohkem etendajale kaasa tundma, kaasa elama ja ehk isegi samastuma. Seega ei tohiks taandada telliseid ja savi vaid sümbolite tasandile: tegemist ei ole vaid metafoorse koormusega, aga ka füüsilisega, mis mõjutab aktiivselt etendaja keha ja käitumist laval ning selle kaudu ka vaataja tajukogemust. Materjal aitab luua tervikliku kogemuse, kus vaataja võib leida tellistest erinevaid tähenduskihte, aga fenomenoloogiline mõju ja tajumine pole sealhulgas kunagi taandatud, vaid pigem esiplaanil.

Mis muudab selle tajukogemuse mõjuvamaks on asjaolu, et etendajatel puudub kindel kontroll laval toimuva üle. Võib eeldada, et kuna autorid otsustasid kasutada sellist materjali, siis võimalike ebaõnnestumiste ja ootamatute olukordadega on arvestatud. See asjaolu annab pisut kontrolli olukorra üle etendajatele tagasi, kuid siiski dikteerib stseenide kulgemist ja tulemust materjal, mitte etendaja. Lõplikult ei saa ootamatustega arvestada ega neid ka vältida. Ei elus ega ka laval.

2.1.2 Jalgratas ja keder – toore savi voolimine

Käesolevat stseeni saab vaadelda vastandina eelmisele, sest eelnevalt käsitletud stseenis toimus vastastikune loomine ja mõjutamine etendajate ja telliste vahel, aga selles on fookuses suhe toore savi ja etendaja vahel.

Saaremäel sõidab laval rattaga tellisekuhja otsa ning kukub, kuid jääb sadulale istuma. Tagumisele rattale on paigaldatud väljaulatuv ringikujuline plaat. Kuuspu kõnnib Saaremäeli juurde ja sätib ratta stabiilsesse asendisse. Kuuspu võtab lava nurgast puitkasti ja liigub ratta juurde. Kastist võtab ta välja erinevad savivoolimistarvikud, pöörab kasti tagurpidi ning istub selle peale. Mööda läbipaistvat liumäge, mis asub publikutribüüni keskel, veereb alla tükk savi. Lavastuse jooksul on savitellised läbinud kujundliku toorenemisprotsessi ning käesolevas stseenis on kasutusel toores savi, mis on savitelliste lähteaineks. Kuuspu võtab savipalli ning hakkab seda käte vahel voolima. Siis asetab ta selle ratta peal olevale ringikujulisele plaadile ehk kedrale. Saaremäel on siiani rattal ning hakkab pedaale väntama, pannes kedra pöörlema. Kuuspu voolib savist kausi, puhastab käed ja eemaldab traadiga kausi kedra küljest.

Võrreldes savitellistega, on toores savi plastsem, mistõttu on Kuuspul võimalik seda oma tahte järgi voolida. Toorest savi on laval ka palju vähem kui telliseid: neid oli mitukümmend, millega sai luua erinevaid koormuseid etendajatele, aga toorest savi on vaid üks väike tükk. Oma tooruses ei pruugi savi olla kergem, kuid plastsuse tõttu ei ole tal enam selliseid omadusi nagu kõvadus, mis võiks tekitada kriipivat heli või mõjuda ohtlikuna. Savipallil ei ole teravaid ääri või isegi konkreetset kuju. Toore savi kuju sõltub teistest materiaüksustest: see tähendab, et asjad, millega materjal kokku puutub, mõjutavad selle vormi. Voolides kontrollib Kuuspu savipalli, tema käeliigutused ja jõu rakendamine dikteerib selle, mis kuju see võtab. Toimub vastastikune loomine etendaja ja savi vahel: Kuuspu liigutused määravad selle, mis kuju materjal võtab, kuid ka savi voolimisel on vaja rakendada teatavat jõudu, mistõttu on ka etendaja tegevusest mõjutatud. Pärast Kuuspu valmistatud savikausi esitlemist publikule, tõuseb Saaremäel rattalt, võtab põleti ja raudpulga ning hakkab kaussi leegiga põletama. Kuid põletamisel ei muutu materjal piisavalt kõvaks, et see mõjuks vaatajale tajutavalt sama ootamatult ja ohtlikult kui tellised, millega tegeleti enne.

Lavastuses „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” ei ole savi pelgalt vaid kujund. Materjalist kujuneb etendajatega võrdne lavapartner, mille omadused määravad kindlate stseenide ja tegevuste kulge. Algul on etendajatel vähem võimu materjali üle selle rigiidse vormi tõttu, sest telliste vorm, nende arvukus ning erinevad kasutusviisid laval mõjuvad rusuvalt. Materjal määrab seda, kuidas etendajad saavad ja võivad üldse selle suhtes käituda. Hiljem haaravad etendajad võimu enda kätte, taandades savi oma toorusesse ja muutes selle kontrollitavaks materjaliks.

Nagu eelnevalt mainitud, olid savitellised nii füüsiline kui ka kujundlik koormus, mida etendajad pidid arvesse võtma ja millest lõpuks ka – telliste mahapillamise näol – vabaneti. Toores savi mõjub aga ohutumana ja kergemini käsitletava materjalina. Kui tellised olid murekoorem, mida algul pidid etendajad kandma, siis nüüd on toorenemisprotsessi käigus nad sellest vabanenud. Taas omatakse kontrolli nii enda kui ka materjalide üle, ei pea enam vaevlema raskuste all. Saab ka paralleele luua tooruse ja nooruse/lapselikkuse vahel: kuigi inimestel pole võimalik füüsiliselt noorenda, on neil võimalik käsitleda oma elu teatava lapsemeelse kergusega. Nooremad inimesed, eriti lapsed, on ka kergemini mõjutatavad, voolitavad. Savivoolimine on tegevus, mis ei nõua enam etendajalt palju füüsilist pingutust ning mis annab talle ka loomingulise vabaduse. Terve lavastus on selle poole pürginud ning kui Kuuspu saab valmis oma voolitud kausi, esitleb ta seda publikule teatava lapseliku uhkusega. On taas haaratud kontroll enda kätte, on vastu võetud otsus heita tellised maha ning ohjad enda kätte haarata. Nii materiaalsel kui ka kujundlikul tasandil on taas etendajate käes kontroll.

„Millest on tehtud väikesed tüdrukud” ei ole uurimus, vaid võimu haaramise protsess, nii metafoorsel kui ka materiaalsel tasandil. Protsessi ei näidata publikule vaid läbi kujundikeele, aga ka tajutava koorma loomisega etendajatele ning hiljem ka sellest vabanemise näol. Reaalsete mateeriaüksuste mõju ning neile võimalike tõlgenduste omandamine loob mitmekihilise ja nüansseeritud tervikliku tajukogemuse.

2.2 „Flex”

„Flex” on Üüve-Lydia Toompere esimene soololavastus, mis esietendus 05.12.2024 Sõltumatu Tantsu Laval ning räägib täiuslikkuse saavutamisest. „Lavastus viib vaatajad

nihestatud jõusaali, enesetuunija laboratooriumisse ja paralleelreaalsusesse, kus tähelepanu on üksikindiviidi võimatul võimekusel. Jõujaam süstib usku, ent paneb proovile ka ühiskondlikke arusaamu rammu näitamisest.” (Sõltumatu Tantsu Lava) Flex on nii lavastuse pealkiri kui ka *alter ego*, keda Toompere laval kehastab. Täiuslikkuse otsinguid ja saavutamist on kujutatud laval erinevatel viisidel ja läbi erinevate materjalide. Lavastuses on kasutusel betoon nii selle toores kui ka valmis vormis, lateks, tarretis ja kivid. Lavastuse vältel on Flexil üksainus eesmärk: üritada võimatust teha võimalikku, ebatäiuslikust perfektset.

Analüüs põhineb kahel stseenil: esmalt stseen, kus etendaja proovib luua uusi raskuseid želeest, ning teiseks stseen, kus Flex laob kive üksteise peale.

2.2.1 Želeest raskuskettad

„Flexi” kui lavastuse mõistmiseks on vaja esmalt mõista Flexi kui *alter ego*. Flex on täiuslik naine, kes käesolevas lavastuses demonstreerib täie tõsidusega võimatu võimalikkust. Tema perfektsus tuleneb vastastikuse loomise suhetest, mis tal on erinevate materjalidega: plastmassist stiletid, mis dikteerivad seda, kuidas Flex astuda ja liikuda saab, õrn kiht võltspäevitust, mida piserdatakse tema alasti kehale etenduse alguses, võltstripsmed, juuksepidendused, pikad geelküüned ja napp riietus. Need kõik on erinevad materjalid, mis kokkupuutes Toompere kehaga moodustavad üheskoos Flexi kui tegelaskuju. Lisaks eelnevalt nimetatud materjalidele, mis on pidevas kontaktis etendaja kehaga, on suureks mõjutajaks ka materjalid, mis aitavad Flexil tema keha vormida. Siinkohal peetakse silmas materjale, mida Flex etenduse jooksul käsitleb ning mille abil ta treenib ja ehk isegi tuunib oma niigi perfektset keha. Näiteks hantlitega rinnalt surumine on otsene vastastikuse loomise protsess, kuna lihastreening kasvatab muskleid. Oluline on mainida, et Flex on ka fitnesskultuuri esindaja: tema poosid ja liigutused tihti matkivad bikiinifitnessi võistluste omi ning tugev meik ja tume päevitus on samuti omased sellele subkultuurile. Lavastuse alguses segab ta endale kokku betoonisegu kotist kallatud pulbrist proteiinijoogi. Ehk kõik Flexiga kokkupuutuvad materjalid: need, millega ta trenni teeb, millega ta enda välimust loob ning mida ta ka tarvitab, on need, mis loovad Flexi tervikuna. Lisaks on lavastuses minimaalselt sõnalist eneseväljendust: Flex esitab vaid ühe

laulu. Kuna sõnalist osa on niivõrd vähe, siis Flexi loomine käibki vaid läbi materjalide ja liigutuste, mis ta teeb.

Sellest materiaalsest eneseloomissuhtest saab järeldada, et ka Flex käsitleb iseennast materjalina, mida ta saab vormida erinevatel viisidel. Mis võimaldab eristada Flexi teda ümbritsevatest materjalidest, on agentsed löiked, mis materjalide ja etendaja keha vahel toimuvad. Keha materiaalsusele viitab ka tema nimi – Flex –, mis eesti keeles tähendab painduvust ja kehalist sujuvat liikuvust (IES). Terve lavastuse vältel üritab Flex justkui omaenda varjust üle hüpata, demonstreerides absurdsetel viisidel oma võimekust. Flex suhtub siiski materiaalsesse inimesekeskselt: see on siiski inimene, kes toimuvat kontrollib, kes mõjutab ja ei ole ainult materiasist niivõrd mõjutatud. Flexi antropotsentristlik suhtumine tuleb eriti esile stseenis, kus ta üritab teha želeest raskusplaate oma kangile. Flex aktiivselt eirab materjali omadusi, kuid see suhtumine maksab talle ka kiiresti kätte, mida ka järgnev stseenikirjeldus ja analüüs näitab.

Flex toob lavale laua, millel on silindrikujuline piimjas tarretis. Traadiga saab etendaja selle kolmeks võrdseks tükiks. Ta asetab traadijupi oma algsele kohale tagasi ning haarab tribüüni kõrvalt kangi, mille mõlemasse otsa saab kinnitada raskuskettaid. Naastes laua juurde, tõstab ta kolm tarretise tükki lauale laiali. Tarretise kettaid lauale laotades on Flexi liigutused aeglased ja hoolikad, toetades tükki kahe käega, et see ei mureneks. Sellel hetkel on materjal nähtavalt vastupidamatu: seda ei oleks etendajal võimalik tõsta ühe käega, loopida või hooletult kuhugile asetada. Etendaja peab hoidma seda kahe käega, et ketas ei puruneks. Želeed omadused otseselt dikteerivad seda, kuidas Flex käituma ja liikuma peab. Flex haarab uuesti kangi ning asetab selle tarretise peale risti ning üritab tarretist kangi otsa torgata. Toimub agentne löige, mille tulemusel hakkavad tarretiseplaadid järk-järgult murenema ja lõpuks ka koost pudenema. Oma tahtele truuks jäädes üritab etendaja siiski želeed kangi otsa ajada, püüdes isegi plaatide tükke nagu puslet taas kokku panna. Flex üritab suhtuda želeest raskusplaati samamoodi nagu raudplaati, kuid selline käitumine ei päde: materjali omadusi suhtumine ei suuda muuta. Etendaja aga ignoreerib füüsikalisi omadusi ning üritab siiski oma tahtmist saada. Korduvatele ebaõnnestumistele järgneb hetk, kus justkui eirates eelnevaid sündmusi ja materjali ebasobivust, üritab etendaja siiski oma ideed toimima panna. Nähtavalt frustreritud, vaatleb Flex oma kordasaadetud kaost: kangi ja pudenenud tarretise tükke.

Ta haarab tarretisetükkide järele, hõõrudes neid oma kehal. Need jätavad limase-õlise jälje tema nahale, mille tulemusel hakkab ka etenduse alguses piserdatud võltspäevitus maha sulama. Flexi näole on ilmunud taas keskendunud pilk. Materjal ei ole käitunud nii, nagu ta tahaks, aga siiski soovib ta omada kontrolli tegevuskäigu üle. Flex hakkab tarretist õgima, mis mõjub abjektselt. Abjekti termini looja Julia Kristeva raamatus „Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist” (2006: 15) väidab, et „toiduga seotud vastikus on abjektsiooni kõige algsem ja ürgsem vorm.” Abjekt on see, mis rikub ja ületab mingeid piire, see on vahepealsus (samas: 17). Kui Flex hakkab tarretist laval sööma, haarates seda põrandalt ning toppides seda suhu, mõjub see abjektselt, kuna želee on justkui rikutud, ebapuhas toit. Seda on hõõrutud keha vastu, korjatud maast tükkidena ning siis suhu pandud. Need aspektid ning selle elajalik õgimine on meie kultuurikontekstis taunitavad ja ebatavalised. Tekib teatud õõvastus ja iiveldus seda stseeni vaadates. Eelnevalt oli Flexi iga samm ja liigutus kaalutletud ja korrapärane, kuid nüüd vallandunud temas mingi hullus, mis läheb *alter ego* perfektsionistliku loomuse vastu.

Purustatud tarretise tükid pudenevad siledale peegelpõrandale, mille tõttu on Flexi liikumine on raskendatud, sest tarretise limajas konsistents on terve maapinna katnud ning teinud selle äärmiselt libedaks. Etendaja keha ja põranda vahel ei teki hõõrdumist. Atmosfäär on pingeline ja ebamugav, sest poolpaljas naine, kes enne näis täiuslik, on transformeerunud elajaks, kes ei oma enam oma tegevuste üle kontrolli. Flexi tegevused pole aga kantud frustratsioonist: tema silmis on siiski teatav sihikindlus süüa ära kogu želee, mis laval leidub. Ta leiab ka naudingut selle söömisel. Stseen saab ootamatu lõpu: kogu söödu oksendatakse betoonisegistisse. Ka oksendamine on abjektne tegu, kuid oksendamine samuti kaitseb ebapuhta toidu eest (Kristeva 2006: 15). Oksendamisega Flex justkui kustutab eelneva käitumise, eemaldades toidu, abjekteerides ehk tõugates selle endast eemale.

Materjalid, mis kord aitasid luua Flexi kui täiuslikku tegelast, on nüüd tema vastu pööranud. Ka fassaadi mõranemine ja *alter ego* kadumine väljendub nendes samades vastastikuse loomise suhetes: tilkuv, sulav võltspäevitus, stilettole libisemine ja kukkumine ning želee söömine. Justkui kõik materjalid, mis varasemalt aitasid luua Flexi, on pöördunud tema vastu ning hakanud kuvandit hävitama.

Stseeni saab kirjeldada kui inimese ebaloogilise katsena omada kontrolli situatsiooni üle. Fitnesskultuuri puhul on omane kontrollivajadus: dieedid, treeningkavad ja korrektsed

liigutused treeningisaalis. Kuna Flex on fitnesskultuuri viljeleja, on ka temal sarnane vajadus omada kontrolli. Seda peegeldavad tema liigutused, perfektselt treenitud keha ja etenduse alguses joodud betoonisegu-proteiinijook. Flexi puhul on aga fitnesskultuuri juurde kuuluvad tavapärased nähtused viidud äärmusesse, sest ta üritab ka kontrolli omada materjali üle, mis ei allu tema tahtele. Olukorra eskaleerumine, želee purunemine viib Flexi tasakaalust välja, sest siis kaotab ta ka kogu kontrolli. Kuna toitumine on oluline osa nii treenitud keha säilitamisel, siis kaasneb tihti ka toiduga obsessiivne suhe. Kontrolli kaotamisel käitub ta sarnaselt inimesega, kellel on liigsöömishäire: ta laskub transilaaadsesse seisundisse, süües kõike ning oksendades siis toidu välja. Flexi käitumist ja mentaliteeti saab selles stseenis tõlgendada kriitikana fitnesskultuuri kehalise obsessiivsuse osas. Flexi jõuline fassaad on õhuke ning iga läbikukkumine tähendab purunemist.

2.2.2 Kivide ladumine

Kui eelnevalt kirjeldatud stseenis hakkas Flexi täiuslik fassaad purunema, siis käesolevas stseenis kaob Flex *alter ego*'na lavalt täielikult. Teeseldud täiuslikkus asendub Toompere elajaliku jõudemonstratsiooniga, mis mõjub palju inimlikumalt ja reaalsemalt kui Flexi eelnevalt etendatud fitnesskultuurist tulenev perfektsus. Sarnaselt lavastuse „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” savivoolimisstseeniga, haarab Toompere taas kontrolli enda kätte. Ta võib küll ebaõnnestuda, kuid ta annab endast parima. Flexi teeseldud tugevus asendub toore, tahumatu jõuga, mille kaudu Toompere murrab välja Flexist ja ka fitnesskultuuri täiuslikkuse ihaluse ahelatest.

Publiku istekohad asuvad lava kolmel küljel ning tribüün on ehitatud tavalisest veidi kõrgemale maapinnast. See jätab ruumi Flexile ronida uue stseeni alguseks tribüüni alla, ilmudes seal koos massiivse kiviga, mida hakkab veeretama laval asuva kahe kivi juurde. Etenduse jooksul on käsitletud selleks hetkeks juba mitmeid erinevaid materjale: lateks, tarretis, betoon. Kahtlused selle osas, kas tegemist on päris kiviga, on kadunud. Kivi tajutakse selle füüsikaliste omaduste järgi raske, kareda, kõva ja massiivsena. Etenduse esimeses pooles on stseen, kus Flex haarab hantlid, mille mõlemale poolele on kinnitatud betoonist valatud raskused. Ta hakkab neid rinnalt suruma. Liigutused on korduvad ja kontrollitud. Hantlid on küll rasked – seda võib järelda higist, mis ilmub etendaja kehale harjutuse jooksul või pingutusest tulenevatele häälightsustele, mida Flex teeb –, kuid etendaja

tuleb selle koormusega toime. See hetk lavastusest väärib esiletoomist, kuna käesolev analüüsiv stseen on justkui selle paralleel või isegi vastand. Kui hantlite tõstmine tuleb Flexil hästi välja ja ta suudab raskusi hallata, siis kivide veeretamise ja tõstmisega on olukord teine. Kivi pole mitte ainult raskem hantlitest, vaid on ka korrapäratu kujuga. Sellel ei ole käepidet, millest saaks etendaja hõlpsasti kinni haarata. Seetõttu kivide tõstmine on raskem protsess, mis vajab abistavaid materjale.

Peegelpõrandal on siiani eelnevast stseenis suures koguses tarretisetükke seega kui Flex hakkab kivi veeretama, ei teki mingit takistust tema keha ja põranda vahel. Ta hakkab libisema ning keeruline ülesanne osutub veelgi raskemaks. Pärast mitut kukkumist suudab ta kivi teiste kõrvale viia. Iga libisemine, iga pingutusest tulenev ohe on päris ja seda tunnetatakse ruumis. Pingutus on küll muljetavaldav, kuid ka murettekitav. Flex ei ole enam kontrollitud asendis ja ei tõsta jõutrenniks loodud raskuseid. Tegevus ei ole enam niivõrd täiuslik ja ilus kui varasemalt. Enam mitte esteetilised, vaid pigem väsimusest ja vaevast kantud liigutused viitavad sellele, et laval ei ole enam Flex, vaid Üüve-Lydia Toompere ise: kui *alter ego* täiuslikkuse kuvand hakkas kokku varisema juba siis, kui tarretisest raskuste tegemine ei õnnestunud, siis nüüd on Flex lavalt täielikult kadunud. Laval on vaid naine, kes kogu oma keharaskusega üritab mitte nii graatsiliste liigutustega ja valjude oiete saatel kivisid tõsta.

Kui Toompere on uue, suuruselt keskmise kivi veeretanud teiste kivide kõrvale, haarab ta tribüüni alt koti. Selles on vajalik varustus, et kivi üles vinnata: köied, karabiinid, poldid. Toompere hakkab ehitama nõöridest ja karabiinidest koosnevat konstruktsiooni, mille abil lavale veeretatud kivi maapinnast kergitama hakata. Kuigi kivi tõstmine on kergem tänu kinnitatud nõöridele, peab etendaja siiski kogu oma lihasjõudu ning keharaskust rakendama. Kivi vinnamine nõuab meeletut pingutust, kuna kivi ja etendaja kaalujaotus pole võrdne. Kivi on raskem Toomperest ning iga kord seda üles vinnates peab etendaja rakendama kogu oma jõudu. Lisaks järgneb igale köietõmbele ka „tagasilöök” ja köis tõmbab teda pidevalt üles ja maapinnast lahti. Kuna publik istub lavale niivõrd lähedal ning tegevus selle stseeni alguses toimub peamiselt osa publiku nina all, siis on näha kõike: higistavat keha, füüsilisest tööst tulenevaid grimasse ja lihaseid, mis iga tõmbega pingulduvad.

Kui kahe kivi vahele on tekitatud arvestatav vahe, läheb Toompere suuremale kivile istuma ja puhkama. Pärast lühidat pausi kruvib ta kõige alumisele, suurimale kivile poldi sisse

ning asub nööri otsas rippuvat kivi uuesti langetama. Tema algne konkreetsus ja perfektsionistlikkus naaseb, kui on vaja langetada üht kivi teisele. Siis käib etendaja uuriv ja kalkuleeriv pilk üle materjalide. Selle tulemusel tekib lavale kahes kivist koosnev kõrgem hunnik. On oluline mainida, et kõikidele kividele on puuritud eraldi augud poltide paigaldamise jaoks. Ta eemaldab poldi pealmise kivi küljest ning asub seda kõige pisemale kivile kinnitama. Protsess kordub, kuid kuna pisema kivi mass on väiksem, on vinnamisprotsess seekord veidi kergem. Nagu ka eelmise kiviga, ei aseta ta seda koheselt teiste kivide peale, vaid jätab selle teistest natuke kõrgemale nööri otsa rippuma.

Kui kolmas, veidi kergem kivi, on tõstetud kivikonstruktsiooni kohale rippuma, langeb Toompere selili konstruktsioonile ning tõstab kivi oma rinnale. See surub ta rindkeret, ta näole ilmub grimass ja vaid paariks sekundiks suudab ta liikumatult lamada enne, kui proovib end mugavasse positsiooni sättida. Jõunaise katsumus on lõpule jõudnud, ta ei suuda kivi endal hoida ning loobub enda edaspidisest piinamisest. Kuna tegemist on kaaluka objektiga, nagu vaatajale eelnevalt on juba selgeks tehtud, mõjub see kõik rusuvalt. Laval on siiski poolpaljas naine, kes on läbinud etenduse jooksul kadalippude jada ning nüüd on otse tema naha, tema rindkere vastu surutud meeletu koormus. Toompere näoilmed ja pidev nihelemine annavad märku selle olukorra ebamugavusest, mis vallandab teatava abituse tunde vaatajas. Sarnaselt lavastuse „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” telliste ladumise stseeniga, on ka siin võimalik läbi ettekujutuste tunda etendaja ebamugavust ja füüsilist pingutust, mistõttu on laval toimuv veel mõjusam, immersiiivsem. Siis lükkab etendaja kivi enda pealt, tõuseb püsti, läheb segab endale uue proteiinijoogi ning asub seda jooma. Selle stseeniga etendus ka lõpeb: kividest näiline lumememme ehitamine jääb pooleli, viimane kivi jääbki kõie külge rippuma.

Ehitades kividest konstruktsiooni, ehitab Toompere ka iseennast. Kogu lavastuse vältel on Flex/Toompere käsitlenud enda keha kui materjali, mida on võimalik vormida. Flex läheneb materjalile teatava perfektsionistlikkuse ja performatiivsusega, kuid Toompere käitumises peitub teatav toores jõulisus ja autentsus. Kuigi Toompere ei pruugi saavutada täiuslikkust, aktsepteerib ta seda, kuid Flexi perfektsionistlikkus eiras läbikukkumisi. Flexi kui *alter ego* saab vaadelda fitnesskultuuri poolt tembeldatud „ideaalse naise” kuvandi personifikatsioonina: ta on kõik, mis üks täiuslik naine 21. sajandi teisel kümnendil olema peaks. Aga nagu ka lavastuses on näha, ei kesta Flexi täiuslikkus kaua, vaid iga ebaõnnestumine lööb kuvandi kõikuma, kuni lõpuks lavastuse viimaste stseenide käigus asendub ta päris inimesega. Selle naise jõud on palju toorem ja võimsam, mistõttu mõjub ta

vaatajale ausamalt kui eelnev. Nagu ka varasemalt mainitud, on „Flex” teos, mis uurib ühiskondlikke suhtumisi inimvõimekuse piiridesse. Lavastuse viimase stseeniga ongi jõutud punkti, kus tõeline jõud ei pea alati väljenduma õnnestumises, aga ka ebaõnnestumiste aktsepteerimises ning järjepidevuses.

Flex ei tähenda vaid paindlikkust ja sujuvat liikumist: *to flex* tähendab eesti keeles ka jõudu näitama või pingutama. Pealkiri ja *alter ego* viitavad siis ka pingutamisele või isegi teatud uhkeldamisele, mida kindlasti tegelaskuju ka oma kalkuleeritud liigutuste ja jõudemonstratsioonidega teeb. Kui aga perfektsuse fassaadi ei jõuta enam ülal hoida, siis asendub see toore, elajaliku jõuga, mis mõjub palju realistlikumalt. Mitte ainult ei mõju jõud, vaid ka kogu Toompere loomus autentsemalt: etendaja kui naine, kes laval kõigi silme all meeletult pingutab. Seega saab lavastuse laiemaks sõnumiks pidada seda, et ühiskondlik surve võib tahuda inimest, naist kui materjali mingisse kindlasse vormi, kuid tõeline jõud – nii-öelda toores materjal – rakendab oma täispotentsiaali vaid siis, kui ei pea enam nendesse vormidesse end mahutama.

„Flexis” on etendaja ja materjalid pidevas vastastikus loomises, sest mõlemal on teineteist vaja, et luua teatav imago. Materjalid on need, mille kaudu Flex/Toompere esitleb võimatuse võimalikkust: igat etendaja tegu mõjutab ja defineerib materjal, millega ta parajasti tegeleb või otseses kontaktis on. Nagu ka eelnevalt mainitud, vaatleb etendaja ka enda keha kui materjali, mida saab tahuda ja vormida erinevatel viisidel. Algul teeb ta seda läbi Flexi perfektsionistliku pilgu, kuid hiljem juba Toompere toore jõulisusega. Lavastuses on ka korduvaid ebaõnnestumisi, mis näitlikustavad seda, kuidas vaatamata keha ja materjali võrdsusele, mis on kehtiv nii kujundlikult kui ka agentse realismi teooria järgi, ei käi etendaja jõud mingitest materjalidest siiski üle. Ja see pole miski, mida peaks häbenema, vaid midagi, millega tuleb leppida ning mis muudab „Flexi” palju mõjusamaks, autentsemaks lavastuseks.

KOKKUVÕTE

Bakalaureusetöö eesmärk oli välja selgitada, kuidas vaadelda ja analüüsida etenduskunsti, täpsemalt etendaja keha ja sellega seonduvaid materjale, läbi agentse realismi prisma. Eesmärgi täitmiseks töötati esmalt läbi uusmaterialistlik, spetsiifilisemalt Karen Baradi loodud agentse realismi teooria. Agentse realismi teooriat kõrvutati Erika Fischer-Lichte käsitlustega performatiivsusest ja fenomenoloogiast. Tulemiks oli süntees agentse realismi ja teatriteaduses kasutuselolevate teooriate vahel. Teooria tervikuna moodustab prisma, mille läbi analüüsiti kahte etenduskunsti termini alla kategoriseeruvat lavastust: Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „Millest on tehtud väikesed tüdrukud” ja Üüve-Lydia Toompere „Flex”. Mõlemad lavastused käsitlevad naist ja naise keha läbi materiaalsete suhete, mistõttu on need oma loomuselt sarnased.

Kahe käsitletud lavastuse põhjal võib väita, et etenduskunsti sisukamaks analüüsiks on vaja tugineda teooriale, mis käsitleks nii etendajaid kui ka nendega kokkupuutuvaid materjale võrdsetena. Kuna agentne realism teorianana eirab inimesekeskset vaatlust, siis tänu sellele on võimalik etendusanalüüsi teostades olla veel nüansseeritum, täpsem ning käsitleda kogetut lahutamatu tervikuna. Selline lähenemine võimaldab etenduskunsti uudsemat ja detailsemat analüüsi.

Uurimust teostati kahe eelnimetatud lavastuse kahe stseeni analüüsimisel. Mõlema lavastuse kaks stseeni valiti selle järgi, kus kõige rohkem ilmneb etendajate keha ja laval olevate materjali otsest kokkupuudet. Stseenid näitlikustavad agentse realismi põhimõtteid kõige paremini ning võimaldavad põhjalikumalt, sisutihedat analüüsi ja tõlgendusviise. Töö teine peatükk koosneb stseenikirjeldustest, et anda täpsemalt edasi ruumi atmosfääri ja tegevuskäiku, ning autoripoolsest analüüsist, mis käsitleb etendaja kehaga kokkupuutuvaid materjale võrdsete lavapartneritena, millega etendajad peavad arvestama ning mis määravad etenduse kulge.

Etendajate ja nendega kokkupuutuvate objektide suhet saab mitmel moel käsitleda. Agentse realismi teooria järgi on kõik – nii kehad kui ja objektid – materia, mis on pidevas vastastikusel loomises. Analüüsis lähtuti asjaolust, et kuigi eksisteerib pidev vastastikune mõjutamine, ei ole tulemuslik uurida kõikide lavaliste objektide ja ruumis

viibivate inimeste omavahelisi suhteid. Lähtuti erinevatest lavalistest objektidest ning nende otsesest kokkupuutest etendajate kehadega. Fookus oli sellel, kuidas need kindlad materjalid oma omaduste poolest mõjutavad ja panevad etendajaid mingil kindlal viisil käituma ning milliseid tõlgendusi on seetõttu võimalik teha. Analüüsist selgus, et otsene materjali kokkupuude mõjutab oluliselt seda, kuidas etendaja laval käitub ning oma keha hoidma peab. Mõlema lavastuse puhul on oluline rõhutada seda, et just materjalide omadused on need, mis aitavad etendajal luua mõjusa, tervikliku atmosfääri, millega tahetud kogemust saavutada. Töös anti ka stseenidele autoripoolsed tõlgendused ning täiendati analüüsi teoreetiliste tekstidega, mis rikastavad ja illustreerivad lugeja taju- ja tõlgenduskogemust.

Töö probleemiks osutus teooria keerukus. Varasemalt pole sellega sellisel määral teatriteaduses tegeletud ning Karen Baradi teoseid, millele töö tugineb, ei ole ka eesti keelde tõlgitud. Seetõttu pidi paljuski tuginema autori isiklikele tõlkimis- ja tõlgendusvõimetele. Lisaks oli keeruline põimida teooriat analüüsiga, kuna teooria oma sisutiheduses ja kohatises ambivalentuses on nii mahukas, seega etendusanalüüsiks vajaliku leidmine ning kitsenduste tegemine osutus keerukaks.

Edaspidiselt tuleks kindlasti tegeleda agentse realismi teooria rakendamisega teatriteadusesse, kuid seda tuleks teha põhjalikumalt ning leida teised viisid, kuidas analüüsi paremini teooriaga siduda. Kuna tegemist on bakalaureusetööga, siis töö mahu nõuded ei võimaldanud hetkel rohkem süvitsi minna, mistõttu võib analüüs jääda pealiskaudseks, arvestades teooria nüansirohkust. Agentse realismi analüüsi edukamaks integreerimiseks teatriteadusesse oleks edaspidiselt vaja luua interdistsiplinaarne tööühm, et esmalt teooria eesti keelde tõlkida.

Tulevikus oleks võimalik analüüsida läbi agentse realismi prisma erinevaid lavastusi, mis ei tegele ehtsate materjalidega vaid butafoorsete materjalidega. Näiteks oleks võimalik analüüsida ka klassikalise sõnateatri lavastusi, millel on laval rohkelt rekvisiite ning ka nuku- ja objektiteatrit. Karen Baradi teooria on ka feministlik teooria, mille tasand jäi käesolevas töös täielikult puutumata. Ka selle edaspidine avamine ning analüüsiga sidumine oleks tulus.

KASUTATUD ALLIKAD

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

Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.

Fischer-Lichte Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. London ja New York: Routledge.

Fischer-Lichte 2011. Etenduse analüüsi probleeme. *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Toim Elle Vatsar; Külli Seppa; Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 69-100.

Gamble, Christopher N; Joshua S. Hanan ja Thomas Nail 2019. WHAT IS NEW MATERIALISM? *Angelaki*, 24 (6), 111-134.

IES = Inglise-eesti sõnastik. <https://arhiiv.eki.ee/dict/ies/index.cgi> (vaadatud 25.05.2026)

Kanuti Gildi Saal. *Millest on tehtud väikesed tüdrukud*. <https://saal.ee/performance/millest-on-tehtud-vikesed-tdrukud-1957/> (vaadatud 14.04.2026).

Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud. Essee objektsioonist*. Tallinn: Tänapäev.

Lemke, Thomas 2015. New Materialisms: Foucault and the ‘Government of Things’. *Theory, Culture & Society*, 32(4) 3–25.

Oruaas, Riina 2022. Etendusanalüüs. *Etenduskunside uurimismeetodid*. Toim Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikool, <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/etendusanaluus/> (vaadatud 8.03.2026).

Saro, Anneli; Oruaas, Riina; Pesti, Madli; Epner, Luule; Toome, Hedi-Liis 2022. Sõnastik. *Etenduskunside uurimismeetodid*. Toim Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikool, <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/etendusanaluus/> (vaadatud 23.05.2026).

Scarry, Elaine 1985. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press

Sõltumatu Tantsu Lava. *Flex*. <https://www.stl.ee/lavastused/flex> (vaadatud 15.04.2024).

Sõnaveeb. <https://sonaveeb.ee> (vaadatud 25.05.2026)

SUMMARY

„Agential Realism As a Tool for Analysing Performance Arts”

This bachelor’s thesis’ aim was to explore how to observe and analyse the performing arts – specifically, the performer’s body and related materials – through the lens of agential realism. To achieve this goal, the theory of new materialism, specifically Karen Barad’s theory of agential realism was first examined. The theory of agential realism was then compared with Erika Fischer-Lichte’s approaches to performativity and phenomenology. The result was a synthesis between agential realism and theories used in theater studies. The theory as a whole forms a prism through which two productions categorized under the term “performance arts” were analysed: Keithy Kuuspu and Liisa Saaremäel’s “What Are Little Girls Made Of” and Üüve-Lydia Toompere’s “Flex”. Both productions address women and the female body through material relationships, which makes them similar in nature.

Based on the two productions discussed, it can be argued that a more substantive analysis of the performance arts requires a theoretical framework that treats both the performers and the materials they engage with as equals. Since agential based realism as a theory disregards an anthropocentric perspective, it allows for a more nuanced and precise analysis of performances, treating the experience as an inseparable whole. This approach enables a more innovative and nuanced analysis of productions.

The study was conducted by analysing two scenes from each of the two productions that were mentioned before. Two scenes from each production were selected based on where the direct contact between the performers’ bodies and the materials on stage is most evident. These scenes best illustrate the principles of agential realism and allow for a more thorough, substantive analysis and interpretation. The second chapter of this work consists of scene descriptions to convey the atmosphere of the space and the course of the action more precisely, as well as an analysis by the author that treats the materials coming into contact with the performers’ bodies as equal stage partners, which the performers must take into account and which determine the course of the performance.

The relationship between performers and the objects they interact with can be approached in several ways. According to the theory of agential realism, everything – both bodies and objects – is matter that is in a state of intra-action. The analysis was based on the premise that, although intra-active relationships exist everywhere, it is not productive to examine the relationships between all stage objects and performers. The analysis focused on various stage objects and their direct contact with the performers' bodies. The focus was on how these specific materials, due to their properties, influence and compel performers to behave in a certain way, and what interpretations can therefore be made. The analysis revealed that direct contact with the material significantly influences how a performer behaves on stage and how they must hold their body. With both productions, it is important to emphasize that it is precisely the properties of the materials that help the performer create an effective, cohesive atmosphere through which the intended experience is achieved. The work also provided the author's interpretations of the scenes and supplemented the analysis with theoretical texts that enrich and illustrate the reader's perceptual and interpretive experience.

The complexity of the theory proved to be a challenge for this study. It has not been addressed to this extent in theater studies before, and the works by Karen Barad on which this study is based have not been translated into Estonian. Consequently, the author had to rely heavily on their own translation and interpretive skills. Furthermore, it was difficult to integrate the theory with the analysis, as the theory, with its dense content and occasional ambivalence, is so extensive that identifying what was necessary for the performance analysis and narrowing the scope proved challenging.

In the future, the application of agential realism to theater studies should certainly be pursued, but this should be done more thoroughly, and other ways should be found to better link the analysis to the theory. Since this is a bachelor's thesis, the length requirements did not allow for a more in-depth exploration at this time, which is why the analysis may remain superficial, given the theory's many nuances. To more successfully integrate the analysis of agential realism into theater studies, it would be necessary in the future to establish an interdisciplinary working group to first translate the theory into Estonian.

In the future, it would be possible to analyse, through the lens of agential realism, various productions that do not deal with authentic materials but rather with props. For example, it

would be possible to analyse productions of classical theater that feature many props on stage, as well as puppet and object theater. Karen Barad's theory is also a feminist theory, an aspect that was completely left untouched in this work. Further exploration of this and its connection to the analysis would also be fruitful.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Grete Liina Tuuksam,
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

„Agentne realism etenduskunsti analüüsivahendina”

(*lõputöö pealkiri*)

mille

Anneli Saro

juhendaja(d) on

(*juhendaja nimi*)

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, alates **26.05.2026** 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.

Grete Liina Tuuksam

26.05.2026