

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Kultuuriteaduste instituut

Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Gertrud Soone

**UUSMATERIALISTLIK VAATENURK ETENDUSKUNSTIDELE
LAVASTUSE “BACKTOTHEBEACH” NÄITEL**

Magistritöö

Juhendaja:

Kristel Nõlvak

teatriteaduse nooremteadur

Tartu 2026

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

Autor: Gertrud Soone

.....

(allkiri)

.....

(kuupäev)

ANNOTATSIOON

Magistritöö analüüsib Joel Väli lavastust “backtothebeach” uusmaterialistlikust vaatenurgast, keskendudes mateeria agentsusele ning inimlikele ja mitteinimlikele toimijatele. Töö uurib, kuidas kujuneb lavastus erinevate materiaalse ja keskkondlike tegurite vastasmõjus ning kuidas mõjutavad publiku taju looduslik keskkond ja kõrvaklappide kaudu vahendatud heli. Analüüs ühendab uusmaterialistliku teooria ja etendusanalüüsi. Töö vaatab lavastust kui pidevas muutumises olevat materiaalist assamblaži.

Märksõnad:

uusmaterialism, etenduskunstid, mateeria, agentsus, backtothebeach

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	5
1. UUSMATERIALISM JA TEATER.....	8
1.1. Materialismist uusmaterialismini.....	8
1.2. Uusmaterialistlik perspektiiv etenduskunstides.....	12
1.3. Agentsus.....	17
2. LAVASTUSE “BACKTOTHEBEACH” UUSMATERIALISTLIK ANALÜÜS.....	24
2.1. Lavastuse kontekst ja kirjeldus.....	24
2.1.1. Martin Parr.....	27
2.2. Publiku tajukogemus.....	29
2.2.1 Etenduse kogemine kõrvaklappidega.....	31
2.2.2. Lavastuse helimaailm.....	33
2.3. Etendajad ja mitteinimlik mateeria.....	36
KOKKUVÕTE.....	47
KASUTATUD ALLIKAD.....	50
LISAD.....	53
Lisa 1. Martin Parri fotod.....	53
Lisa 2. Lavastuse “backtothebeach” fotod.....	55
Lisa 3. Sander Rebane kilekotiga rannaliival.....	59
SUMMARY.....	60
LIHTLITSENTS LÕPUTÖÖ AVALDAMISEKS.....	63

SISSEJUHATUS

Käesolev magistritöö käsitleb mateeria agentsust uusmaterialistlikust vaatepunktist, analüüsides Joel Väli lavastust “backtothebeach”. Pikka aega on etendusanalüüsis domineerinud antropotsentriline perspektiiv, mille keskmes on olnud eelkõige näitleja ehk inimene ning tema esitatud tekst (Choat 2020: 351). Viimastel kümnenditel on aga humanitaar- ja sotsiaalteadustes toimunud teoreetiline nihe, mis seab küsimuse alla inimese domineeriva positsiooni (Coole; Frost 2013: 3). Uusmaterialism kui teoreetiline raamistik pakub ka teatris võimaluse mõtestada ümber inimliku ja mitteinimliku mateeria vahelisi suhteid, rõhutades mateeria elavust, mõjuvõimet ja agentsust.

Eesti teatriteaduses ei ole uusmaterialistlikku lähenemist etenduskunstide analüüsimisel veel kuigi palju rakendatud. Käesolev töö annab ühe sissejuhatava panuse sellesse teemavaldkonda konkreetse lavastuse analüüsi tasandil.

Antropotsentriline arusaam mateeriast on juurdunud materialismi juba alates antiikfilosoofiast. Mateeriat on käsitletud passiivse substansina, mis omakorda allub inimese tahtele või välistele jõududele. (Gamble, Hanan, Nail 2019: 113) Samuti on filosoofiline traditsioon olnud pikalt kantud dualistlikust vastandusest, kus keha ja vaim, või siis mateeria ja mõistus, on üksteisest eraldatud ning vastanduvad teineteisele. (Gamble, Hanan, Nail 2019: 115-116) Uusmaterialism tõukubki just sellest lõhest ning käsitleb maailma põimunud ja vastastikku mõjutavate suhete väljana. See väidab, et mateeria on “elav” ning omab potentsiaali tegutseda ja suunata ennast ümbritsevat (Bennett 2010: 5-6).

Käesoleva töö keskseks analüütiliseks mõisteks on agentsus. Fenomenoloogias nähakse agentsust eeskätt inimese võimena teadlikult tegutseda või oma tegevust algetada. Seevastu uusmaterialistlik lähenemine seab sellise inimkeskse arusaama kahtluse alla ning käsitleb agentsust laiemalt, hõlmates ka mitteinimlikke toimijaid. Need mitteinimlikud agendid, näiteks erinevad objektid, keskkonnad või tehnoloogia võivad samuti osaleda sündmuste kujundamises, isegi kui nende tegevus ei ole “teadlik” samas tähenduses nagu seda on inimlik kavatsus.

Kuigi taolist lähenemist pole etendusanalüüsis veel täielikult omaks võetud, pakub uusmaterialistlik lähenemine võimaluse vaadelda lavastust erinevate objektide ehk mateeria vastastikusel suhtluses ja Karen Baradi (2003) kohaselt “intra-aktsioonis”.

Magistritöös on kesksel kohal Jane Bennetti (2010) käsitlus agentsetest assamblaažidest ning Karen Baradi (2003) intra-aktsiooni mõiste. Etenduskunstide kontekstis toetun veel Rebecca Schneideri, Alyssa Choati, Sarah Lucie ja Joslin McKinney käsitlustele, mis keskenduvad lavalise mateeria performatiivsusele, atmosfäärile ja mitteinimlike komponentide agentsusele.

Metodoloogiliselt lähtub töö kvalitatiivsest etendusanalüüsist, ühendades uusmaterialistliku teooria lavastuse lähivaatlusega. Lavastuse analüüsi aluseks on autori kaks vaatamiskogemust, lavastuse videosalvestis ning fotomaterjal.

Lavastus “backtothebeach” esietendus 2024. aastal Narva-Jõesuu rannas Tartu Uue Teatri kobarfestivali “Hungerburg2024” raames. Liiv, merevesi, tuul, õhutemperatuur ja valgus mõjutasid nii etendajate liikumist kui ka publiku tajukogemust. Samuti mängisid olulist rolli erinevad materiaalsed objektid nagu rannatarbed ja kõrvaklapid. Lavastuses kujunes tähendus nende erinevate komponentide koosmõjus, mistõttu on seda viljakas analüüsida just uusmaterialistlikust vaatepunktist. Selline lähenemine võimaldab mõtestada, kuidas

inimlikud ja mitteinimlikud toimijad moodustavad ühise agentsuse välja ning kuidas tähendus sünnib pidevalt muutuvates materiaalses suhetes.

Magistritöö eesmärk on analüüsida lavastust „backtothebeach“ uusmaterialistlikust vaatenurgast, pöörates tähelepanu mateeriale ja selle agentsusele. Sellest lähtuvalt on sõnastatud kolm uurimisküsimust:

- (1) Kuidas võimaldab uusmaterialistlik lähenemine mõtestada mateeria osakaalu ja agentsust lavastuses “backtothebeach”?
- (2) Kuidas kujuneb lavastus inimlike ja mitteinimlike toimijate koosmõjus?
- (3) Kuidas mõjutavad keskkondlikud ja materiaalsed tegurid publiku tajukogemust?

Töö koosneb kahest peatükist. Esimeses peatükis annan ülevaate uusmaterialismi teoreetilistest alustest, käsitledes materialismi ajaloolist kujunemist, uusmaterialistlike lähenemisi ning agentsuse mõistet. Vaatlen ka uusmaterialismi seoseid etenduskunstidega ning kaardistan, kuidas uusmaterialistlik perspektiiv muudab arusaama etendusest, lavalisest mateeriast ja performatiivsusest.

Teises peatükis viin läbi lavastuse “backtothebeach” analüüsi uusmaterialistlikust vaatepunktist. Tähelepanu keskendub publiku tajukogemusele, kõrvaklappide vahendatud helimaailmale, keskkonna mõjule ning erinevate materiaalsete komponentide agentsusele lavastuses. Analüüsis seon lavastuse esteetika ja materiaalse maailma ka Martin Parri turismifotograafiaga, millest lavastus tõukub (TUT koduleht: backtothebeach).

1. UUSMATERIALISM JA TEATER

1.1. Materialismist uusmaterialismini

Uusmaterialism sotsiaal- ja humanitaarteadustes on seotud üldisema “pöördega mateeria poole”, mille eesmärk on ümber mõtestada inimliku ja mitteinimliku maailma vahelisi suhteid (Fox, Alldred 2019: 1). Lääne filosoofilises traditsioonis on käsitletud mateeriat teatava passiivse substantina, millel puudub sisemine agentsus (Gamble, Hanan, Nail 2019: 111). Selline arusaam on toetanud antropotsentrilist maailmapilti, mille järgi on mõjuvõim peamiselt inimesel ning mateeria allub inimese tegevusele. Sellest tulenev inimese eristamine materiaalsest maailmast on aga viinud olukorrani, kus tekib vajadus uute lähenemiste järele. Uusi mõttesuundi on mõjutanud nii ökoloogilised kriisid, posthumanistlik mõtlemine kui ka kasvav huvi materiaalse maailma aktiivsuse vastu. Uusmaterialism ei tähista selgepiirilist teooriat, vaid on pigem mitmekesine filosoofiline hoiak, mille erinevaid suundi ühendab arusaam mateeria agentsusest.

Kui alustada materialismi kujunemise algusest, siis esimesena hakkasid mateeriat süstemaatiliselt mõtestama antiikfilosoofid. Peamised mõtlejad olid eelsokraatikute filosoofid ning peamine suund Leukippose ja Demokritose atomism, mida arendas edasi Epikuros. Selle käsitlemise keskmes on arusaam, et kogu reaalsus koosneb aatomitest ja neid ümbritsevast tühjusest. Uusmaterialism seostub antiikse atomismiga eelkõige ontoloogilise lähenemise kaudu, kuna tähelepanu ei suunata üksnes sellele, kuidas inimene maailma tunnetab, vaid ka materiaalse reaalsuse enda olemasolule ja toimimisele. (Gamble, Hanan, Nail 2019: 113)

Samas ilmneb antiikse materialismi juures ka selle keskne probleem: mateeriat käsitletakse olemuslikult passiivsena. Kuigi aatomite kokkupõrked annavad aluse kõikidele loodusnähtustele, puudub aatomitel endil igasugune agentsus. Nende omadused (nt kuju ja suurus) on muutumatud ning nende liikumine on täielikult ettemääratud eelnevate kokkupõrgete kaudu. (Gamble, Hanan, Nail 2019: 114) Seetõttu on Leukippose ja Demokritose atomism rangelt deterministlik ning välistab vaba tahte võimalikkuse.

Kuigi Epikuros püüdis seda leevendada nn kõrvalekalde (*swerve*) mõiste kaudu, mille kohaselt võib aatom juhuslikult oma trajektoorilt kõrvale kalduda, ei muuda see uusmaterialistide hinnangul mateeriat endiselt tõeliselt agentseks. Ka juhuslikkus jääb siinkohal piiratud raamidesse, kuna kõik võimalikud tulemused on endiselt ette määratud ega võimalda mateerial ise loovalt uusi võimalusi genereerida. (Samas: 114-115)

16. sajandil kujunes välja modernne materialism, mille keskseteks esindajateks peetakse Francis Bacon'i, René Descartes'i ja Thomas Hobbes'i (Gamble, Hanan, Nail 2019: 115). Sama perioodi peetakse ka mehhanismi-ajastuks, mil loodusest hakati mõtlema kui kellavärgi sarnasest süsteemist, mis koosneb eraldiseisvatest ja omavahel mehaaniliselt seotud osakestest. Mateeria jäi selle juures siiski endiselt passiivseks, sest teoreetiliste käsitluste kohaselt ei liikunud ega toiminud see omal algatusel, vaid vajas välist impulssi. Selleks väliseks impulsiks võis olla kas Jumal, looduseadused või mõni muu metafüüsiline jõud. (Samas: 115-116)

Erinevad modernse materialismi mõtlejad sõnastasid mateeria aktiivsuse põhjuseid erinevatel viisidel. Näiteks leidis Bacon, et Jumal on andnud osakestele algimpulsi, mille alusel need autonoomselt toimivad. Descartes'i filosoofia tõukub tugevalt vaimu ja mateeria dualismist, ka tema maailmapildis eeldatakse, et eksisteerivad jõud, mis panevad kehad liikuma. Hobbes püüdis taandada kogu reaalse mateeria liikumisele, kuid pidi siiski toetuma mõistele nagu *conatus*, millega ta tähistas liikumise algimpulssi ehk jõudu, mille lõplikuks allikaks jäi samuti Jumal. (Samas)

Seega, hoolimata eelnevatest kitsaskohtadest ning soovist mateeriat ümber mõtestada, jäi materia modernses materialismis endiselt passiivseks. Sellele liideti vaid väline liikumapanev jõud.

Gamble, Hanan ja Nail (2019: 116) nimetavad järgmise etapi materialismi ajaloos nn “epistemoloogiliseks vahepalaks” vana ja uue materialismi vahel, kuhu kuuluvad nii Immanuel Kant kui ka hilisemad konstruktivistlikud mõtlejad nagu Jacques Lacan ja Judith Butler. Selle filosoofilise suuna keskmes on arusaam, et inimesel puudub otsene ligipääs materiaale endale ning võimalik on mõista vaid mõtlemise ja olemise vahelist suhet (samas: 117). Mõtlemine muutub ontoloogilisest epistemoloogiliseks ehk tähtsamaks saab see, kuidas inimene maailma tajub, mõtestab ning seda keeleliselt vahendab.

Mainitud epistemoloogiline kese iseloomustabki Lacani ja Butleri teooriaid. Lacan käsitleb “reaalset” kui midagi, mis jääb keelele kättesaamatuks ehk eksisteerib väljaspool diskursiivset haaratavust (samas: 117). Butler aga keskendub performatiivsusele ning rõhutab, et tähendused kujunevad just nimelt diskursiivsete praktikate kaudu. Gamble’i, Hanani ja Naili hinnangu kohaselt jääb Butleri mateeriakäsitus siiski passiivseks, kuna selle ainus “aktiivsus” väljendub vastupanus diskursiivsele määratlusele. Vaatamata kõikidele pingutustele jäädakse eelkõige teadvuse tasandile ning säilib lõhe inimese ja ülejäänud materia vahel. (Samas: 118)

Eelnevatest arengutest lähtudes kujuneb välja uusmaterialism kui katse ületada nii passiivse materia käsitus kui ka epistemoloogiline piiratus. Toimub “pööre materia poole” ehk uusmaterialismi püüd on kehtestada materia keskne roll sotsiaal- ja humanitaarteadustes ning suunata fookus sellele, kuidas maailm materiaalselt tekib, toimib ja muutub. (Fox, Alldred 2019: 1)

Oluline pole enam, kuidas maailma kohta teadmisi saadakse, vaid see, mis see maailm on ja mida teeb ning kuidas käitub materia (Fox, Alldred 2019: 5). Sellega käib kaasas monistlik maailmakäsitlus, kus tühistatakse dualismid (loodus-kultuur, vaim-materia, mõistus-emotsioon) ning käsitletakse maailma ühtse ning põimunud väljana (samas: 3). Materiast saab kogum, mille identiteet ja omadused kujunevad alati suhetes teiste kehade, objektide ja ideedega (samas: 4). Sellest tulenevalt omastatakse agentsus kogu materiaale. Mõjuvõime ei ole enam üksnes inimese privileeg, vaid võime mõjutada ja olla mõjutatud iseloomustab kogu eksisteerivat materiat (samas 4-5). Nagu võib järeldada, on olulisel kohal ka post-antropotsentriline lähenemine ehk lähtepunkt, mille kohaselt ei ole inimene maailma keskne mõõdupuu.

Uusmaterialismi-siseselt saab eristada erinevaid teoreetilisi lähenemisi, lähtudes erinevatest mõtlejatest. Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari filosoofia rõhutab maailma pidevat "saamise" protsessi ning kasutab mõisteid nagu assamblaaž ja risoom, viimast just rõhutamaks, kuidas mainitud assamblaažid toimivad ning kuidas need omavahel on seotud (samas: 6-7). Karen Barad rõhutab onto-epistemoloogilist lähenemist, mille kohaselt ei ole teadmise loomine ja reaalsuse kujunemine teineteisest eraldatavad. Objektid ja subjektid ei eksisteeri enne suhteid valmis kujul, vaid kujunevad välja intra-aktsioonide kaudu. Fenomen tähistab seejuures materiaalist ja diskursiivset koosmõju, milles põimuvad uurija, uuritav ja uurimisprotsess ise. (Samas: 7-8) Rosi Braidotti posthumanistlik teooria rõhutab materia elusust ja pidevat muutumises olemist. Tema lähenemine rõhutab, et inimene on osa laiemast ökoloogilisest võrgustikust, kus kõik eksisteeriv on omavahel seotud ja pidevas kujunemise protsessis (samas: 8-9). Bruno Latouri toimijavõrgustiku teooria ehk ANT (*actor-network theory*) mõtestab elu heterogeense võrgustikuna, kus nii inimlikud kui mitteinimlikud aktandid osalevad pidevas reaalsuse kujundamises (samas: 9).

Nagu ülevaade materialismi ajaloost näitab, on uusmaterialistlikud lähenemised kujunenud erinevate teoreetiliste ja ühiskondlike nihete taustal. Ühelt poolt on neile mõju

avaldanud kriitika antropotsentrilise maailmapildi suhtes, kus mateeriat käsitleti sageli passiivsena. Teisalt on uusmaterialismi kujunemist mõjutanud kasvav huvi materiaalse maailma aktiivsuse ning inimlike ja mitteinimlike toimijate vastastikuste suhete vastu.

Uusmaterialistlikud käsitlused ei piirdu seejuures ainult füüsiliste objektide või inimkehade uurimisega, vaid siia kuuluvad ka näiteks ruumid ja keskkonnad, aga ka materiaalsed jõud nagu gravitatsioon või aeg. Samuti pööratakse tähelepanu sellistele nähtustele nagu kujutlusvõime, mälu, mõtted ja helid, mis ei ole küll “materiaalsed” selle sõna otseses tähenduses, kuid millel on võime kutsuda esile materiaalseid tagajärgi. (Fox, Alldred 2019: 1) Selline lähenemine võimaldab antud töös käsitleda uusmaterialistlikust vaatepunktist ka publiku tajukogemust ja kõrvaklappide kaudu vahendatud helimaailma.

Uusmaterialism pole ainult teoreetiline raamistik, vaid avab võimalusi ka uute analüüsipraktikate jaoks. Üheks selliseks viljakaks rakendusväljaks on etenduskunstide kontekst, kus etendusest võib mõelda kui erinevatest inimlikest ja mitteinimlikest komponentidest koosnevast assamblaažist.

1.2. Uusmaterialistlik perspektiiv etenduskunstides

Nagu eelmisest alapeatükist selgus, lähtub uusmaterialism arusaamast, et 20. sajandi teise poole humanitaar- ja sotsiaalteadustest tulenevad suunad ei ole enam piisavad seletamaks 21. sajandi materiaalseid, tehnoloogilisi ja ökoloogilisi muutusi. Sellest tõukuvalt vajavad ka etenduskunstid ja nende uurimine uut vaatepunkti, mis võimaldaks eemalduda seni domineerinud antropotsentrilisest käsitlusest ning arvestada ka mitteinimlike osalistega etenduse kujunemisel (Choat 2020: 351). Ameerika etenduskunstide uurija Rebecca Schneider (2015: 7) rõhutab, et uusmaterialistlik mõtlemine hägustab piire elusa ja elutu

vahel, laiendades “elususe” (*liveness*) mõistet kogu mateeriale. Seega ei saa ka etenduskunsti analüüsi puhul keskenduda enam üksnes inimkehade kohalolule. Selle asemel tuleb jälgida hoopis kõiki materiaalseid suhteid ja vastasmõjusid, kuna just vastasmõju on see, mis toob esile erinevate kehade koosloome. (Choat 2020: 353-354)

Etenduskunst pakub uusmaterialistlikule mõtlemisele viljakat pinnast, kuna selle keskmes on erinevate kehade, materjalide ja keskkondade kokkupuude konkreetses ajas ja ruumis. Selline koosolu võimaldab publikul tajuda seoseid, mis kujunevad inimese ja mitteinimese vahel. (Choat 2020: 358-359) Etenduskunst on ka ajalooliselt tegelenud piirialadega, kus elus ja elutu, subjekt ja objekt (nt maskid ja nende tähendus koos agentsusega) ei ole selgelt eristatavad, mistõttu sobib uusmaterialistlik mõtlemine sellesse valdkonda hästi ning mõjub loomulikuna (Schneider 2015: 7-8).

Kuna materia ei ole uusmaterialistlikult vaadeldes midagi stabiilset ja muutumatut, siis sellest tulenevalt muutub ka arusaam etendusest. Enam pole võimalik etenduse puhul vaadelda mõnda fikseeritud tulemust või n-ö “valmis” teost. See nihe ei puuduta kogu teatritraditsiooni ühtviisi, vaid kehtib rohkem etenduskunstide vormi kohta, kus lavastused põhinevad protsessil ja koosloomel, toetuvad rohkem mateeriale ning selle poolt tekitatavale tajukogemusele. Laval toimuvat mõjutavad pidevalt tegurid, mis ei ole täielikult kontrollitavad ega ette ennustatavad, samuti on material suurem võimalus esile tõusta. Etendus tekib ja transformeerub reaajas erinevate kehade, materjalide ja keskkonnatingimuste vastasmõjus. Seega ei ole etendus enam midagi, mis on fikseeritud, vaid hoopis midagi, mis on pidevalt sündimises ehk lakkamatu ontogeneetiline protsess. (Choat 2020: 355)

Etenduse kui lakkamatu protsessi käsitlest aitab paremini mõista Karen Baradi “intra-aktsiooni” mõiste (Barad 2003), mida ta avab ka hollandi uurijate Dolphijn’i ja van der Tuin’iga (2012: 49-53) tehtud intervjuus. Kui interaktsioon eeldab juba

olemasolevaid ja eraldiseisvaid osapooli, siis intra-aktsioon viitab protsessile, mille käigus osapooled alles kujunevad ning määratlevad end vastastikuses mõjus. See tähendab, et subjekt ja objekt ei eelne suhtele, vaid tekivad selle käigus. (Dolphiin, van der Tuin 2012: 49-53) Etenduskunstide kontekstis tähendab see, et etendaja, vaataja, ruum ja materjalid ei ole performatiivses sündmuses käsitletavad täielikult autonoomsete osalistena, sest nende rollid ja tähendused kujunevad vastastikuste suhete kaudu. Seega on etendus koosmõju väli, mitte enam eraldiseisvate elementide summa.

Baradi käsitlusega haakub ka arusaam materias kui millestki afektiivsest. Tema väide, et materia “tunneb, vestleb, kannatab, igatseb ja mäletab”, osutab sellele, et afektiivsed protsessid ei ole omased üksnes inimteadvusele, vaid kuuluvad laiemalt kogu materiale. (Samas: 15-16) Selline perspektiiv laiendab arusaama agentsusest ning seab kahtluse alla inimkeskse kogemuse erilisuse. Samuti rõhutab Barad, et aeg ja ruum ei ole neutraalsed ega etteantud raamid, vaid osalevad aktiivselt intra-aktiivsetes protsessides (samas: 66-67). Etenduskunstide kontekstis tähendab see, et kuigi etendus leiab aset konkreetses ajas ja ruumis, kujuneb see siiski koos materia ja kehaliste teguritega, mis mõjutavad performatiivse sündmuse kulgu ja tähendusloomet.

Sarnast nihet rõhutab ka itaalia filosoofi Rosi Braidotti posthumanistlik käsitlus subjektist. Dolphiin'i ja van der Tuin'iga (2012: 19) tehtud intervjuus selgitab Braidotti, et subjekt ei ole autonoomne ja ratsionaalne keskpunkt, vaid kehastunud (*enfleshed*) ning pidevas muutumises olev üksus, mis kujuneb erinevate materiaalsete, afektiivsete ja sotsiaalsete jõudude ristumisel. Braidotti käsitlus näitab, kuidas inimene ei ole enam ainus agent, vaid tema ümber eksisteerib laiem materiaalne võrgustik, kus ka mitteinimesest osalistel on oluline roll. Eriti etenduskunstides toob see esile, kuidas etendaja ja tema keha ei domineeri, vaid oluline on laiem koosmõju. Braidotti uusmaterialistlik lähenemine tõukub seega posthumanismist ja postantropotsentrismist.

Uusmaterialistliku mõtlemise rakendatavust etenduskunstides illustreerivad ka praktikapõhised uurimused. Austraaliast pärit etenduskunstnik ja loovuurija Alyssa Choat (2020: 356-358), kes uurib moe, materiaalsuse ja etenduse kokkupuutepunkte, näitab oma töödes, kuidas materiaalne objekt on etendaja jaoks aktiivne partner. Näiteks *performance*'is “Material Interactions” (2017) kujuneb liikumine keha ja tekstiili vastasmõjus, kus kasutatava valge lina kaal, tekstuur ja kuju suunavad etendaja liikumist. Seetõttu ei saa liikumist käsitleda ainult kui etendaja teadliku valiku tulemust, vaid see tekib keha ja materjali koostöös. Sarnane loogika ilmneb ka *performance*'is “BodyBody Experiments” (2017), kus liikumine kujuneb kahe etendaja kehalise kontakti kaudu ilma eelnevalt fikseeritud koreograafiata. Mõlemad näited rõhutavad, et performatiivne sündmus sünnib materiaalse vastasmõju protsessis, mitte eelnevalt paika pandud struktuurina.

Materia agentsust rõhutab ka Jane Bennetti (2010: 4-6) käsitus, mille kohaselt on kogu material “asja-vägi” (*thing-power*) – võime toimida, mõjutada ja osaleda sündmuste kujunemises. Ta kirjeldab situatsiooni, kus kõndis Baltimore'i tänavatel ning märkas maas juhuslikku rämpsü – musta kummikinnast, õietolmu, surnud rott, pudelikorki ning puuoksa. See kogemus tekitas temas tunde, et kõik need esemed on iseseisvad ning teatud mõttes inimtegevusest vabad ja eraldiseisvad. Kirjeldatud kogemus tänaval lebavast prahist osutab sellele, et materiaalsed objektid ei ammendu nende omistatavates tähendustes, vaid säilitavad teatud iseseisvuse ja elujõu.

Bennett (2010: 7-8) kirjeldab, kuidas ontoloogilist ebamäärasust illustreerib hästi Franz Kafka “Majaisa mure” tegelane Odradek, kes on kummaline hübriid: puidust niidirull, mis suudab liikuda, rääkida ja naerda, ent mille naer ei pärine kopsudest, vaid kõlab pigem nagu langevate lehtede sahin. Tema omadused asetavad Odradeki elusa ja elutu, orgaanilise ja mitteorgaanilise piirile, muutes ta ontoloogiliselt määratlematuks. Elusus kui mõiste ei ole Odradeki tegelase puhul seotud sellega, et ta peaks elusolendile sarnanema, vaid pigem materiaalse sisemise võimega toimida, reageerida ja olla püsiv.

Taolise nähtuse kaudu saab mõtestada ka mateeriat laval, mille agentne potentsiaal ei sõltu kuidagi sellest, kui väga leidub sarnasusi inimkehaga või -loomusega. Elusus on hoopiski mateeria võime avaldada mõju ja astuda suhetesse teiste kehadega.

Selline arusaam mateeriast kui aktiivsest toimijast ei piirdu üksnes kaasaegse uusmaterialistliku filosoofiaga või näidetega kirjandusest. Ka varasemates kultuurilistes ja õiguslikes mõtteviisides on leidunud käsitusi, mis omistavad esemetele ja materiaalsele maailmale teatava agentsuse. Üheks näiteks sellest on Bennetti (2010: 9-10) kirjeldatud ning Inglismaa õigustraditsioonist pärinev mõiste „deodand“. See tähistab eset, mis on põhjustanud inimese surma või kergemas vormis vigastuse, mistõttu loeti see ese omamoodi “süüdlaseks” ning see tuli loovutada jumalale ehk hävitada. See mõiste illustreerib samuti arusaama mateeriast kui agentse potentsiaaliga toimijast, kuid suhe inimese ja eseme vahel on palju “horisontaalsem” kui tänapäeval – vastutus ei lange ainult inimesele. (Samas)

Kuigi tänapäevases mõtlemises ei omistata esemetele enam otseselt moraalset või juriidilist vastutust, võimaldab „deodandi“ mõiste uusmaterialistlikus võtmes ümber mõtestada mateeria rolli ka kaasaegsetes praktikates, sealhulgas etenduskunstides. Kui see arusaam üle kanda etenduskunstide valdkonda, siis võib väita, et lavastusprotsess ei ole kunagi täielikult lavastaja kontrolli all, vaid kujuneb koostöös teda ümbritsevaga. Stsenograafia – lavaruum, rekvisiidid, tehnilised vahendid ning vabaõhulavastuste puhul ka looduslikud tingimused mõjutavad nii loomeprotsessi kui ka etenduse kulgu. Sarnaselt “deodandi” mõistega on agentsus konstantselt jagatud ehk “süüdlasi” lavastuse lõpptulemuse või etenduse kulgemise puhul on mitu ning nende “süü” jaguneb võrdselt.

1.3. Agentsus

Kui eelnevas alapeatükis käsitleti materiat kui aktiivset substantsi, siis agentsuse mõiste täpsustab, kuidas see aktiivsus avaldub. Nimelt, mitte üksikutes objektides või subjektides, vaid nendevahelistes suhetes. Uusmaterialistlikus raamistikus ei ole agentsus enam ainult inimesele omane võime, vaid jaotub inimlike ja mitteinimlike toimijate vahel, kujunedes pidevas vastasmõjus (Bennett 2010: 21).

Agentsus ei ole püsiv ega lokaliseeritav, vaid ajutine ja muutuv nähtus, mis ilmneb konkreetsetes situatsioonides. See tähendab, et loobutakse selgest subjekti ja objekti eristusest ning keskendutakse hoopis nendevahelistele suhetele. Sellises käsitluses võib iga toimija, olgu see inimkeha, ese, keskkonnatingimus või tehnoloogiline süsteem, toimida aktandina¹. (Samas: 23-24)

Jane Bennett (2010: 20-38) käsitleb agentsust assamblaažide kaudu. Assamblaaž tähistab ajutist ja heterogeenset kooslust, mis koosneb nii elavast kui ka elutust materias. Sellistel kooslustel puudub keskne juhtorgan, mis tähendab, et ükski komponent ei oma täielikku kontrolli terviku üle. Agentsus ei koond ühegi subjekti ega objekti ümber, vaid jaotub erinevate osaliste vahel, kes kõik panustavad, kuid ei määra toimuvat kunagi täielikult. (Samas: 24)

Assamblaažidele on omane ka emergentsus² (samas: 24). See tähendab, et rühma suutlikkus midagi korda saata, ehk olla agentne on suurem ja paremini eristatav kui selle üksikute osade summa. Assamblaaž suudab “teha” midagi, mida ükski selle komponent

¹ Aktant – midagi (kas inimlik või mitteinimlik), mis osaleb ükskõik millises protsessis ükskõik millises rollis (Sõnaveeb).

² Emergentsus – omadus, mis seisneb selles, et ta ilmneb tänu mingite muude (tavaliselt fundamentaalsemate) asjade olemasolule, kuid ei taandu nendele. Mõiste pärineb eelkõige bioloogiast, kirjeldamaks näiteks lumehelveste struktuuri või lindude keerulise ehitusega pesasid ning kalaparvede liikumist. (Youvan 2025: 3)

eraldiseisvalt ei suudaks. Seega ei ole oluline ainult see, millistest komponentidest rühm moodustub, vaid ka see, miks ja kuidas suhestutakse. Samaaegselt on assambleažid ka avatud süsteemid, kus rühma kuuluvad osad on küll omavahel seotud, kuid säilitavad teatud iseseisva energia. Seega võib agentsus mõjuda hoopis ka sel moel, et hakkab rühma seestpoolt ümber kujundama või isegi destabiliseerima. Assambleažid ei ole kunagi lõplikult fikseeritud, vaid pidevalt uutele mõjutustele vastuvõtlikud (Bennett 2010: 24).

Bennett (2010: 25-28) toob näite teovõimelisest, ent samas ka emergentsest assambleažist – Põhja-Ameerikas 2003. aastal aset leidnud elektrikatkestus, mis mõjutas miljoneid inimesi. Ta väidab, et katkestusel ei saa kunagi olla ühte kindlat põhjust, vaid see saab tekkida ainult mitme teguri koosmõjul. Uusmaterialistina vaatab Bennett elektrivõrku hoopis kui kivisöest, higist, elektromagnetväljadest, arvutiprogrammidest, elektronvoogudest, kasumimotiividest, kuumusest, elustiilist, tuumakütusest, plastikust, valitsemisfantaasiatest, staatilisest elektrist, seadusandlusest, veest, majandusteooriast, traadist ja puidust koosnevat assambleaži. Mitmed ajakirjandusväljaanded omistasid mainitud elektrikatkestusele inimlikke omadusi, kasutades väljendeid nagu “elektrivõrgu süda väreles” jmt, mis viitavad, et ka inimalgatuslikud suured süsteemid võivad käituda ettearvamatult ja vahel inimeste jaoks arusaamatult. Bennett väidab, et just tol hetkel näitas elektrivõrk, kuidas ta on võimeline oma reeglite järgi “elama” ja “surema”. Ta näitas oma olemust, mida on inimestel raske lõpuni kontrollida. (Samas: 25-28) Agentsus võib seega olla ka läbi keerukate võrgustike toimiv ettearvamatu jõud.

Bennett (2010: 34-35) rõhutab, et assambleažide puhul ei ole peamine mitte niivõrd nende võime moodustada “kultuuri” või toimida iseorganiseeruvate süsteemidena. Tähtsam on just nende agentsus, ehk see, millist mõju nad avaldavad ning milliseid protsesse nad käivitavad. Selle mõtte avamiseks toob ta sisse hiina kultuuriruumist pärineva mõiste *shi*, mis aitab mõista agentsust situatsiooniliselt tekkiva potentsiaalina.

Algselt sõjalisest strateegiast pärinev *shi* viitab võimele tajuda ja kasutada ära olukorras juba olemasolevaid jõujooni. Hea kindral “loeb” olukorda ehk arvestab tuulte, maastiku, moraali, ajaloolise konteksti ja relvastuse omavaheliste suhetega ning tegutseb kooskõlas nendest tekkiva potentsiaaliga. Seega ei paikne jõud subjektis, vaid situatsioonis kui tervikus. Agentsus ei ole miski, mida keegi “omab”, vaid midagi, mis tekib erinevate tegurite paigutuse ja vastasmõju tulemusel. (Bennett 2010: 34-35)

Sellist arusaama saab tõlkida ka igapäevasesse kogemuslikku keelde, näiteks kirjeldades seda kui teatud ruumis valitsevat “õhkkonda” või kõnekeeli kui vaibi (*vibe*), atmosfääri. Näiteks kohvikus ei teki atmosfäär üheainsa elemendi (inimesed, ruum ja muusika) mõjul, vaid nende kõigi koosmõjus (samas: 35). Inimeste kohalolu, ruumi arhitektuur, helid, valgus, kehalised hoiakud ja isegi seal vahetatavad ideed moodustavad koos vibreeriva välja, millel on oma suunav jõud. See väli ei ole staatiline, vaid pidevas muutumises, kuna ka selle komponendid on pidevas liikumises ja transformatsioonis.

Ilmneb ka selge paralleel Bennetti assamblaaži mõistega. Nii *shi* kui ka assamblaaž kirjeldavad olukordi, kus toimejõud ei ole lokaliseeritav üheski üksikus elemendis eraldi, vaid tekib nendevahelistes suhetes. Bennetti kirjeldatud agentsus vastab *shi* ideeale kui situatsiooniliselt tekkivale potentsiaalile. Mõlemal juhul ei ole fookuses enam objekt ja subjekt, vaid nendevahelised suhted ning sellest tulenevad võimalikkused. Seega võib *shi*’d mõista kui üht viisi kirjeldamiseks seda, mida Bennett nimetab assamblaaži(de) agentsuseks.

Selline agentsuse mõtestamine loob olulise lähtekoha ka etenduskunstide analüüsimiseks. Kui loobuda arusaamast, et lavastust juhivad üks keskne subjekt (nt lavastaja või etendaja), avaneb võimalus käsitleda etendust kui assamblaaži, kus kogu mateeria kujundab ühiselt performatiivse sündmuse kulgu.

Teatriuuriija Sarah Lucie lähenemine agentsusele sarnaneb mitmeti Bennetti agentsuse assamblaažide ideega, sest ka Lucie väidab, et agentsus on hajutatud ning vastutus ei

koondub ühte punkti, vaid jaotub erinevate inim- ja mitteinimlike aktantide vahel. Ta laiendab seda definitsiooni teatrile ja publikule ning väidab, et asjade kogumid tervikuna on agentsed ning vägagi intiimselt seotud publiku kehadega. (Lucie 2020: 172) Bennettile sarnaselt toetub ka Lucie Baradi intra-aktiivsuse mõistele, rõhutades, et agentsus ei ole lokaliseeritav ühte subjekti, vaid tekib suhetes ja protsessides (Samas: 14-15).

Sellest vaatepunktist võib teatrit mõista kui omamoodi agentsuse ja afektiivsuse eksperimentaalset laborit. Teatrist saab ruum, kus võib tavapäraseid tajumustreid murda ning kus inimlike ja mitteinimlike elementide koosmõju muutub intensiivsemalt tajutavaks. Teater muudab agentsuse toimimise nähtavaks, kogetavaks ja mõtestatavaks viisil, mis igapäevaelus sageli varju jääb.

Lucie arutab ka alternatiivsete agentsuse käsitluste üle, näiteks võib välja tuua objektikeskse ontoloogia (inglise keeles *object-oriented ontology*, edaspidi lühendiga OOO), mis väidab, et objektid eksisteerivad iseeneses ja iseenese jaoks, sõltumata mistahes ümbritsevatest suhetest. Objektidel on oma substantis ehk olemus, mis on eraldiseisev koosmõjudest. (Lucie 2020: 9) Kui senine käesolevas töös käsitletud agentsus lähtub aktantide koosmõjust, siis OOO rõhutab, et igal objektil on sisemine potentsiaal, mis ühelegi teda ümbritsevale suhtele ei taandu. Just siit ka põhjus miks OOO agentsuse käsitlust käesolev magistritöö ei kasuta. Siinne uusmaterialistlik analüüs lähtub eeldusest, et laval olevad objektid ja inimkehad moodustavad ühise agentsuse välja, kus agentsus “luuakse” pidevas koosmõjus. OOO keskendumine objektide autonoomsele ja suhetele taandamatule olemusele ei toeta seetõttu otseselt käesoleva töö analüütilisi eesmäärke.

Lucie käsitleb teatrit kui atmosfääride kunstivormi. Agentsus teatriruumis ei piirdu ainult konkreetsete objektidega, vaid hõlmab ka hajusaid ja raskesti lokaliseeritavaid nähtusi. Atmosfäär on materiaalselt kohalolev ja tajutav fenomen, millel on oma agentsus.

Etenduste käigus tekkiv atmosfäär on teatrikogemuse lahutamatu osa. See, et atmosfäär suunab endale tähelepanu pöörama näitab, kuidas teater on viljakas pinnas mõelda kaugemale binaarsetest vaadetest indiviidi ja teda ümbritseva, inimese ja mitteinimese ning teatri ja reaalse elu vahel. (Lucie 2020: 172-173) Teatris tekkiv atmosfäär aitab Lucie (samas: 174) sõnul ilmestada ka seda, kuidas inimtegevusest on tähtsam inimese kohalolu. See ei tähenda, et tegevus kaotaks oma tähtsuse, vaid pigem, et tegevus ei ole ainus ja alati määrav agentsuse vorm. Inimkeha mõjub juba oma kohaloluga ehk hingamise, rütmi ja ruumilise paiknemise kaudu.

Taolisest vaatepunktist on inimene laval üks aktant teiste seas, kes küll sageli tõmbab tähelepanu oma liikumise ja väljendusviisidega, kuid ei eksisteeri eraldiseisvalt. Tema agentsus põimub esemete, ruumi ning atmosfääriga. Seetõttu ei tulene etenduse mõju üksnes inimlikust tegevusest, vaid sellest, kuidas erinevad inimlikud ja mitteinimlikud komponendid koos toimivad ning üksteist vastastikku mõjutavad. (Samas: 175)

Agentsuse käsitus leiab konkreetsema väljenduse lavapraktikas, mida analüüsib teatriuuri ja stsenograaf Joslin McKinney saksa lavastuskunstniku Katrin Bracki stsenograafia näitel. Bracki stsenograafiat saab vaadelda kui eraldiseisvat isetoimivat jõudu. Tema kujundused mõjuvad sageli minimalistlikena, sest tavaliselt keskendub ta ühele peamisele elemendile, näiteks kunstlumi või udu. Mõju saavutatakse aga just valitud materjali rohkuse (*abundance*) kaudu – mateeriat kasutatakse nii suurtes kogustes, et see hakkab ruumi ja seeläbi kogu etendust domineerivalt kujundama. Bracki kasutatud materjalid, nagu udu, lumi või konfetikahurid, ei allu täielikult inimlikule kontrollile, vaid toimivad omaenda loogika alusel, reageerides keskkonnale ja mõjutades seeläbi etenduse kulgu. (McKinney 2019: 1-8) Mateeria ei ole selle näite puhul passiivne, vaid võib olla ettearvamatu, intensiivne ja isegi ohtlik, mõjutades nii etendajaid kui publikut (samas: 6).

Asjaolu, et lavaline mateeria “ärkab ellu” vaid juhul, kui see on koosmõjus teiste etenduse agentidega (McKinney 2019: 6), mõjutab ka etendajaid ning nende etendamistehnikaid. Stsenograafia loob potentsiaalsed võimalused olukordadeks, kus näitlejad peavad kohanema mateeria ettearvamatustega ning leidma uusi tegutsemisviise (samas: 11). Mateeria “kannab, suunab ja transformeerib” etendajat. Samuti võib see muuta etendaja nähtavamaks või hoopis nähtamatuks, ka haavatavaks või isoleerituks (samas: 12).

Eeltoodu seostub Bennetti “asja-väega” (*thing-power*), mille all mõistab ta mateeria võimet avaldada mõju ja osaleda sündmuste kujunemises viisil, mis ei allu täielikult inimlikule kontrollile. Nii nagu Bennetti käsitluses ei ole passiivset objekti, vaid aktiivne toimejõud, mis võib suunata, takistada või ümber kujundada tegevuste kulgu, ilmneb ka lavalises situatsioonis mateeria võime etendajat mõjutada ja ümber positsioneerida. Seega ei tegutse etendaja mitte üksnes mateeria kaudu, vaid koos sellega. (Samas 2019: 7, 9)

McKinney seob selle ka Erika Fischer-Lichte autopoieetilise tagasisideringi mõistega, rõhutades, et etendus sünnib pidevas vastastikuses mõjus etendajate, publiku ja materiaalse keskkonna vahel (samas: 16-17). Tagasiside ei liigu ainult inimkehade vahel, vaid hõlmab ka materiaalseid protsesse, nagu valguse muutumine või udu hajumine. Mateeria saab tähenduslikuks just läbi korduvate materiaal-diskursiivsete vastasmõjude. McKinney toob paralleeli ka Baradi mõistega „*matter comes to matter*“, rõhutades, et mateeria tähendus ei ole eelnevalt fikseeritud, vaid saab tähenduslikuks just nende korduvate vastasmõjude käigus. (Samas)

Teatris on alati kohal ka vaatajad. Enamasti ei ole nad lavalise mateeriaga otseselt füüsilises kontaktis, see aga ei tähenda, et nad oleksid kuidagi selle agentsusest puutumata või korduvatest vastasmõjudest eemaldunud. Publik osaleb siiski aktiivselt samas aegruumis ja atmosfääris, kus tegutsevad laval olevad kehad (nii inim- kui mitteinimlikud). (McKinney 2019: 14) Siinkohal kasutab McKinney saksa teatriuuriija Erika Fischer-Lichtelt mõistet “asjade ekstaas” (*the ecstasy of things*), millega ta

kirjeldab publikule avalduvat mõju. Nimelt kutsuvad materiaalsed nähtused esile intensiivseid sensoorseid tajumusi. Need ei allu täielikult keelelisele kirjeldamisele, kuid loovad tähendusi läbi assotsiatsioonide, mälestuste ja emotsioonide. (Samas: 15-16)

2. LAVASTUSE “BACKTOTHEBEACH” UUSMATERIALISTLIK ANALÜÜS

2.1. Lavastuse kontekst ja kirjeldus

Lavastus “backtothebeach” esietendus 14. augustil 2024. Lavastus tuli välja Hungerburg2024 raames, mis toimus 14-18 august 2024 Narva-Jõesuu linnaruumis ja endise Mereranna puhkekodu territooriumil. Lavastuse loometiimi kuulusid kunstnik-lavastaja Joel Väli, dramaturg Andreas Kübar, kehadramaturg Sylvia Köster ning helikujundaja Markus Robam. Etendajateks olid Grete Jürgenson, Henessi Schmidt, Doris Tislar (Noorsooteater), Sylvia Köster, Karl Robert Saaremäe (Must Kast), Sander Rebane (Endla teater), Kaarel Pogga (Vanemuise teater), Nils Mattias Steinberg (Endla teater). Lavastuse kestus oli 1 tund ja 30 minutit ühes vaatuses ning tegevuspaigaks oli Narva-Jõesuu rand ja meri. (TUT koduleht: backtothebeach)

Lavastuse analüüsi puhul toetun kahele vaatamiskorrale, lavastuse salvestisele (backtothebeach 2024b) ning visuaalsele materialile (backtothebeach 2024a).

Hungerburg2024 oli Tartu Uue Teatri kobarlavastus ehk hübriidne formaat, mis ühendas endas nii teatri, muusika, kino, loengud, installatsioonid, tuurid ja peod. Festival oli eripärane just seetõttu, et publik sai ise kujundada oma teekonna erinevate sündmuse vahel. Lavastust “backtothebeach” mängiti festivali jooksul kokku kaksteist korda – etendused toimusid kaks korda päevas (kell 15:00 ja kell 19:00). (TUT koduleht: backtothebeach) Just seetõttu kujundas publiku kogemuse tugevalt kohaspetsiifilisus ning

kellaajast tulenev naturaalne valgus. Päevased etendused toimusid lõõskava keskpäevase päikese käes ning õhtustel etendusel oli võimalik jälgida päikeseloojangut.

Lavastus sündis ideest ja soovist, et pikaaegne näitlejatest ja kunstnikest koosnev sõpruskond saaks koostööd teha ning ühiselt midagi luua. Lavastuse loomeprotsessi käivitas seega teadlik püüdlus ühiseks ajaviiteks ning koosloomeks. Trupi sõnul veedeti tore suvi Narva-Jõesuus ja rannas, mis kannab Eesti ilusaima ja pikima liivaranna tiitlit. (Telehommik 2024) On aga oluline, et sõpruskonna ühine “ajaviide” kulmineerus aruteludega, kus olid kõne all mitmed ühiskondlikult aktuaalsed ja kriitilised teemad, mis lavastuses ka oma väljundi leidsid.

Lavastuslik tegevus toimus avatud rannaruumis, see tähendab, et ala, kus etendus toimus, ei olnud selgelt piiritletud. Liivale paigaldatud tribüün märkis küll ära peamise vaatepunkti, kuid etendusruum jäi läbikäidavaks, mistõttu võis iga juhuslik mööduja siseneda mänguruumi, ujuda taustal või jälgida toimuvat distantsilt. Publik jälgis etendust kõrvaklappidega, mis lõi omakorda huvitava tähendustasandi: visuaalne ruum oli jagatud performatiivse ja igapäevase vahel, kuid heliline tasand intiimselt vahendatud ja kontrollitud.

Etendus algas Mereranna puhkekodu lisahoone katuselt, kus jagati publikule kätte kõrvaklapid ning seejärel liiguti üle metallsilla tribüünini. Etendajad mängisid samal ajal silla all petanki.

Kui publik on tribüünile jõudnud, kõnnib üle “lava” üks tegelaskuju punastes ujumispükstes, punase tuulejope ning valgete susside, kinnaste, nokamütsi ja näorätikuga, mille peale on omakorda asetatud päikeseprillid. Ta avab rannatooli ning istub üsna tribüüni lähedale “lava” nurka. Paneb pähe kõrvaklapid ning vajutab pleieril nuppu, mille peale käivitub lavaline tegevus. Tegelaskuju kostüüm vihjab kuulsale Martin Parri fotole (vt Lisa 1, Lisa 2), mis pärineb tema fotosarjast “Life’s a Beach”. Kuna tegelaskuju nägu katab valge rätik, ei ole aru saada, kes see täpsemalt on. Tegelikult peitub kostüümi all

lavastuse dramaturg Andreas Kübar. See loob ühe tõlgendusvõimaluse, et kogu lavaline tegevus toimub dramaturgi peas või kujutluses, kes omakorda kehastab rannas puhkajat.

Etendus rannaliival algab aga hetkest, mil trupp liigub mööda rannaäärt publikuni, käitudes justkui organiseeritud turismigrupp. Kõrvaklappidest kostub samal ajal kirikukellade heli. Kui trupp jõuab publikutribüüni ette, jätkub turistidele omane standardiseeritud ja struktureeritud tegevus: käte desinfitseerimine, rühmana merepiiril poseerimine ning liikumine vaatlevalt ühe rannaruumi objekti (nt prügikast) juurest teiseni.

Edasine lavaline tegevus koosneb episoodilistest ja korduvatest stseenidest, milles etendajad suhestuvad rannakeskkonna ja erinevate rannaesemetega. Seistakse riietuskabiini juurde järjekorda ning iga tegelane vahetab oma kostüümi ujumisriiete vastu, seejärel võetakse rannal ülepingutatult päevituspoose. Erinevate esemete (nt rätikud, täispuhutavad kummirõngad jm) kasutamine ning kehaline kontakt liiva ja mereveega moodustavad intensiivse kujundirea. Rannal asuvad objektid ehk prügikastid ja riietuskabiin ei ole lavastuslikud rekvisiidid, vaid rannas asuvad igapäevaesemed, mis omandavad lavapildis figureerimise kaudu uue performatiivse tähenduse. Tegevus ei arene antud lavastuse kontekstis lineaarse narratiivina (kuigi ka seda annab soovi korral välja lugeda), vaid korduste, variatsioonide ja rütmiliste muutuste kaudu üles ehitatud stseenide kaudu.

Etenduse kulminatsioon toimub viimastes stseenides, kus trupp koondub lava keskele kokku ning hakkab koos ringikujuliselt liikuma, mille tulemusel tekib liiva sisse süvend. Tekkinud süvendit hakatakse kühvlite, käte ja jalgade abil veel sügavamaks kaevama, kuni jõutakse soovitud eesmärgini. Tekkinud ringikujulisse alasse kogutakse kokku varasemalt kasutatud ranna- ja tarbeesemed ning tähistatakse puidust dokkidega, millel on kiri “private”. Viimases stseenis triivib trupp kummipaadiga merele, samal ajal hakkab kaevatud ringi keskel olevast prügikastist kerkima suitsu, mis märgib etenduse lõppu.

Lavastuse “backtothebeach” puhul on põhjendatud käsitleda etendajaid üldplaanis umbisikuliselt, sest loodud rollid või fikseeritud tegelased ei ole tervikkonteksti raames

kuigivõrd olulised. Pigem saab tähtsamaks jäljendatav esteetika, kehaline kogemus ning kokkupuude ümbritseva keskkonnaga kui individuaalne rolliloomine.

Lavastuse üheks oluliseks lähtepunktiks oli Ühendkuningriikide fotokunstniku Martin Parri looming (TUT koduleht: [backtothebeach](https://www.backtothebeach.com/)), millele lavastus nii visuaalselt kui ka temaatiliselt toetub. Parri töödes on talletatud nii mitme kümnendi jagu rannakultuuri, turismipraktikaid ja tarbimisühiskonna visuaalset kujutamist kui ka kaudset kriitikat. Tema tööde korduvad motiivid – liiv, kehad, toit, päike ja vaba aeg – on äratuntavad ka lavastuses “backtothebeach”. Kui kõrvutada Parri ning lavastuse fotosid (vt Lisa 1, Lisa 2), on märgata selgeid esteetilisi paralleele.

2.1.1. Martin Parr

"Photography doesn't change the world. I don't buy into that humanistic line of thought. I just go out with my camera to observe and present."

– Martin Parr, 2024

Martin Parr (1952-2025) oli inglise dokumentaalfotograaf ja fotoajakirjanik, kelle töö on tuntud tema intiimse, satiirilise ja antropoloogilise pilgu poolest tänapäeva elu erinevatele aspektidele. Eriti keskendus ta Inglismaa töölisklassi kujutamisele ning laiemalt läänemaaailma tarbimiskultuuri ning vaba aja veetmise dokumenteerimisele, tuues esile nende nähtuste vastuolulisuse ning sageli ka absurdsuse. (Parr 2023)

Parri fotograafiline praktika ühendab omavahel sotsiaalse antropoloogia, satiiri ning meelelahutuse, kuid heidab ka kriitilise pilgu kollektiivsele vaba aja veetmise viisidele. Oma loomingus kujutab ta turismi kui tarbimise vormi ning fotod reedavad sageli kontrasti idealiseeritud kujutluste ja tegeliku reaalsuse vahel. Parri esteetikat iseloomustab teadlik pöördumine kitsi, kirevuse ja kohatise pealiskaudsuse poole. (Durden 2025) Samuti pöörab ta palju tähelepanu iroonilistele detailidele, mis muudavad igapäevased situatsioonid ühtaegu humoorikaks ja ebamugavaks.

Tema karjääri suurimaks ja samas kõige skandaalsemaks teoseks sai fotoseeria "The Last Resort" (1986). See dokumenteeris töölisklassi puhkust New Brightonis mereäärse kuurortlinnas, kus liivarannad olid asendunud betooniga ning inimesed puhkasid prügi ja rämpstoidu keskel. Kriitikud ründasid seda tööd teravalt, nimetades seda julmaks ja töölisklassi pilkavaks. Parr ise aga väitis, et teda ei huvita klass, vaid igapäevaelu tões, ning uskus, et kontroversiaalsus ei tee fotograafide halba. (Parr 2023)

Tugev rõhk Parri loomingulise käekirja puhul on just tema visuaalsel stiilil, mis eristub klassikalisest dokumentaalfotograafiast eelkõige oma äärmiselt kireva värvikasutuse poolest. Parri on inspireerinud peamiselt Inglismaa nn postkaardikultuur ehk ta kasutab intensiivselt küllastunud ja sageli isegi agressiivseid värve, mis rõhutavad kujutatava keskkonna kunstlikkust ja üleküllust. Tema fotosid võib vaadelda kui subjektiivseid ja satiirilisi kommentaare, kuid tegelikult loob Parr teadlikult distantse reaalsuse ja kujutise vahel, selleks et "fiktsionaliseerida" tegelikkust. (Durden 2025)

Tehnilistest võtetest on Parri enda sõnul kõige tähtsam makroobjektiivi ja välgu kasutamise kombinatsioon (Parr 2023). See toob kujutatava objekti vaatajale väga lähedale ning annab fotodele terava ja kohati ka sürreaalse kvaliteedi. Lähivõtted, madala

tundlikkusega värvifilmi kasutamine ning detailidele keskendumine võimaldavad esile tuua argiseid ning sageli ebaesteetilisi motiive. Näiteks keskendub Parr tarbeesemetele, kehalistele detailidele ning toidule, mis on tihti visuaalselt eemaletõukav, nt rasvane või sulav. (Durden 2025) Taoline “mikroskoobi alla seadmine” toob esile materiaalse maailma ülekülluse ning põimib vaataja jaoks esteetilise naudinguga ja kriitilise distantsi.

Kuna Parri tööd on oma olemuselt kriitilised, saab väita, et lavastus “backtothebeach” ei kasuta tema töid vaid lavastuse visuaalse maailma inspiratsioonina. Nagu eespool mainitud, siis vaadeldes kõrvuti lavastuse fotosid ja Parri loomingut, on need tõepoolest väga sarnased (vt Lisa 1, Lisa 2). Parri loominguga saab aga lähemalt uurida materiaalsust, kehalisust ning nii tarbimiskultuuri absurdsust kui ka performatiivsust. Parri looming loob lähtekoha, millelt saab edasi liikuda materiaalsuse ning kehade ja keskkonna vastastikuste suhete käsitlemise suunas.

2.2. Publiku tajukogemus

Lavastuse “backtothebeach” puhul mängis publiku tajukogemuse kujunemisel olulist rolli kohaspetsiifilisus³. Kuna lavastust mängiti vabas õhus, olid vaatajad loodusjõudude meelevaldas. Tribüün oli ilma katusega ning asus keset rannaliiva. Oluline on ka märkida, et nii publiku kui etendajate kogemuslikud tingimused olid võrdsed. Mõlemad viibisid sama kuumuse, tuule või vihma käes ning samal rannaliival, publik ei olnud kuidagi distantseeritud või erineval positsioonil.

³ Kohaspetsiifiline teater – lavastusliik, mille mängupaik on väljaspool teatrisaali ja -maja, teatrile tavapäratus ruumis või paigas; kohaspetsiifiline lavastus lähtub konkreetsest ruumist ja enamasti ei ole teistesse ruumidesse kohandatav (Eesti Teatri Agentuur).

Vaatajaid mõjutas ka see, kas vaadati päevast või õhtust etendust. Päevaste etenduste vaatajad viibisid poolteist tundi otsese lõõskava päikese käes ning kuumus ja ere valgus võisid kiirelt väsitavalt mõjuda, mis omakorda mõjutas tajukogemust. Õhtuste etenduste vastuvõttu kujundasid aga aeglaselt muutuv valgus ja merre taanduv päikeseloojang, seega need etendused olid alati rahulikumad ning isegi melanhoolsemad. Ükski etendus ei olnud täielikult identne eelneva või järgnevaga, keskkond muutus pidevalt ja kujundas iga vaatamiskorra puhul erineva kogemuse. Mõlema etendusaja puhul oli võimalik ka situatsioon, kus etendust vaadati lausvihmas, möllava merevee taustal. Sel juhul mõjus etendus kerge ja päikeselise asemel hoopis karmimana ning esmane energia läks sellele, et taolistes tingimustes vastu pidada.

Publikut mõjutas pidevalt ka tuul, sest Narva-Jõesuu ranna puhul on tegemist üldiselt tuulise paigaga. Tuul sasis inimeste juukseid ja liigutas riideid, mõjutas temperatuuri tajumist ning hoidis vaataja pidevas kontaktis ümbritseva keskkonnaga. Päikeseliste ja palavate etenduste puhul võis tuul mõjuda jahutavalt ja värskendavalt, kuid tugevamate puhangute korral võis see muutuda ka füüsiliselt ebamugavaks. Tuul muutis vaataja konstantselt teadlikuks nii mere lähedusest, avatud ruumist kui ka omaenda kehast selles keskkonnas. Etenduse vaatamise kogemus kujunes seega multisensoorselt, kuna lavastust ei tajutud ainult visuaalselt või heliliselt, vaid samaaegselt ka kehaliselt ja kõigi meeltega.

Samuti kujundasid publiku tajukogemust kõrvaklapid, mille kaudu oli vahendatud kogu lavastuse audiomaailm. Vaataja keha viibis füüsiliselt küll ilmastikule avatud, tuulises ja ettearvamatu ilmaga rannas, kuid heli kaudu loodi publikule palju intiimsem ja kontrollitud tajuruum. Seega võib öelda, et publik tajuski korraga kahte paralleelset maailma: väga tuulist, vihmast või palavat keskkonda, kus ta viibis kehaliselt, kuid samal ajal ka kontrollitud, rahulikku ja esteetiliselt kureeritud helimaailma. Kohati läksid need

maailmad ka omavahel vastuollu ning tekitasid dilemma, kus keha koges üht, kuid helikujundus suunas tajuma hoopis teistsugust atmosfääri.

2.2.1 Etenduse kogemine kõrvaklappidega

Lavastuses “backtothebeach” puudus täielikult tekstiline osa ning heliline maailm oli üles ehitatud ainult muusikale. Lavastuse üheks tähtsamaks publiku tajukogemuse kujundajaks said seega kõrvaklapid.

Kuigi tuulise mereranna tõttu olid kõrvaklapid praktiline lahendus, kasutati neid ka dramaturgilise võttena, et suunata publiku tajukogemust. Inglise teatriuuriija Rosemary Klich (2019: 185) on samuti väitnud, et tavaliselt on kõrvaklappide kasutamine lavastuses teadlik dramaturgiline vahend.

Kõrvaklappide kaudu oli võimalik luua publikule omalaadne privaatne ruum keset avalikku randa. Nagu eelnevalt mainitud, siis etenduse ruum ei olnud kuidagi piiratud, vaid kõik möödujad võisid etendajate tegemisi jälgida, isegi kui nad selleks piletit polnud ostnud. Etenduse pilet oligi aga see, mis tagas koha tribüünil ning juurdepääsu kõrvaklappidele, see tähendab juurdepääsu väga olulisele tasandile visuaalse kõrval. Seega, kõrvaklappidega publik liigutati ülejäänud rannakülastajatest eraldi tajuruumi. Kuigi visuaalselt jagati endiselt sama ruumi, siis just heli kaudu viibis etenduse publik n-ö kusagil mujal. Rand oli etenduste ajal nii kollektiivne kui ka individuaalselt kogetav ruum.

Seega, kõrvaklappide abil on võimalik inimene eraldada täiesti isiklikku ja privaatsesse ruumi. Kui etendust teatrisaalis vaatav inimene on pidevalt teadlik sellest, et viibib

ruumis koos teiste inimestega, siis kõrvaklappe kasutades võib see taju osaliselt kaduda ning tähelepanu hakata koonduma palju intensiivsemalt iseenda kehale ja sisemistele aistingutele (Klich 2019: 176). Ühe meele reaalsustajust eemaldamisel hakkavad koheselt tugevamalt tööle teised tajud, mida tavapärase olukorras ei pruugita teadlikult tähele panna. Näiteks hakkab tööle interotseptatsioon ehk sisetundlikkus, mis tähendab, et inimene on palju teadlikum oma kehas toimuvatest protsessidest. Sisetundlikkus hõlmab nii propriotseptiooni ehk naha, lihaste ja tasakaalusüsteemi kaudu kogetavat kehalist taju kui ka vistserotseptiooni, mis on seotud hingamise, südametöö, seedimise ja teiste siseorganite tegevusega. Kõrvaklapid võivad muuta inimese nendest protsessidest palju teadlikumaks, sest heli kogetakse väga vahetult ja kehalähedaselt. Näiteks võivad muutuda tajutavamaks enda hingamisrütm, südamepekslemine või temperatuurimuutused. (Samas: 176–177) Käivitub “sisemine sissevaade” (*inside insight*). See on teadlikkus kehasisestest bioloogilistest signaalidest, mis viitavad inimese tervisele, heaolule ja siseseisundile. Kõrvaklapiteatri puhul on aga oluline see teadlikkus säilitada, konstantselt seda teadvustada ja olla vahetult teadlik oma aktiivsest olemisest ja toimimisest maailmas. (Samas: 194) “backtothebeach’i” puhul võis publik just kõrvaklappide kaudu tajuda tugevamalt nahal tuule mõju, muutusi hingamises või kehalist reaktsiooni ilmastikunähtustele.

Sealjuures, mainitud kaks ruumitasandit, visuaalne ja heliline, ei langenud alati omavahel kokku. Lisaks sellele, et helimaailm võis olla ebakõlas keskkonnatingimustega, võis tekkida vastuolusid ka laval nähtuga. Näiteks võis laval toimuda midagi intensiivset, nagu Sander Rebane kilekotti pähe tõmbamas või Kaarel Pogga merevees lainete vahel mässamas, kuid klappidest kostis hoopis rahulik või meditatiivne muusika. Seda kirjeldab ka Klich (2019: 179), et kõrvaklapid tekitavad tihtipeale lavastusi vaadates teisiti tajutud kohalolu tunde (*altered-here-and-now*). “backtothebeach’i” puhul kogeski vaataja korraga nii rannaruumi füüsilist materiaalsust kui ka helilise kujunduse kaudu loodud afektiivset ruumi. Need kaks ei pidanudki alati kooskõlas olema. Helikujundus ei kinnitanud alati silmaga nähtavat või kehaga kogetavat, vaid lõi sellele paralleelse

tajutasandi. Seda selleks, et aeg-ajalt vaataja kogemust kas võimendada või destabiliseerida.

2.2.2. Lavastuse helimaailm

Etendus algab kirikukelladega, mis kõlavad umbes neli kuni viis minutit. Sellel hetkel ei viibi etendajad veel publikule nähtavas mänguruumis ega lähene kaugusest rannale. Pikalt kestev kirikukellade heli loob omamoodi sissejuhatuse, mis hakkab juba enne lavalise tegevuse algust kujundama viisi, kuidas rannaruumi tajutakse. See on hea sissejuhatus turismi esteetikale, millele lavastus toetub. Kirikukellad seostuvad puhkamisega, peamiselt linnapuhkusega. Kohe tulevad silme ette erinevate Euroopa suurlinnade raekojaplatsid ja vanalinnad, kus kirikukellad tihti sarnaselt löövad. Kirikukellade heli rannas tekitab ka teatud võõritust, sest tavaliselt rannas kirikukellasid ei kuule. On selge, et helilise maailma kaudu juhitakse vaataja Narva-Jõesuu rannast kusagile kaugemasse liminaarsesse ruumi.

Seejärel läheb kellade helin sujuvalt üle ansambli a-ha esituses kõlavale pop-loole “Take On Me”. Lugu aktiveerib kuulajas koheselt kollektiivse nostalgilise mälu. See on üks 1980-ndate tuntumaid pop-lugusid. Peaaegu kõik tunnevad ära loo süntesaatorikäigu ja meloodia, sest need on talletunud meie pop-kultuurilisesse mällu ka aastakümneid hiljem. Lugu kutsub esile laiemaid assotsiatsioone 1980-ndate massikultuuri, meelelahutuse ja tarbimiskultuuriga. Ka kuulajatele, kes ise ei ole sellel perioodil elanud, on laul tuttav filmidest, reklaamidest või internetikultuurist.

Loo intro on venitatud väga pikaks, täpsemalt umbes kolme minuti pikkuseks, seda seniks kuni lavastuse trupp jõuab esimest korda lava keskele, publiku otsesesse

vaatevälja. Tavaliselt algab “Take On Me” kuulus süntesaatorisoolo loo umbes kahekümneandalt sekundilt. Loo sissejuhatus on teadlikult pikaks venitatud, et tekitada pinget ja ootust, et kohe juhtub midagi, mis sündmuse käivitab.

Lugu “Take On Me” avaldati aastal 1985, seega langeb see perioodiliselt kokku Martin Parri esimeste töödega, millest lavastus ka esteetiliselt tõukub. Samuti sobitub lugu kokku Parrile iseloomuliku esteetikaga. Parri fotodes domineerivad sageli eredad, üleküllastunud ja peaaegu isegi neoonsed värvitoonid. Sarnast esteetikat esindab ka lugu “Take On Me”, mille 1980-ndate omane süntesaatoripopp on üheaegselt energiline, mänguline kui ka nostalgiline. Seega, Parri fotod ja lavastuse heliline sissejuhatus jagavad ühist popkultuurilist tundlikkust, mis seostub massiturismi ning tarbimiskultuuriga.

Kui pop-lugu lõpeb, kõlab ühtset fooni hoidev toon, mis läheb sujuvalt üle meeleolukaks lavastuse helikujundaja Markus Robami originaalpalaks, mis põhineb Harry J. All Starsi “Liquidatori” motiividel. Muusikapala on muretu ja päikeseline ning saadab stseene, kus etendajad vahetavad riietuskabiinis oma kostüümid rannariiete vastu ning hakkavad seejärel võtma rannaliival erinevaid päevituspoose. Esialgu on tegevus tavapärane, kuid stseeni arenedes muutuvad etendajate poosid ja tegevused järjest grotesksemaks ning absurdsemaks. Näiteks tõmmatakse pähe kilekott või surutakse pea liiva sisse kaevatud auku. Ka Rosemary Klich (2019: 187) on kirjeldanud, kuidas immersiiivse helidramaturgia puhul kasutatakse sageli heli ja visuaali vahelist dissonantsi selleks, et tekitada võõritus ja nihe tajudes. Stseeni alguses on päikseline muusika tegevustega kenas harmoonias, kuid mida ekstreemsemaks muutub etendajate tegevus, seda suurem võõritus tekib helipildi ja visuaalse pildi vahele. Esmapilgul humoorikad tegevused ja poosid hakkavad omandama tekkinud võõrituse tõttu aina häirivamat mõõdet. Jällegi leiab seose Parri loominguga, kus kujutlus turismist on sageli sarnase võtte kaudu üle paisutatud.

Rannaliival poseerimisele järgneb merevee-stseen, mille käivitajaks on Karl Robert Saaremäe. Ta liigub vette ning talle järgneb kogu trupp. Sellele tegevusele taustaks kõlab Joseph Lanneri “Cerrito, polka op. 189”. Tegu on keelpilliansambli poolt esitatud hoogsa polkaga. Muusikapala mõjub rõõmsalt, mänguliselt ning loob stseenile isegi kohati piduliku atmosfääri. Polkale omane rütmiline kergus ja tantsulisus hakkavad toetama seda, kuidas etendajad mereveega suhestuvad. Merevette jooksmine, lainetes liikumine, üksteise pritsimine ning mänguline meeleolu saavad hoogsa polkaga koosmõjus peaaegu koreograafilise mõõtme. Muusika rõhutab energiat, mille vesi etendajates vallandab. See võib tekitada ka publikus kehalise samastumise tunde. Rosemary Klich (2019: 190) räägib samuti somatosensoorsest kujutlusvõimest, kus laval näitlejate poolt tajutav külmatunne või pingetaju kandub edasi vaatajatele. “backtothebeach’i” puhul on ilmselt just selles stseenis vaatajatel lihtne somatosensoorselt tajuda etendajate kehalist kogemust – tunda merevee jahedust, kehade raskust ja lainete destabiliseerivat mõju. Samas on etendajate endi kehaline kogemus pigem keeruline ja mitte niivõrd lõbus, kuna merevesi on pidev liikumistakistus. Stseenis kohtuvad seega nii mängulisus kui ka materia vastupanu.

Kui veest taas välja liigutakse ja ennast rätikutega (mis on kõik erinevate multikategelaste piltidega, mis omakorda viitavad taaskord kirjule turismiستهetikale – rätik võib olla suveniir või osa fännikultuurist) kuivatama hakatakse, hakkab vaikselt kõlama Maurice Raveli “Boléro”. Raveli teos põhineb kordustel ja järk-järgulisel intensiivistumisel, seega toetab muusika ka järgneva stseeni ülesehitust. Etendajad kogunevad lava keskele ringikujuliselt liikuma ja alustavad süvendi kaevamist. Mida sügavamaks muutub liiva sisse kaevatud süvik, seda intensiivsemaks kasvab ka muusika. Etendajate korduva liikumise ning “Boléro” korduva rütmi tõttu muutub lavaline tegevus peaaegu et rituaalseks. Süvendi kaevamine on ka raske füüsiline pingutus, mis mõjutab omakorda kehalist liikumist. Kui süvik on valmis, koguvad etendajad kõik esemed ringi keskele kokku, mida saadab rõhutatud, võidukas ja selleks hetkeks väga valjuks muutunud muusika. Saavutatud on võit algselt vastupanu osutanud keskkonna üle.

Seejärel muutub “Boléro” peamine viisimotiiv kajaks, justkui hajuks kuskile kaugusesse ning toimub üleminek Alessandro Marcello “Andante from Concerto D minor”-le. Kui “Boléro” kulmineerus valjult ja võidukalt, siis Marcello pala mõjub selle kõrval rahuliku, meloodilise ja lepitavana.

Esimest korda lavastuse jooksul kuuleb publik ka inimhäält, salvestusel ümised naishääl kaasa muusikapala põhiviisi. Sellest tulenevalt on tunda, kuidas helimaailm toetab laval toimuvat varasemaga võrreldes hapramalt. Kui seni domineerisid instrumentaal, keskkonnahelid või abstraktsed helifoonid, siis inimhää on koheselt palju pehmem ja emotsionaalsem. Viimase stseenina liiguvad etendajad kummipaadiga merele ning jätavad rannale kogu etenduse jooksul loodud ruumi ja kokku kogutud objektid.

Etendajate lahkumine ning pehme helikeel loovad mulje hüvastijätust, vihjavad, et tegu on lõpp-pildiga. Pärast suurt füüsilist tegevust liigutakse kõigest vaikselt eemale. Rahulik muusika muudab eemaldumise melanhoolseks ja mõtlikuks.

2.3. Etendajad ja mitteinimlik materia

Järgnevas analüüsis vaatlen lähemalt lavastuse materiat, selle kooslusi ning vastasmõjusid, erinevaid inimlikke ja mitteinimlikke vastasmõjulisi assamblee. Lavastuse „backtothebeach“ assamblee kujunevad etendajate kehade, loodusliku keskkonna, esemelise materia ning atmosfääriliste tingimuste koosmõjus. Lavastusel on seega mitu erinevat tasandit, mis omavahel põimuvad.

Esimese tasandi moodustavad looduslikud elemendid nagu liiv ja merevesi, mis mõjutavad tugevalt etenduse rütmi ning etendajate liikumist ja kehalist kogemust. Teise

tasandina figureerivad laval etendajate kehad, mis on ühtaegu nii performatiivsed kui ka osa laiemast assamblaažist. Need kehad suhtlevad vaheldumisi omavahel ja esemelise maailmaga. Kolmandaks tasandiks on rekvisiidid ja kostüüm – turistikostüümid⁴, nendega seotud tarbeesemed, rannariided ning rannalelud, näiteks täispuhutavad mänguasjad, liivavormid, ämbrid, kühvlid või päikesevarjud. Nende kõrval omandab performatiivse mõõtme ka kohapeal olemasolev rannainventar. Siia kuuluvad näiteks rannaruumis kasutusel olevad prügikastid ja riietuskabiin. Need ei ole lavastuse jaoks lavale toodud, vaid on sealse igapäevase loodud keskkonna osa.

Lisaks võib lavastuses eristada loodust imiteerivat või sellega seonduvat materiat, mille hulka kuuluvad näiteks kunstlilled, papist kajakad, päikesekreem ja kilekeebid. Need objektid paiknevad loodusliku ja tehisliku piiril: nad markeerivad looduskeskkonda ja rannakultuuri, kuid teevad seda sünteetiliste ja kunstlike materjalide kaudu. Nende esemete kaudu tuuakse lavastusse tuttavad kujundid, mida seostuvad automaatselt suve, puhkuse ja rannaga. Samas mõjuvad need objektid tahtlikult veidi kunstlikult või liialdatult, mistõttu ei loo nad realistlikku rannakeskkonda, vaid pigem viitavad sellele. Näiteks papist kajakad ei mõju päris looduse osana, vaid rõhutavad teadlikult oma tehislikkust. Ka kunstlilled ja kilematerjalid loovad kontrasti rannas leiduvate looduslike elementidega nagu liiv, tuul ja merevesi. Lavastuses ei asenda looduslik tehislikku või vastupidi, vaid pigem toimub viitamine ja kooseksisteerimine.

Järgnevas analüüsis vaatlen neid elemente vastastikku mõju avaldavate assamblaažidena, millel kõigil on vastasmõjudes tekkiv potentsiaalne agentsus. Kuna “backtothebeach” toimub avatud rannaruumis, kujunevad olulisteks mõjutajateks ka juhuslikest möödujatest spontaansed osalised, kelle kohalolu ei allu täielikult lavastuse dramaturgilisele kontrollile. Etendused kujunevad pidevas ümbermängimises kontrollitud ja kontrollimatute elementide vahel.

⁴ Turistikostüümi all mõtlen etendajate kostüüme, mis neil seljas etenduse esimeses pooles. Sinna alla kuuluvad näiteks kübarad, kleidid ja päikeseprillid. Need kostüümid markeerisid lavastuses ka erinevaid kultuurigruppe.

Juhuslikud möödujad

Nagu mainitud, võib lavastuse materia hulka arvestada ka juhuslikud möödujad. Nad ei ole küll lavastuse ametlik osa, kuid nad muutuvad siiski performatiivseteks, kuna nende kohalolu ja liikumine läbi lavalise ruumi kehtestavad ennast. Analüüsi peatüki alguses toodud tähelepaneku kohaselt ei ole lavastuse ruum mingilgi moel piiratud ning juhuslikud möödajalutajad või -ujujud on etenduse jooksul tihe nähtus. Kuna etendajate publiku ette jõudmine võtab aega umbkaudselt seitse minutit (backtothebeach 2024b), siis publiku pilku hoitakse üpris kaua mööduvatel rannakülastajatel. Paratamatult hakatakse neid üha pingsamalt jälgima ja neile tähendust omastama.

Mainitud publiku pikaaegne pilgu suunamine juhuslikele möödujatele on aga dramaturgiline võte. Etendajad jõuavad teadlikult vaatajate vaatevälja hiljem. Publiku jaoks luuakse ooteseisund ning möödujatest saavad ajutised “etendajad”. Näiteks kihutab salvestises talletatud etenduse alguses üle lava elektritõukerattaga poiss. Tema liikumine juhib tahes-tahtmata vaataja pilku. Performatiivsus on seega siinkohal seotud vaataja tähelepanu- ja vaateväljaga, mitte niivõrd ainult “esitamisega”, “esinemisega” või planeeritud tegevusega. Kuigi möödujaid ei allu lavastuse dramaturgilisele kontrollile, saab dramaturgilise võttega siiski publiku pilku seitse minutit tühjal juhuslike möödujatega rannaliival hoida.

Publik tajub nii juhuslikke möödujaid kui ka hiljem etendajate poolt kehtestatud performatiivset ruumi samas vaateväljas ja aegruumis. See seostub Erika Fischer-Lichte kirjeldatud “asjade ekstaasiga” (vt. ptk 1.3.), mille puhul muutub materia vaataja jaoks tavapärasest intensiivsemalt tajutavaks ning hakkab tähelepanu aktiivselt enda poole tõmbama. Kui tavaolukorras ei ärataks mööduv inimene peaaegu üldse tähelepanu, siis tribüünil istudes jälgib vaataja möödujaid palju pingsamalt. Intensiivistub möödujate agentsus vastavalt nende tegevusest ja selle performatiivsest mõõtmest. Kui tavaline möödakäija äratav vähem tähelepanu, siis näiteks lapsevankris puudlit jalutav vanaproua omab publiku pilgu haaramise osas rohkem agentsust. Seega võib järeldada, et agentsus ei sõltu üksnes objektide omadustest, vaid ka sellest, mil määral need suudavad

aktiveerida ja suunata vaataja tähelepanu – agentsus tekib taaskord koostöös vaatajapoolse tähelepanuga.

Juhuslikke möödujaid saab Jane Bennetti eeskujul käsitleda ka kui ettearvamatuid, kuid mõjusaid toimijaid, nende agentsus avaldub peamiselt võimes suunata vaataja tähelepanu. Sarnaselt sellega, kuidas Bennett kirjeldas New Yorki elektrikatkestuste agentsust (vt. ptk 1.3.), ei ole ka juhuslike möödujate kohalolu võimalik ette planeerida ega täielikult kontrollida. Seega saab nende ettearvamus oluliseks osaks iga etenduse toimumise puhul. Publiku pilk ei püsi terve etenduse jooksul ainult eesmärgipärasel lavalisel tegevusel, vaid rändab korduvalt edasi-tagasi juhuslikele inimestele. See tähendab, et üksteisele avaldavad vastasmõju ka kontrollitud ja kontrollimatud elemendid.

Paberkotid ja anonüümsus

Nagu peatüki alguses olevas kirjelduses mainitud, käituvad etendajad esimeste stseenide ajal turismigrupina. Neil on kõigil seljas erinevad kostüümid, mille tõttu võiks neile omastada ka tegelaskujusid. Siiski muutuvad nad sarnasemaks läbi rekvisiitide kasutamise. Neil on käes valged paberkotid. Kuigi tegemist on argise ja näiliselt tähtsusetu esemega, hakkavad ühesuguse väljanägemisega kotid etendajate vahelist individuaalsust visuaalselt taandama. Publiku jaoks moodustub anonüümne kooslus, tähelepanu liigub üksikisikutelt hoopis kollektiivile. Seega kujundavad paberkotid viisi, kuidas publik kehasid tajub.

Tekib ka huvitav pinge paberkoti materiaalsuse ja teda kandva etendaja keha vahel. Paberkottides ei ole midagi, need on seest tühjad või on seal mõni üksik peaaegu kaalutu ese. Need on kandjale käes kerged. Siis aga lisavad etendajad sinna peotäite kaupa liiva. Paberkotid hakkavad seeläbi järk-järgult omandama materiaalselt kaalu ja kohalolu. Liiv muudab paberkoti raskemaks ning murendab paberi haprat struktuuri – paber on liivast materiaalselt ajutisem ja kergemini lagunev. Kotil tekib võimalus rebeneda, mis muudab nende käsitlemise ettevaatlikumaks. Tekib taas ka ettearvamatuse faktor – kas kott läheb

liiva raskuse all katki või mitte. Etendajad ei kontrolli täielikult objekte, millega nad suhestuvad, vaid peavad kohanema nende muutuvate materiaalsete tingimustega.

Pooside performatiivsus

Paberkottide kaudu loodi anonüümne nn kollektiivne keha. Etendajate kostüümide ning mainitud kottide tõttu saab seda kollektiivset keha tõlgendada ka kui turistlikku kooslust. Etendajad hakkavad järgnevas stseenis merepiiril erinevaid turistipoose võtma. Need mõjuvad ühtaegu mehaaniliste kordustena, kuid kollektiivse kultuurimälu kaudu ka äratuntavate poosidena. Liikumise eesmärk ongi iseloomuliku turistiesteetika jäljendamine.

Poosid on standardiseeritud ja globaalselt identifitseeritavad. Tavaliselt on turistipoosi põhjus fotoaparaat või telefon, kuna poosi eesmärk on see, et keegi seda jäädvustaks. Kui aga lavastusest on fotoaparaat puudu, siis objekt, mis tavaliselt poosi õigustab, on kõrvaldatud. Tekib nihe, kus poos eraldub oma tavapärasest funktsioonist ning muutub ise performatiivseks tegevuseks. Samal ajal on aga liiv pidevalt kohal – ta on poseerivate kehade all, ta kannab neid, ta muudab kehade asendit, raskust ja stabiilsust. Poseerimine rannaliival pole sama, mis poseerimine siledal asfalteeritud linnaväljakul. Kõige äratuntavamaks turistipoosiks võib pidada Pisa torni püstihooldmist. Tavaliselt toimub see tasasel pinnal, kuid liiv muudab selle sooritamise raskemaks. Liiv lisab poseerimisele juurde kohmakust: keha vajub sisse ning jalad ei ole eriti stabiilsed. Seega omab liiv kehade liikumise puhul vägagi tugevat agentsust. Kehad üritavad taastada kultuuriliselt tuttavaid poose, kuid rannaruumi materiaalne keskkond töötab sellele vastu. Tulemuseks ei ole mitte ideaalset turismifotot meenutav kujutis, vaid poseerivatest kehadest ja liivast moodustunud naeruväärne assamblee.

Siin tuleb mängu ka lavastuse kehadramaturgiline⁵ ülesehitus, kus liikumine ja paigalseis asetatakse teadlikult vastanduma. Etendajate kehad liiguvad ühest poosist teise ning nad tarduvad hetkeks justkui staatilisteks fotodeks.

Turismi- ja tarbimiskriitika

Äsja väljatoodud stseen mõjub ühtlasi kriitikana sellele, kuidas tänapäevane turismikogemus koondub sageli selle visuaalsele dokumenteerimisele. Nagu reisidel tavaks, kogutakse ka siin kogemust eelkõige piltide kaudu. Oluline ei ole hetk, kus inimene turistina viibib, vaid see, kas hetke on võimalik ideaalselt fotole jäädvustada. Etendajate kehad mõjuvad seetõttu poseeritud olukordades objektistatutena. Tähtsaimaks osaks puhkusest saab see, kas on võimalik jäädvustada piisavalt hea pilt, mida sotsiaalmeedias jagada. Isegi puhkus, päevitamine ja lõõgastumine muutuvad performatiivseteks tegevusteks.

Turistide liikumine toimub justkui etteantud mustrite järgi: tehakse pilte, külastatakse vaatamisväärsusi, kogutakse suveniire ning korratakse samu käitumismustreid, mida on nähtud reklaamides või sotsiaalmeedias. Sellises süsteemis muutub ka inimese keha ise tarbimiskultuuri osaks – keha kaudu väljendatakse vaid seda, milline puhkus “peaks” välja nägema.

Samuti osutab lavastus sellele, kuidas kapitalistlikus tarbimiskultuuris muutub isegi puhkus tegevuseks, mida tuleb teha “õigesti” – õigesti päevitada, õigesti lõõgastuda, õigesti poseerida ning õigesti neid kogutud kogemusi esitleda.

⁵ Kehadramaturgia – kui dramaturgia mõiste kirjeldus on “teatriteksti või teatrisündmuse ülesehitus, selle eri komponentide ja tähenduste vahelised suhted” (Eesti Teatri Agentuur), siis kehadramaturg teeb seda sama, aga mitte teatriteksti või -sündmusega, vaid etendaja kehaga.

Inimkeha kui töödeldav objekt

Järgmises stseenis vahetavad etendajad kostüümid rannariiete vastu ning keha muutub ümbritsevale keskkonnale palju avatumaks. Distantse keha ja keskkonna vahel väheneb. Kui enne domineeris rohkem keha koreograafiline ja visuaalne mõõde, siis nüüd astuvad etendajate kehad otsesesse füüsilisse kontakti neid ümbritseva mateeriaga. Rannariided võimaldavad intiimsemat kontakti liiva, merevee ja päikesevalgusega ning keha integreeritakse järjest tugevamalt rannaruumi materiaalsesse assamblaaži.

Materiaalne kontakt tõuseb eriti tugevalt esile stseenis, kus Karl Robert Saaremäe ilmub seinavärvirulliga ning hakkab teiste etendajate kehasid valge päikesekreemiga katma. Päikesekreem muutub kokkupuute kaudu koheselt agentseks. See katab nahka, jätab kehadele tugeva nähtava kihi ning muudab etendajate välimust. Kehadest saavad pinnad, mida töödeldakse, kaetakse ja kujundatakse.

Ka värvirulli kasutamine on märgiline, sest tavapäraselt toimub päikesekreemi pealekandmine pigem hoolitseva liigutuse ja intiimse puudutusena. Seinavärvirull muudab tegevuse aga mehhaniseerituks ja impersonaalseks. Kehade kreemiga katmine sarnaneb pindade töötlemise või värvimisega, mistõttu muutuvadki kehad justkui töödeldavaks materjaliks. Tekib sarnane nihe nagu poseerimise puhul ilma fotoaparaadita – tavapärane turistile omapärane tegevus eraldatakse oma harjumuspärasest funktsioonist, mille kaudu tõuseb esile selle mehhaanilisus. Seega sobitub ka see tegevus lavastuse laiemasse tarbimisühiskonna kriitikasse.

Kilekoti agentsus

Kehade ja materia vaheline kontakt muutub lavastuse jooksul järjest intensiivsemaks. Rannariided ja päikesekreem muutsid etendajate kehad keskkonna jaoks avatumaks, kuid järgnevates stseenides tõuseb esile hoopis erinevate tehismaterjalide intensiivne mõõde. Kehaline ebamugavus tuleneb sellest nii etendajates kui publikus.

Sander Rebane tõmbab endale pähe läbipaistva kilekoti ning jääb sellisel viisil pikaks ajaks liikumatult rannaliivale lamama (vt Lisa 3). Pinget ei tekita see tegevus või žest, vaid hoopis kilekoti materiaalsed omadused.

Kilekott on õhku mitteläbilaskev, seega pähe tõmmatuna seotud võimaliku lämbumisohuga. Vaataja ei taju kilekotti ainult visuaalselt, vaid hakkab paratamatult ette kujutama ka seda, kuidas etendajal on raske hingata, õhku vähe ning keha on haavatavas positsioonis. Olulisemaks saab hirm potentsiaalse ohu ees, kui seda ümbritsev performatiivne tegevus.

See on hea näide Bennetti kirjeldatud assamblaaži emergentsusest (vt. ptk 1.3.). Kui kilekott üksi, objektina ei oma eriti suurt agentsust, siis assamblaažis koos etendaja keha, kuuma suvepäeva ja päikesega on see agentsus intensiivselt kohal. Kilekott, keha, päike, kuumus ja rand moodustavad kogumi, mille afektiivne intensiivsus ei tulene ühestki komponendist eraldiseisvalt, vaid terviku mõju on suurem selle üksikute osade summast.

Täispuhutavad esemed

Tehismaterjalist esemete eesmärk lavastuses ei ole siiski ainult ebamugavustunde tekitamine, vaid samuti ka kehade liikumise, tasakaalu ning erinevate suhete (nt etendaja keha suhe mereveega) juhtimine.

Kaarel Pogga matab oma keha täielikult täispuhutavate rannaesemete alla. Ta kuhjab neid enda külge nii palju kui võimalik – käte, jalgade, pea, kõhu ja kaela ümber. Kätiseid, ujumisrõngaid ja muid esemeid saab tema keha ümber nii palju, et teda ennast pole nende alt enam peaaegu nähagi. Pogga ei tundu sellest stseenis enam niivõrd inimkeha kui võrd kummirõngastega ühildunud hübriid. Tema liikumine rannaliival muutub groteskseks ja kohmakaks, aga koomikat ei tekita etendaja mäng, vaid see, kuidas kummirõngad Pogga liikumist suunavad ning kuidas keha ei suuda ennast ümbritsevat enam oma tahtele allutada.

Siis liigub Pogga koos ennast katva plastmateeriaga aga vette ning kohmakas liikumine intensiivistub veelgi. Aktiivset mõju hakkab avaldama uus jõud – merevesi. Täispuhutavad esemed, mis kuival maal mõjusid mänguliste ja kahjututena, muutuvad nüüd palju ettearvatamatumaks, sest hakkavad koos mereveega keha liikumist ümber kujundama. Lained suruvad täispuhutavaid esemeid keha vastu, tõstavad neid veepinnale või lükkavad esemete sees oleva keha tasakaalust välja. Pogga liikumine on pigem pidev kohanemine esemete ujuvuse, vee surve ja destabiliseeritud raskuskeskmega.

Stseen mõjub ühtlasi ka laetud kommentaarina turismikultuuri ja tarbimisühiskonna osas. Objektid, mis peaksid muutma puhkuse mugavamaks, turvalisemaks ja lõbusamaks, hakkavad hoopis keha liikumist piirama ning muudavad selle kohmakaks ja ebastabiilseks. Esile tõuseb paradoks, kus tehisobjektid ei täida oma algset eesmärki, vaid muudavad olemise hoopis keerukamaks.

Merevesi kui partner

Kui eelmises stseenis mõjutas merevesi ainult ühte etendajat, siis järgmises hakkab merevesi mõjutama kogu truppi. Etendajad liiguvad ühiselt merre ning nende liikumine jääb lainete mõjujõu valdusesse.

Nagu mainitud lavastuse helimaailma alapeatükis (vt. ptk 2.2.2.), liigub viiulipala “Cerrito, polka op. 189” algusega vette Karl Robert Saaremäe. Teised etendajad, kes seni hoidsid rannal tardunud ja staatilisi päevituspoose, elavnevad ning järgnevad talle. Kui enne olid tegevuse keskmes erinevad objektid ja liiv, siis nüüd hakkab assamblaaži kõige tugevamalt mõjutama merevesi.

Vees liikudes hakkavad etendajate kehad vaikselt eemalduma varasemates stseenides kehtestatud staatilisest turismiستهetikast lähtuvatest portreerivatest kehadest. Kui päevituspoosid rõhutasid keha paigalseisu, siis vees muutub keha spontaansemaks ja impulsiivsemaks. Kui etendajad hakkavad vees üksteist pritsima ja taga ajama, vallandub

stseenis uus lapsemeelne energia. Mängulisus ei sünni aga ainult etendajate vahelisest suhtlusest, vaid tuleneb suuresti ka vee materiaalsest mõjust. Vesi muudab liikumise vabamaks, pehmendab kohati kehade piire ning loob tingimused mänguliseks liikumiseks. Ka vaatajad tajuvad seda selgelt, kuigi istuvad tegevusest üpris kaugel. Seda kirjeldab taaskord hästi Fischer-Lichte “asjade ekstaas” (vt. ptk. 1.3.), mis väidab, et assotsiatsioonide kaudu on võimalik luua publikus afektiivne kujutlus lavategevuses osalemisest. Isegi kui vaatajad ise too hetk vette ei lähe, jõuab lapselik energia ja atmosfäär nendeni.

Ruumi privatiseerimine

Lavastuse viimase stseeni jaoks liigutakse taaskord mereveest välja, liivale. Etendajad hakkavad lavalist rannaruumi korrastama ja piiritlema. Kui varasemates stseenides oli liiv materjal, mis kehasid destabiliseeris, siis nüüd saab sellest materjal, mida hakatakse ümber kujundama.

Nimelt kaevab trupp lava keskele liiva sisse ringikujulise süviku, mille keskele tuuakse kõik varasemalt kasutust leidnud esemed. Tegevus ei mõju mänguliselt, vaid pigem dubleerib looduslikku keskkonda kunstlike vahenditega. Laval on näiteks palju papist kajakaid ja kummist palm. Looduskeskkonda ehitatakse ja paigaldatakse seda matkiv väike maailm. Plastmassist palm seisab kõrvuti päris mere, liiva ja tuultega, piir loodusliku ja tehisliku vahel muutub ebamääraseks, moodustub taaskord hübriidne assamblee.

Etendajate kehade ringikujulise korduva liikumise tulemusel tekib liiva sisse süvend, mida hakatakse veel rohkem sügavamaks kaevama. Liiv muutub materjaliks, mis püütakse kollektiivselt ümber kujundada ja seda mingil moel ka kontrollida. Kaevamine on füüsiline töö ning kehad alluvad ühiselt kindlale eesmärgile.

Tekkinud süvend märgistatakse puidust siltidega “private”. See on territoriaalne žest, kus avalik ruum üritatakse muuta piiritletud või omastatud alaks. Oluline on ka see, et privatiseeritakse just looduslikku rannakeskkonda, mis oli terve lavastuse vältel pidevalt inimeste kontrollile allumatu ning ettearvamatu. Liiv ja meri näitasid inimese sõltuvust materiaalsest keskkonnast, kuid viimases stseenis püütakse sellele vaatamata kehtestada ruumi üle kontroll ja võim.

Pärast süviku kaevamist sõidab trupp kummipaadiga merele ning süvendi keskel olevast prügikastist tõuseb tossu. Lavastuse lõpukujundina mõjub see kohati isegi postapokalüptiliselt, kuna rannaruum jäetakse maha ning sinna jääb suures koguses plastmateriat, prügi, kunstlikke objekte ning inimese poolt jäetud jälgi. Kõlab tugev turismikultuuri ja tarbimisühiskonna kriitikanoot. Inimene püüab loodust korrastada, piiritleda ja privatiseerida, kuid teeb seda tihti läbi tehismaterjalidest esemete ja jäätmete, mis rõhutavad hoopiski selle kontrolli haprust ja kunstlikkust. Esile tõuseb ka kliimakriisi kriitiline mõõde: lavastus osutab sellele, kuidas inimese tarbimisharjumused ja soov kõike kontrollida jätavad keskkonda püsiva jälje, mille tagajärjed ulatuvad palju kaugemale ühest rannaruumist.

KOKKUVÕTE

Käesoleva magistritöö eesmärk oli analüüsida Joel Väli lavastust “backtothebeach” uusmaterialistlikust vaatenurgast, keskendudes mateeria agentsusele ning inimlike ja mitteinimlike aktantide koosmõjule. Töö lähtus küsimusest, kuidas võimaldab uusmaterialistlik lähenemine mõtestada mateeria rolli etenduskunstides ning kuidas kujuneb lavastus erinevate materiaalse ja keskkondlike tegurite vastastikuses mõjus. Samuti uuriti seda, kuidas mõjutavad publiku tajukogemust keskkond ning kõrvaklappide heli.

Töö teoreetiline osa keskendus uusmaterialismi kujunemisele ja peamistele lähtekohtadele. Esimene alapeatükk tõi välja, et uusmaterialism kujunes varasemate materialistlike käsitluste kitsaskohtadest, nimelt antropotsentrilisest maailmavaatest, milles mõtestati mateeriat passiivse substantina. Uusmaterialism rõhutab aga seda, et inimene ei ole enam materiaalse maailma kesksel positsioonil ning mõjuvõim ja agentsus ei kuulu ainult inimestele. Mateeria ei ole staatiline ega inertne, vaid hoopis pidevalt muutuv ning erinevaid suhteid loov jõud. Mateeriat saab vaadelda kui pidevalt kujunevat protsessi, milles osalevad nii inimkehad, erinevad objektid, ruum kui ka looduslik keskkond.

Töö teoreetilisteks lähtekohtadeks olid eelkõige Jane Bennetti käsitlus agentsetest assamblaažidest ning Karen Baradi intra-aktsiooni mõiste. Bennetti assamblaaži-käsitluse kohaselt moodustavad inimlikud ja mitteinimlikud kehad koosluseid, milles on agentsus hajutatud erinevate toimijate vahel ning see ei koondunud ühegi keskse subjekti ümber. Baradi intra-aktsiooni mõiste rõhutab, et etendajad, publik, objektid ja keskkond ei eksisteeri eraldiseisvatena, vaid kujunevad vastastikmõjus.

Etenduskunstide kontekstis võimaldab uusmaterialistlik perspektiiv vaadelda laiemat materiaalist välja. Etendus ei koonu enam näitleja ja tema esitatud teksti, vaid erinevate kehade, objektide ja keskkonna koosmõju ümber. Materiaal on võime mõjutada etenduse rütmi ja atmosfääri sama aktiivselt kui inimlik tegevus. Publik saab samuti osa sellest afektiivsest väljast.

Lavastuse “backtothebeach” analüüs näitas, et tegemist on uusmaterialistlikuks analüüsiks vägagi pasliku materjaliga, kuna lavastuse keskmes ei olnud niivõrd lineaarne narratiiv ega individuaalne rolliloom, kuivõrd kehade, esemete ja keskkonna pidev koos- ja vastasmõju. Lavastust mängiti Narva-Jõesuu rannas ning selle kohaspetsiifilisusel oli uusmaterialistlikus raamistikus samuti oluline osakaal. Liiv, merevesi, tuul, õhutemperatuur ja valgus mõjutasid nii etendajate liikumist kui ka publiku kogemust. Kuna lavastus toimus avatud ruumis, ei olnud võimalik keskkonda täielikult kontrollida. Iga etendus kujunes sõltuvalt ilmastikuoludest erinevaks, ükski etendus polnud eelmisega identne.

Analüüs tõi välja, et publiku kogemus kujunes multisensoorseks. Vaatajad olid pidevas füüsilises kontaktis keskkonnaga. Tuul, päike, kuumus, vihm ja rannaliiv mõjutasid tajukogemust ning muutsid vaataja konstantselt teadlikuks omaenda kehast ruumis. Samal ajal löid kõrvaklapid publikule eraldatud ja individuaalse helilise ruumi, mis oli keskkonnast sõltumatu ja kontrollitud. Tekkis kahe tajutasandi dissonants: ühelt poolt kogeti ettearvamatut keskkonda, teisalt aga kõrvaklappide poolt esteetiliselt kujundatud helimaailma. Kõrvaklapid ei olnud ainult tehniline, vaid ka tajuruumi kujundav lahendus.

Oluline osa analüüsist käsitles etendajate ja mitteinimliku materria suhteid. Lavastuses kasutati rannatarbeid, täispuhutavaid kummirõngaid, kilekotte ja muud, mis mõjutasid otseselt ka etendajate liikumist ja kehalist käitumist. Näiteks muutus kummirõngastega kaetud keha kohmakaks ja raskesti “juhitavaks” ning liiv ja merevesi takistasid liikumist. Analüüs rõhutas seega, kuidas materiaalsed objektid omasid lavastuses agentsust, kuna suunasid tegevuse kulgu ning muutsid inimkehade toimimisvõimalusi.

Samuti selgus analüüsist, kuidas põimusid lavastuses uusmaterialistlik käsitlus ning laiemad ühiskondlikud ja kultuurilised küsimused. Martin Parri loomingust inspireeritud esteetika võimaldas käsitleda kriitiliselt turismikultuuri, tarbimist ja kliimakriisi. Lavastus tõi esile tarbeesemete üleküllusest tulenevad probleemid ning puhkamise performatiivse iseloomu. Inimkehad koos tarbeesemetega viitasid kaasaegse tarbimisühiskonna absurdsusele ning kordustele üles ehitatud loomusele.

Antud töö põhjal võib järeldada, et uusmaterialistlik lähenemine pakub viljaka raamistiku etenduskunstide analüüsimiseks. See annab võimaluse vaadata kaugemale antropotsentrilisest etendusanalüüsist ning pöörata tähelepanu kogu lavalisele materiale. Samuti ilmnes, kuidas keskkonda, heli, objekte ja ka atmosfääri on võimalik vaadelda võrdväärsete agentidena inimkehade kõrval.

Käesolev magistritöö andis ühe sissejuhatava panuse uusmaterialistlike vaadete rakendamisse Eesti teatriteaduses. Töö näitab, kuidas avada erinevaid suhteid ja protsesse, mis jäävad inimkeskses analüüsis sageli tagaplaanile.

KASUTATUD ALLIKAD

backtothebeach 2024a. Fotograaf Henry Griin. Flickr, Tartu Uus Teater. <https://flic.kr/s/aHBqjBDvL8>, (vaadatud 7.05.2026).

backtothebeach 2024b. Lav. Joel Väli. Vimeo, Tartu Uus Teater. <https://vimeo.com/1049733536?ts=0&share=copy> (parool: Hungerburg2024), (vaadatud 9.09.2025).

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

Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Choat, Alyssa 2020. Performance and New Materialism: Towards an Expanded Notion of a Non-Human Agency. *Idea Journal*, vol. 17, lk 350-361.

Coole, Diana; Frost, Samantha 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. London: Duke University Press.

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. New York: Open Humanities Press.

Durden, Mark 2025. Martin Parr: an astute and uniquely British photographer. *The Conversation*, 23.12.

Eesti Teatri Agentuur – dramaturgia.

<https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/?filter=dramaturgia>, (vaadatud 7.05.2026).

Eesti Teatri Agentuur – kohaspetsiifiline teater.

<https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/?filter=kohaspetsiifiline>, (vaadatud 7.05.2026).

Fox, Nick J.; Alldred, Pam 2019. New materialism. *SAGE Research Methods Foundations*, lk 1-16.

Gamble, Christopher; Hanan, Joshua; Nail, Thomas 2019. What is New Materialism? *Angelaki*, vol. 24, lk 111-134.

Klich, Rosemary 2019. *Visual Dramaturgies: Curating Sensation in Immersive Art. Body, Space & Technology*, 18(1), lk 175-197.

Life's a Beach 1983-2013. Fotograaf Martin Parr. Martin Parr Foundation. <https://martinparrfoundation.org/>, (vaadatud 5.05.2026).

Lucie, Sarah 2020. Atmosphere in Performance: Shared Presence for Alternative Models of Agency. *Acting Objects: Staging New Materialism, Posthumanism and the Ecocritical Crisis in Contemporary Performance*. Doktoritöö, City University of New York, lk 170-232.

McKinney, Joslin 2019. Scenographic Materiality: Agency and Intra-Action in Stage Designs by Katrin Brack. *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design*. London: Bloomsbury Publishing, lk 57-73.

Parr, Martin 2023. *Parr Por Parr AlmeriParr*. Asturias: Gráficas Eujoa S.A.

Schneider, Rebecca 2015. New Materialisms and Performance Studies. *TDR: The Drama Review*, 59(4), lk 7-17.

Sõnaveeb – aktant. <https://sonaveeb.ee/search/unif/est/dsall/aktant/1/est>, (vaadatud 7.05.2026).

Telehommik 2024. Saatejuhid Romi Hasa, Kristjan Gold. Kanal 2, 20.06. <https://www.facebook.com/watch/?v=493140970049852>, (vaadatud 9.05.2026).

TUT veebileht: backtothebeach. <https://uusteater.ee/lavastused/backtothebeach>, (vaadatud 4.05.2026).

Youvan, Douglas 2025. *Matter in Motion: Integrating New Materialism and Emergent Phenomena in Understanding Complex Systems*.

LISAD

Lisa 1. Martin Parri fotod





Fotod: Martin Parr, "Life's a Beach" (Life's a Beach 1983-2013).

Lisa 2. Lavastuse “backtothebeach” fotod









Fotode autor: Henry Griin (backtothebeach 2024a).

Lisa 3. Sander Rebane kilekotiga rannaliival



Foto autor: Henry Griin (backtothebeach 2024a).

SUMMARY

A New Materialist Perspective on Performing Arts: The Production “backtothebeach”

The aim of this master’s thesis is to analyse “backtothebeach” by Joel Väli from a new materialist perspective, focusing on the agency of matter and the interplay between human and non-human actants. The thesis is guided by the question of how a new materialist approach enables the interpretation of the role of matter in the performing arts and how a performance emerges through the mutual influence of different material and environmental factors. It also examines how the environment and the sound transmitted through headphones shape the audience’s perceptual experience.

The theoretical section of the thesis focuses on the development of new materialism and its main theoretical premises. The first subsection emphasises that new materialism emerged from the shortcomings of earlier materialist approaches, namely an anthropocentric worldview in which matter was understood as a passive substance. New materialism, however, stresses that humans no longer occupy the central position within the material world and that influence and agency do not belong solely to humans. Matter is not static or inert but rather a constantly changing force that creates various relations. Matter can be understood as an ongoing process involving human bodies, objects, space, and the environment.

The main theoretical foundations of the thesis are Jane Bennett’s concept of agent assemblages, and Karen Barad’s concept of intra-action. According to Bennett’s theory of assemblages, human and non-human bodies form constellations in which agency is distributed among different actors rather than concentrated around a central subject.

Barad's concept of intra-action emphasises that performers, audiences, objects, and environments do not exist as separate entities but emerge through mutual interaction.

Within the context of the performing arts, a new materialist perspective makes it possible to examine a broader material field. Performance is no longer centred solely on the actor and the presented text but rather on the interaction between different bodies, objects, and environments. Matter has the capacity to shape the rhythm and atmosphere of a performance just as actively as human action does. The audience is not detached from the materiality of the stage but forms part of the same affective field.

The analysis demonstrates that the production "backtothebeach" is highly suitable for new materialist analysis, as its focus was not on linear narrative or individual role construction but rather on the constant interaction between bodies, objects, and the environment. The performance took place on the beach of Narva-Jõesuu, and its site-specificity also played an important role within the new materialist framework. Sand, sea, wind, temperature, and light influenced both the performers' movements and the audience's experience. Since the production was performed in an open-air environment, it was impossible to fully control the surroundings. Each performance differed depending on the weather conditions, and no performance was identical to the previous one.

The analysis highlights that the audience experience became multisensory. Viewers were in constant physical contact with the environment. Wind, sunlight, heat, rain, and sand influenced sensory perception and continually made the audience aware of their own bodies within space. At the same time, the headphones created an isolated and individual sonic space for the audience that was independent from and more controlled than the surrounding environment. A dissonance emerged between two levels of perception: on one hand, the audience experienced an unpredictable environment, while on the other hand they encountered an aesthetically designed soundscape mediated through the headphones. The headphones were not only a technical solution but also an object shaping the viewer's perceptual space.

An important part of the analysis focuses on the relationship between the performers and non-human matter. The production used beach accessories, inflatable swimming rings, plastic bags, and other materials which directly influenced the performers' movements and bodily behaviour. For example, a body covered in swimming rings became clumsy and difficult to "control," while sand and seawater hindered the movement. The analysis therefore emphasised how material objects possessed agency within the performance, as they directed the course of action and altered the possibilities of bodily movement.

The analysis also reveals how the new materialist approach intertwined with broader social and cultural questions within the production. The aesthetic inspired by Martin Parr made it possible to critically address tourism culture, consumerism, and the climate crisis. The production highlighted the overabundance of consumer goods, the problematic issues arising from it, and the performative nature of leisure. Human bodies together with consumer objects referred to the absurdity and repetitive logic of contemporary consumer society.

Based on this thesis, it can be concluded that a new materialist approach offers a productive framework for analysing the performing arts. It enables analysis to move beyond anthropocentric approaches to performance and to pay attention to all stage materiality. The thesis also demonstrated how environment, sound, objects, and even atmosphere can be understood as agents equal to human bodies.

This master's thesis made an introductory contribution to the application of new materialist perspectives within Estonian theatre studies. The thesis demonstrates how to uncover different relations and processes that often remain in the background of human-centred analysis.

LIHTLITSENTS LÕPUTÖÖ AVALDAMISEKS

Mina, **Gertrud Soone**,

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

“Uusmaterialistlik vaatenurk etenduskunstidele lavastuse “backtothebeach” näitel”,

mille juhendaja on **Kristel Nõlvak**,

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.

Gertrud Soone

25.05.2026