

KUNSTILISTE MAAILMADE KEHASTAMINE KARL RISTIKIVI „HINGEDE ÖÖ” NÄITEL

Anneli Saro, Hedi-Liis Toome

Tartu Ülikool

Ülevaade. Artikkel lähtub teatriteaduses populaarsest ja kirjandusteaduses marginaalsest kehastamise (*embodiment, embodied experience*) mõistest ning vaatleb kirjandusliku maailma kehastamist kui taju-, tõlgendus- ja koosloomeprotsessi kahel tasandil: lavastaja-etendaja ja vastuvõtja (lugeja/vaataja/osaleja) vaatepunktist. Näiteteosteks on Karl Ristikivi eesti kirjanduse klassikasse kuuluv romaan „Hingede öö“ (1953) ja Labürintteatriühenduse G9 samanimeline osavõtuteatri lavastus (2018), mida vastuvõtjad pidasid romaani kongeniaalseks tõlgenduseks. Võrdleme romaani ja lavastust ning etenduse vastuvõtjate tajukogemusi romaani lähilugemisel sündivate meeleliste kogemustega. Analüüs toetub nimetatud teostele ning lavastuse trupi ja 20 vastuvõtjaga läbi viidud fookusgrupi intervjuudele.

Võtmesõnad: eesti kirjandus, kehastamine, osavõtuteater, retseptisioon

Käesoleva artikli esimene impulss oli Tartu Ülikooli muuseumis 2018. aasta lõpus ja 2019. aasta alguses etendatud Labürintteatriühenduse G9 osavõtuteatri lavastus „Hingede öö“¹ ning selle eksalteeritud vastuvõtt, mille tunnistajateks olime nii linnatänavatel kui ka sõprade-tuttavate ringis. Osavõtuteater on lavastusliik, mis eeldab publiku aktiivset osavõttu etendusest; vaatajatest saavad osalejad, kes on etenduse kulgemisse haaratud, nende osavõtt ja valikud võivad mõjutada etenduse kulgu (Eesti Teatri Agentuur). Täpsema määratluse järgi on „Hingede öö“ rännaklavastus, sest vaataja liikus

¹ Lavastust mängitakse ka 2019/2020. aasta vahetusel.

etendajate juhustest lähtudes ajaloomuuseumi ühest ruumist teise ning igäühes leidis aset mõni stseen Ristikivi romaanist vaatajaga peaosas (lavastuse pikema tutvustuse leiab teisest alaosast).

Lavastuse elav vastuvõtt intrigeeris meid retseptisiooniuurijatena ning jaanuaris 2019 viisime läbi fookusgrupi intervjuud² lavastuse autorite ning 20 vaatajaga. Meie eesmärk oli uurida: 1) milliseid rolle kehastasid vaatajad lavastuses, kus nad ise olid peaosas, 2) kuidas vaatajad erinevaid stseene tõlgendasid ja arendasid ning 3) kas ja kuidas lavastus neid isiklikult puudutas. Intervjuudest selgus, et pooled neist vaatajatest olid „Hingede ööd“ lugenud ning mäletasid sellest üht-teist. Sellest tulenevalt leidsime, et lavastuse vastuvõtu uurimisel on oluline seda kõrvutada ka romaani võimalike tõlgendusstrateegiatega, kuigi kirjandus- ja teatriteose võrdlev analüüs pole artikli peamine fookus.

Artikli peamine eesmärk on uurida kehastamiskogemust (*embodied experience*) erinevates kunstilistes meediumites: kirjanduses ja osavõtuteatris. Uurimuse kesksed mõisted on keha, kehastamine (*embodiment*), keskkond ja maailm. Keha all mõeldakse nii tegelase, etendaja kui ka vastuvõtja keha. Kunstiteose loomisel ja vastuvõtul on need kehad üksteisega tihedalt seotud. Teatris laenab etendaja oma keha tegelasele, et see saaks kehastuda. Kui vastuvõtja samastub tegelasega, elab talle kaasa või projitseerib ennast muul viisil fiktsionaalsesse maailma, siis elab ta läbi ka tegelase füüsilisi ja kognitiivseid kogemusi. Osavõtuteatris on vastuvõtja samal ajal ka etendaja ja tegelase nahas. Keskkonnana mõistetakse nii kirjandusteose tekstilist kui ka lavastuse materiaalsel keskkonda. Maailm on kujutluslik keskkond, mis tekib keskkonnamärkide aktiveerimisel vastuvõtja teadvuses. Kehastamine leiab antud juhul aset kolmel viisil: 1) kui lugeja loob kirjandusliku maailma taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessis, 2) kirjandusteose lavastamisel ja etendamisel

² „Fookusgrupp on struktureeritud küsitluskava järgi toimuv vestluslik rühma-intervjuu, millel on kindel, küllalt kitsas teemafookus ning eesmärk saavutada vestluses osalevate informantide omavaheline stimulatsioon.“ (Vihalemm 2014)

ehk ülekandel tekstist materiaalsesse keskkonda, 3) kui vaataja osaleb etendus- ja kaasloomeprotsessis. Artikkel jaguneb sellest kehastamistüpoloogiast lähtudes kolmeks osaks, kusjuures iga järgnev osa põhjendab eelmist: teose retseptiooni ei saa uurida ilma teose analüüsita ning tuntud kirjandusteose lavastust ilma alusmaterjali tundmata.

Teoreetilis-filosoofilises plaanis toetume tajufenomenoloogiale ja *enactivism*³-teooriale. Maurice Merleau-Ponty „Taju fenomenoloogia“ on ilmselt üks mõjukamaid teoseid, mis käsitleb inimese keha kui maailmas olemise ja selle mõistmise instrumenti. Kehastamist võib tema järgi mõista kui inimese kehakogemust või kehateadvust (Merleau-Ponty 2019: 139) ehk teadlikkust oma kehast. *Enactivism*-teooria, suhteliselt uus suund tunnetusteaduses ja kultuuripsühholoogias, lähtub arusaamast, et tunnetus ja tähendus tekivad organismi/keha ja keskkonna (sensomotoorses) interaktsioonis. Mõiste *enactive* võtsid kasutusele Francisco J. Varela, Evan Thompson ja Eleanor Rosch ning see on saanud tuntuks nende teose „Kehastunud vaim: tunnetusteadus ja inimkogemus“ (1991) vahendusel, mis (nagu Merleau-Pontygi) eiras traditsioonilist keha ja vaimu vastandust ning eitas vaimu/tunnetuse passiivsust. *Enactivism*-teooriat on sporaadiliselt kasutatud ka teatriuurimises.

Kirjandusteose kehastamine taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessis

Lugemine pole teadagi passiivne tegevus, vaid see on nii kunstiteose interpretatsioon kui ka esitus/ellukutsumine (Eco 1989: 1), s.t lugeja konkretiseerib ilukirjandusliku teksti oma elu- ja kunstikogemustest lähtuvalt ning ehitab üles meeleliselt tajutava fiktsionaalse maailma. Avatud struktuuriga teoste puhul saab vastuvõtjast ka teose kaaslooja.

³ *to enact*, 'sätestama, seadustama, etendama'; *enactive*, 'sätestamis- või seadustamisvõimeline'.

Nii kirjutades kui ka lugedes „me oleme keele „sees“ ja sellest lähtudes on iga tekst „kogemuse kogemise meedium““ (Allsopp 2012: xiii), s.t kirjutaja püüab tekstiga kirjeldada ja taastada oma kogemust justkui seestpoolt väljapoole ning lugeja taaskogeb kirjutaja kogemust, liikudes teksti pealispinnalt selle kogemuse sisse. Kehalisuse ja meelelisuse olulisust vastuvõtu uurimisel rõhutavad ka Ulla Kallenbach ja Annelis Kuhlmann. „Rõhuasetus füüsilisele kehale või vormile ruumilises kontekstis ja keele sensoorne-kineetiline mõistmine võiksid sobida draamatekstiga kohtumise dekodeerimisprotsessiks. See tähendab, et mõiste „teos“ kätkeb kehastatud ja ruumilist dimensiooni, mis väljendub metafoorselt sel moel, et teksti on võimalik mõista tehniliselt, sensoorselt ja kujutelmade kaudu. Interpreteerivat fenomenoloogilist analüüsi võib seega mõista kui kehastatud tegu (korratud tegevust või taaskehastamist (*re-action, re-enactment*)) loetavat tajudes. Selline lähenemine on fundamentaalselt erinev traditsioonilisest “kirjanduslikust” lugemisviisist.” (Kallenbach, Kuhlmann 2018: 31) Antud artiklis püüamegi kasutada interpreteerivat fenomenoloogilist analüüsi Karl Ristikivi „Hingede öös“ kujutatud ruumi/keskkonna ja kehalis-meeleliste kogemuste mõistmiseks.

Romaan „Hingede öö“ koosneb kahest osast, pealkirjastatud kui „Surnud mehe maja“ ja „Seitse tunnistajat“, piiriks nende vahel kiri proua Agnes Rohumaale. Romaan rullub lahti minajatustaja vahendusel ning see võte soodustab samastumist jutustaja kui peategelasega. Ristikivi on elu kogemise metafoorselt ruumistanud surnud mehe majaks, mida võib Uno Kailase motost lähtudes tõlgendada ka kui und või surma. Viimasega seostuvad peale surma tematiseerimise ka peategelase korduvad viited oma saatjatele kui Vergiliusele (nt Ristikivi 1991: 90, 106), Dante teejuhile põrgus. Teadmine või selle otsimine käib ruumiotsingute kaudu, subjekti ja keskkonna vastastikuse mõju alusel. Jutustaja liigub toast tuppa, kohtudes igas tegevuskohas mõne uue tegelasega, kes on nii võõras kui ka mingil viisil juba tuttav. Tegelased (v.a peategelane kui kogev subjekt) kuuluvad mingisse ruumi ja on osa sellest. Ruumid selles majas

tunduvad peategelasele olevat ebakindla identiteediga: muutlik on nii nende suurus, funktsioon kui ka asukoht majas.

Peategelane tunneb ennast võõra, kutsumata külalise, immigrandina, kes on hõlvanud teistele määratud ruumi, kuhu ta ise justkui ei kuulu. Majas annab tema pidev hirmutunne mõneks ajaks järele: „Imelikul viisil olin seni siin majas liikunud väga rahulikult ja muretult, kuigi mu seisukord kogu aeg oli olnud väga kõikuv.“ (Lk 69.)⁴ Peategelane on piirisituatsioonis – sügava une ja ärkveloleku või surma ja elu piiril – ning ta ei tea, kas ja kuhu ta välja pääseb. Piiri käegakatsutava ja kujutlusliku vahel selles maailmas pole, nagu pole piiri ka võõra linna ja Era tänava ega ukسلäve tänava ja surnud mehe maja vahel. Piiri või läve – isikute, nähtuste ja maailmade eristamine on peategelase jaoks pidevalt aktuaalne. Tundub, et Ristikivi kirjeldab peategelase siseruumi, mis toimib unenäo loogikast lähtuvalt, s.t unenägija enne teab, aimab ja alles siis kujustab ruumi, või teab midagi, mida ta teada/näha ei või ega saa. Samas pole välistatud, et maja on põrgu, kus pole valgus(allika)t: näiteks häirib peategelast romaani esimeses osas pidevalt see, et ta näeb eri ruumides küll valgust, kuid mitte valgusallikaid.

Peategelase elutunnetus on rõhutatult kehaline ja meeleline. Kuna tema õrnad astigmaatilised silmad pole alati piisavalt teravad ja usaldusväärsed, siis rohkem usaldab ta oma sisetunnet. Juba teose esimestel lehekülgedel kirjeldatakse vana-aastaõhtu meeleolu kui raudkülma panka keset tuba (lk 7) või kino pimedust sooja ja kaitsvana, nagu see ümbritseb magavat last (lk 8). Linn mõjub põgenikule ähvardav-vaenulikult kui hullumaja või rahesadu (lk 9). Leidub mitu sünesteesia näidet: muusika meenutab jasmiinilõhna (lk 14), lagritsat (lk 21) või märga võõrast kätt krae vahel (lk 39).

Romaani üks läbivaid motiive on tegelaste kummituslik tuttavlikkus minajutustajale. Tegelase olemusest või kontekstist, kuhu ta peategelase mälus satub, sõltub ka tegelastevaheline emotsionaalne distants. On mõned tegelased, kellesse minajutustaja projitseerib

⁴ Edaspidi viited „Hingede ööle“ Ristikivi 1991.

ennast rohkem kui teistesse. Näiteks arvab ta Ollet alguses mäletavat saarestikust (kuigi, erinevalt nimemälust on ta nägudemälu üsna ebakindel – mälupildid muutuvad uduseks ja valguvad laiali (lk 28–29)), siis leiab temaga mitmeid sarnasusi (huvi kaartide, vaimus rändamise ja lugemise vastu, hoolealuse kogemus), kuid peab lõpuks nentima Olle ebausutavust (sõber igatseb valesti). Ambivalentne on peategelase suhe ka hallijuukselise vanahärraga, kes teda mitmel pool saadab ja kes võiks olla tema *alter ego*. Samas tuleb selgelt esile jutustaja vastumeelsus (eriti vanemate) naiste suhtes.

Neurobioloog Antonio Damasio on toonud psühholoogias käibebe tunde (*feeling*) ja emotsiooni eristuse, väites, et tunne on emotsiooni teadlik, äratuntav, meelde jääv ja teistesse sarnastesse olukordadesse ülekantav vorm. Emotsiooni seob ta kehaliste (sh ajus toimivate) reaktsioonidega välisärritajatele ning emotsioonile vastava tunde neutraalsetest muustritest kujunevate mentaalsete kujutistega. Väline sündmus muundatakse ajus mentaalseks representatsiooniks, millele keha reageerib nii sisemiselt kui ka väliselt, ning seda nimetab Damasio emotsiooniks, mis jõuab tunde tasandile alles ajus töödelduna. (Damasio 1994: 139–145) Aju tegeleb keha-reaktsioonide ja olemasolevate mentaalsete kujutiste võrdlemise ja vastavusse viimisega. Tunne on seega keha (spetsiifilise maastiku) otsene taju (Damasio 1994: xiv).

Näiteks kirjeldab peategelane, kuidas leinariietes naise põlvede puudutus nagu üldse võõraste inimeste füüsiline lähedus on talle raskesti talutav. Eriti häiriv on temperatuuritu jahedus, mida ta ei oska seletada. „Mul oli raske mõtteid koondada, kui ma kogu aeg samal ajal otsisin sellele mingit paralleeli minevikust, mälestustest.“ (Lk 48.) Peategelane reageerib välisele ärritajale, naise põlvede puudutusele, mis teiseneb ta ajus võõra füüsilise läheduse mentaalseks representatsiooniks, ning see vallandab füüsilise ebameeldivustunde. Kas jahedus kuulub naisele või on seotud ebamugavusega, jääb ebaselgeks. Ometi on see, millega jutustaja peamiselt tegeleb ja mis aega võtab, emotsiooni teisendamine äratuntavaks tundeks. Selle protsessi raskusele osutab autor korduvalt: „Võib-olla ei olegi hirm õige

sõna – meil on raske leida õiget sõna mõne psüühilise situatsiooni jaoks, mida elame üle esmakordselt.“ (Lk 10.) Tema mõtted ja tunded eksivad tihti noorusaega kodumaal, kust ta ammutab ehedaid kogemusi ja tähenduslikke kohtumisi, n-ö algtähendusi ja -aistinguid.

Kuigi peategelasele on justkui määratud kuulaja ja pealtvaataja roll (lk 49), ei distantseeri ta ennast ümbritsevast keskkonnast, mis ei pruugi olla muud kui ta enda psüühiline või mäluruum, vaid tajub, mõtestab ja mõjutab seda oma kehaga, mis ongi selle fiktsionaalse maailma keskpunkt. Surnud mehe maja, mida ei tajuta väljastpoolt, distantilt, vaid ainult selle sees liikudes, on Ristikivi romaani peamine elutunnetuslik metafoor. Järgnevalt uurime, kuidas selle metafoori materiaalsele kehastamisele on lähenenud osavõtuteatri lavastajad.

Kirjandusteose kehastamine osavõtuteatri lavastusena

Labürintteatriühenduse G9 lavastus „Hingede öö“ toodi välja Tartu Uue Teatri egiidi all koostöös Tartu Ülikooli muuseumiga. Romaani dramatiseerimises osalesid stsenograaf ja lavastaja Maret Tamme; G9 liige, stsenograaf Henry Griin; teatri Must Kast näitleja ja lavastaja Kaija M. Kalvet ning ajakirjanik ja Tartu Ülikooli eesti kirjanduse doktorant Joosep Susi. Neist esimene on teatri kodulehel välja toodud kui vastutav lavastaja, kuid üldiselt võib lavastuse loomeprotsessi nimetada rühmatööks (Intervjuu autoritega). Ühe etenduse andmiseks pidi selles osalema umbes 40 inimest. Peale nimetatute tegid etendajatena kaasa Musta Kasti näitlejad Laura Niils ja Jaanika Tammaru, Taani näitleja Anders Tougaard, Rakvere teatri turundusjuht ja G9 liige Kristo Kruusman, mitu Tartu Üliõpilasteatri näitlejat ning teised vabatahtlikud, s.t trupp koosnes suure osas mitteprofessionaalsetest näitlejatest. Kui vabatahtlikud vahetusid etendusiti, siis lavastuse autorid ja kutselised näitlejad vahetasid erinevatel õhtutel rolle, et mäng liiga rutiinseks ei muutuks (Intervjuu autoritega). Sellest tulenevalt etendused ka varieerusid. Artikli autorid osalesid 11. (läbimäng) ja 30. detsembri ning 7. jaanuari etendustel, viimasel

oli Anneli Saro Hedi-Liis Toome „varjuks“, et oleks võimalik etenduse kohta märkmeid teha. Etenduste varieerumise markantseks näiteks võib tuua ooteruumistseeni trepil (stseen 18, vt Lisa), kus 11. detsembril mängis akordionist ja 7. jaanuaril viuldaja, kuid 30. detsembril istus ja vestles seal alasti Kristo Kruusman.

Lavastuse mängupaigaks kujunes otsingute tulemusel Tartu Ülikooli muuseum Toomemäel (Intervjuu autoritega). Surnud mehe maja oma saalide, tubade ja koridoridega sobitus sellesse hoonesse hästi. Lugeses näiteks Ristikivi kirjeldust kontserdisaalist (kroonlühtritega heledasti valgustatud kõrge ja valge saal), pole raske ette kujutada muuseumi valget saali. Romaani tegevus toimub vanaaastaõhtul; lavastus esietendus 27. detsembril 2018 ning seda mängiti kümnel päeval (lisaks kaks päeva läbimänge publikuga) kuni 11. jaanuarini 2019, sh 31. detsembril 2018.

Lavastuse vorm kujunes paljuski majanduslikel põhjustel: selleks et teenida 400 vaataja piletitulu 10 etendusega ja eelarvega nulli jõuda, pidi ühe õhtu jooksul mängima lavastust 40 korda. Ajaliruumilisi ning etendajate ja vaatajate energiaressursse arvestades saigi selgeks, et uus etendus uuele vaatajale algab iga kuue minuti järel ja sellest tulenevalt saab iga stseeni pikkus olla maksimaalselt kuus minutit. (Intervjuu autoritega) Kui lähtuda tegevuskoha vahetusest kui stseeni piirist, siis koosnes „Hingede öö“ 11 stseenist. (Vt Lisa paksus kirjas pealkirju.) Segadus tekib selle printsiibi puhul stseenidega 7–10, mis toimusid küll ühes ruumis, kuid muutus vaataja vaatepunkt ning kaasmängijate konfiguratsioon. Stseenist stseeni liikumisi ja selle ajal toimunud tegevusi võib nimetada mikrostseenideks, sest kuigi vaatajat saatis enamasti mõni etendaja/tegelane, ei kandnud mikrostseenid üldjuhul iseseisvat tähendust ega haakunud romaani süžeeaga. Kui mikrostseenideks nimetada ka lavastust raamivaid, sisse- ja väljajuhatavaid õuestseene, saab neid kokku samuti 11. Üks etendus kestis umbes 70 minutit.

Gareth White (2013: 29–32) kasutab publiku osalemist teatris analüüsides teose loojate kohta kaht mõistet: protseduurilised autorid (*procedural authors*) dramaturgide-lavastajate kohta ning

korraldajad (*facilitators*) või korraldavad etendajad (*facilitating performers*) näitlejate kohta. Need mõisted sobivad hästi ka „Hingede öö” autorite ja etendajate kohta. Autorid olid paika pannud küll lavastuse ruumi- ja tegevusstruktuuri – stseenide arvu, koha ja sisu, kuid vaataja oli kutsutud mängima nendes stseenides peaosajate tühikuid ise täitma. Mitu osavõtuteatri lavastust loonud Henry Griin ütleb, et osa vaatajaid hindab hõredust, nad „timmivad ise detaile“, teistele tundub, et „siin ei toimu midagi“. Peamine on küsimus, „kuidas juhtida külalist, kes ei tea peategelase teksti, mõtlema tema mõtteid seeläbi, et keegi küsib midagi või pakub mingi teema välja?“ (Intervjuu autoritega)

Kuna kõik lavastusega seotud isikud suhtlesid vaatajaga fiktsionaalse maailma tegelastena, siis nimetame neid korraldavateks etendajateks. Etendajad küll kehastasid teatud rolle (olid kostüümis ja esitasid kokkulepituid teksti), kuid stseenide lühiduse ja esitatava materjali nappuse tõttu ei kujunenud neist kindlasti karaktereid, pigem võis nende näitlejatehnilist panust võrrelda statisti omaga, kes annab tegelasele keha ja hääle, kuid vaevalt palju rohkem. Vabatahtlikelt etendajatelt ei eeldatud ka romaani läbilugemist ega kehastatavasse tegelasse sisseelamist, vaid teatud tegevuste ja fraaside esitamist ning vaataja juhatamist õigel ajal õigesse kohta. Korraldavate etendajate tähtsaim ülesanne selles lavastuses oli kindlasti organisatorne (Intervjuu autoritega). Seega pakkus „Hingede öö“ vaatajale napilt näitekunsti traditsioonilisi väärtusi, nagu hingestatud näitlejatööd või kaasakiskuv lugu.

„Hingede öö” autorid väidavad, et ei püüdnud Ristikivi teost üksüheselt lavastusse üle kanda, vaid lähtusid pigem üldisest ideest – rännakust/ekslemisest surnud mehe majas kui liminaalses tsoonis – ning teatud stseenidest, eksistentsiaalsetest olukordadest (ülekuulamine, matus, kohus jt) (Intervjuu autoritega). Üldiselt järgib lavastuse ülesehitus üsna täpselt romaani struktuuri (vt Lisa), kuigi romaani teist osa on tugevasti tihendatud ning mõned stseenid seostuvad algtekstiga vaid assotsiatiivselt. Sarnaselt romaanis peategelast saatnud tegelastega kehastavad lavastuses saatjaid

korraldavad etendajad. Mitu stseeni on lavastuses personaliseeritud, et vaataja tajuks neid autentsena, konkreetselt teda kõnetavana: tumma tüdruku laual (stseen 13) on vaataja leinaraamis foto, matusekõnes (stseen 14) pöördutakse kadunukese poole kaks korda vaataja eesnimega, mida sosistatakse ka ülekuulamisruumi seina taga (stseen 15), ning piiripunktis (stseen 17) mainib koristaja vaataja kohta midagi isiklikku. Kuna korraldajad soovisid juba piletit ostes teada saada iga vaataja nime, siis oli võimalik otsida internetist või sotsiaalmeediast tema kohta infot.

Elu ja surma piiril/lävel olekut romaanis võib nimetada liminaalseks faasiks. Antropoloog Victor Turner iseloomustab seda kui seisundit siirderituaalis, piiripealsust, kus osaleja on jäänud ilma oma rituaalieelsest identiteedist, kuid pole veel saanud uut identiteeti. Liminaalsust on tihti võrreldud surma või emaüsas olekuga ning selles faasis näitavad inimesed üles passiivsust või alandlikkust. (Turner 1969: 95) Kui liminaalsus on omane traditsioonilistele ühiskondadele ja rituaalidele, siis modernses ühiskonnas on selle funktsiooni osaliselt üle võtnud meelelahutus (nt kunstid ja sport). See viib osalejad liminoidsesse voog-kogemuse seisundisse, mis samuti sisaldab võimalusi identiteedimuutusteks, kuid need võivad olla ka ajutised. Teater üldiselt ning „Hingede öö“ veel eriti pürib liminoidse seisundi tekitamise poole, nii et vaataja on eraldatud oma argielust ja asetatud harjumatusse olukorda, kus tal on võimalus nii mängida kedagi teist kui ka mõtiskleda oma elu üle. Mõlemad võivad olla uue identiteedi ja ellusuhtumise hüppelauaks. Etenduse liminoidsust rõhutas ka läbimängitud matusetalitus kui traditsiooniline siirderituaal, kus surnul aidatakse läbida liminaalne faas. Vaataja kui kadunuke asetati seega kahekordsesse liminoidsesse situatsiooni: nii surma kui ka teatrimängu piirialale. „Hingede öö“ toimumine aastavahetuse paiku rõhutas etendussituatsiooni piiripealsust, kuna paljud proovivad uuel aastal alustada „uut“ elu. Maret Tamme rõhutas siiski, et kui romaanis oli peategelasel enamasti halb olla, siis nemad püüdsid vaatajale pakkuda kokkuvõttes meeldivat elamust (Intervjuu autoritega).

Vaataja, osaleja ja tegelase rolli kehastamine osavõtuteatris

Tartu Uue Teatri kodulehel tutvustati lavastust järgmiselt: „Ruumirännak ühele Karl Ristikivi romaani ainetel Tartu Ülikooli muuseumis. „Hingede öös“ avaneb sul võimalus liikuda peategelasena läbi toomkiriku ruumide, tuhnida iseenda mäluruumis, kohata vööraid ja tuttavaid, aga eelkõige iseend praegu ja minevikus. Romanist tuttavad stseenid, tunded ja tegelased on sulle teejuhtideks ja abilisteks. Oled oodatud aastavahetusel Surnud Mehe majja. Astu sisse lahtisest uksest.“ (Tartu Uus Teater)

Seega andsid autorid lavastuses osalemiseks ja selle kogemiseks vähemalt kolm võimalikku võtit: 1) toomkiriku/muuseumi ruumide kogemine, 2) sisekaemuslik eneserefleksioon, 3) romaani peategelase või muu rolli kehastamine ning seiklemine materialiseeritud fiktsionaalses ruumis. (Realiseeritud retseptioonistrateegiatest allpool pikemalt.)

Järgnevad väited publiku ja vastuvõtu kohta põhinevad 16. ja 21. jaanuaril läbi viidud neljal fookusgrupi intervjuul kokku 20 „Hingede öö“ vaatajaga, lisaks sellele saatsid kolm inimest oma muljed meile kirjalikult (edaspidi viitame neile kui vastajatele). Kasutame ka 10. jaanuaril tehtud intervjuud lavastuse dramaturgi, kutsetiste etendajate ja lavastajaga.

Pileti soetanud isikud said e-kirjana ka 6-punktilise instruksiooni. Esiteks soovitati võtta kaasa vahetusjalatsid ja riietuda pidulikult. Kui esimene soovitus on puht praktiline, siis teine eelkõige mänguline (peategelane jagab teiste tegelastega sama riietuskoodi) ja retseptiooniesteeiline (mitteargise kostüümi kandmine häälestab vaatajat sündmuslikkuseks ja tundlikumaks vastuvõtuks). Teiseks julgustati enesetunde halvenemisest teada andma, kui midagi sellist peaks vastupidiselt tegijate kavatsustele juhtuma. Punkt 3: „Osaluse määra valid sina. Me küll provotseerime ja kutsume kaasa mängima, aga sundima ei hakka.“ Ülejäänud punktid teavitasid tagasiside andmise võimalustest ning et etenduse algusaeg ja -koht saadetakse sõnumina telefoni. (Labürintteatriühenduse ... 2018)

Ülikooli muuseumi kui etenduskohta maagiat mainisid mitmed vastajad. Endise toomkiriku atmosfääris ja muuseumi tagatubades viibimist peeti üheks lavastuse atraktiivsuse allikaks. Kahel vaatajal seostus see hoone Jaan Unduski „Goodbye, Vienna!“ lavastusega (lavastaja Tõnu Lensment), mida seal mängiti aastail 2002–2003. On tähelepanuväärne, kuidas leitud kohas esitatud lavastus muutub osaks hoone identiteedist ning säilib kultuurimälu üle paariteistkümne aasta. Üks vastaja tuli etendusele sooviga näha muuseumi kui oma endise töökoha ruume, kuid tunnistas, et kuna etendus oli tempokas ja tihe, siis peale valge saali ei suutnud ta ühtki teist ruumi tuvastada.

Erinevad vaatajad valisidki erineva osalusaktiivsuse, mida on kõige otstarbekam kujutada skaalana. Oli inimesi, kes ei reageerinud etendajatele, vähemalt mitte verbaalselt või vähemalt mitte kogu aeg. Kuigi nad viibisid n-ö laval ja täitsid korraldusi, võib nemad klassifitseerida siiski vaatajateks, kes peamiselt jälgisid tegevust. Sellist käitumist põhjendati teatriraami ja -traditsiooniga: oodati, mida etendajad vaatajaga ette võtavad.

Tavalisem oli siiski see, et inimesed osalesid etendusprotsessis, reageerisid etendajate küsimustele ja algatasid ehk isegi dialoogi, kuid pidasid samas kinni ka protseduuriliste autorite stsenaariumist. Seda tüüpi vaatajaid võib nimetada osalejateks, kelle puhul saab eristada kahte käitumismustrit: aktiivset, kui asuti ise stseenile lahendust otsima (nt suletud uksest väljapääsu otsimine või leinava tüdruku lohutamine), ning vähem aktiivset, kui prooviti intuitiivselt etendajate ootustele vastata (Intervjuu autoritega).

Kuid kõige probleemsemaks pidasid etendajad hoopis neid väheseid, kes ei tahtnud stseenist lahkuda (Intervjuu autoritega) või püüdsid muul moel üle võtta autorite rolli. Vastajad põhjendasid oma katseid etendust juhtida ühelt poolt provokatsiooni kui mängustrateegiaga ning teiselt poolt sooviga pikemalt mõnda stseeni jääda (nii etendajad kui ka vastajad mainisid selles kontekstis korduvalt lavastuse kulminatsiooni – muuseumi kõrgeimal korrusel toimunud stseeni „Kohtuniku juures“).

Kuid millise rolli võtsid vaatajad selles lavastuses osaledes? Kas nad püüdsid kehastada „Hingede öö” peategelast või mõnd muud fiktsionaalset rolli või esinesid iseendana? 23 uuringus osalejast kaks oli Ristikivi romaani läbi lugenud hiljuti ning umbes pooled kunagi ammu. Samas oli päris palju neid, kes lugesid romaani teatud osi (näiteks algust, lõppu või kirja Agnes Rohumaale) enne etendust häälestumiseks. Ka etendajad kinnitasid, et vaid üksikud vaatajad püüdsid vastata repliikidega romaanist, pigem loodi vaba improvisatsiooni korras uus roll või esineti iseendana. Näiteks Vastaja 1, kes romaani hästi tundis, oleks tahtnud mängida Ristikivi teksti järgi („Pidin korduvalt ütleva: „Mul pole roll peas!““), kuid häda sunnil pidi improviseerima. Vastaja 3 aga problematiseeris tabavalt intervjuuerijate esitatud binaarse vastanduse „roll *versus* mina ise“: „Polnud ise ega tegelane, vaid tõmbasin endale kaitsemaski [sotsiaalse rolli/maski? – A.S., H.-L.T.] ette, et välja näha tõsine ja asjalik inimene, kes ma sellel hetkel kindlasti polnud.“ (Intervjuu 1)

Autorid-etendajad leidsid, et vaatajate reaktsioonid olid suuremalt jaolt üsna stereotüüpsed. Joosep Susi sõnul ei olnud lavastuses ka palju selliseid kohti, „kus saaks midagi väga ootamatut teha“ (Intervjuu autoritega). Kuulates aga 20 vastaja kirjeldusi, kuidas nad erinevates stseenides käitusid, võib neis väidetes kahelda. Ka autorid püüdsid vaatajate käitumustreid tüpologiseerida, tuues esile ühelt poolt rolli ja fiktsionaalse maailma ehitajad ning teisalt siirad eneseesitlused. Rolle loodi näiteks stseenis, kus Kaija M. Kalvet mängis tekstita osa (Tumm tüdruk) ning vaatajad asusid etendaja sõnul rääkima täiesti fantastilisi lugusid: „Mõned hakkavad endale ehitama tõesti mingit rolli. Ma tõesti ainult istun ja nad ehitavad sinna mingi maailma.“ (Intervjuu autoritega) Joosep Susi kogemus stseenis 19 „Kohtuniku juures“, mis oli osalejate meelest üks lavastuse kõrghetki, oli vastupidine: „... mida vanem inimene, seda siiramalt ja pikemalt ta tahab rääkida, eriti näiteks lapsepõlve traumadest. Nooremad tahavad end ära tappa tihtilugu.“ (Intervjuu autoritega)

Mono- ja ühele vaatajale mõeldud lavastuste analüüsis osutub kasulikuks Tomaž Krpiči mõiste „keha-kodu” (*body-home*), mida

ta mõistab kui „etendaja taandumist teatud kehastuseks, mis võimaldab kunstilist agentsust teatud kogukonnas eesmärgiga jõuda individuaalse eksistentsi soovitud esituseni“. Oluline on seejuures, et „etendaja kogeb oma keha kui maailma keskpunkti, referentsipunkti, millest lähtudes kogu maailma hinnatakse ja mõjutatakse“ (Krpíč 2011: 4). „Hingede öö“ vastuvõtu keskpunktiks oli vaataja keha-kodu, milles keha ja vaim koostöös reageerisid kiiresti muutuvale keskkonnale: „... kui keegi sügavamalt sisu, küsimust, mõtet jagas, ei jõudnud üldse päriselt kuulata, süveneda või salvestada. Kõik teised meeled olid nii töös.“ (Vastaja 21)

Keskkonna hulka kuuluvad ka teised etendajad. Nagu romaani peategelane, nii eritlesid ka vastajad täpselt seda, kuidas füüsiline ja tajutud (emotsionaalne) distants ühe või teise etendajaga neile mõjus ning nende rollivalikut ja -sooritust mõjutas. Kiiresti muutuv keskkond ja pidev infovoog ei jäta vaatajale aega leida sobiv käitumismuster romaani sündmustikust või argielu kogemustest ning suunab reageerima etendusolukordadele spontaanselt, tuues välja teadvustamatuidki detaile ja kihte: „... suudan [etenduses – A.S., H.-L.T.] palju rohkem olla selline, kes ma tegelikult ka olen oma sisemuses. Võib-olla palju rohkem kui elu mingites teistes olukordades.“ (Vastaja 21) Kas teadlikult või teadvustamatult kehastasid mitmed vaatajad iseenast, jõudes oma individuaalse eksistentsi teatud esituseni.

Romaani peategelasele tunduvad nii mõnedki tegelased, situatsioonid või tunded kummaliselt tuttavad. „Nii mõnigi neist inimestest, keda siin majas olin näinud, oli äratanud hämaraid mälestusi, et ma neid kuskil varem olen näinud.“ (Ristikivi 1991: 27) See tunne kummitas ka meid ja suunas tegelema mäletööga (kes see on? mis ta nimi on? kust ma teada tean?), sest tundsimet mitmes etendajas ära näitlejad, teatritegijad või oma üliõpilased. Selline teatrimängu rebenemise tunne võis olla üldisem, sest lavastuses ei osalenud küll televisioonist või Vanemuisest tuttavaid esimese suurusjärgu näitlejaid, kuid etendajad võisid vaatajatele olla tuttavad G9 varasematest lavastustest või tuua neile mingil viisil meelde romaani tegelasi.

„Hingede öö“ võtmestseenidena, mis vaatajaile eriti mõjusid, nimetati eelkõige neid, mis löid intiimse, vaataja avanemist võimaldava olukorra (stseenid 8, 13, 19) või mis tegelesid surma teemaga (stseenid 13, 14). Näiteks üleminekul matusestseeniks oli katafalgile istumine hetk, millega mõned vaatajad ei tahtnud kaasa minna, kuigi neid oli vähem, kui prooviprotsessis arvati. Kalvet toob välja kõhklemise kolm võimalikku põhjust: kaitsetu asend, mis eeldab usaldust etendajate vastu, et need vaatajat ära ei kasuta; lühike see-lik tegi kandraamile ronimise ebamugavaks; kartus tabu – surmaga mängimise ees. Riskivalmidus sõltub inimese mängulisuse või mängutahte astmest (Intervjuu autoritega). Pea kõik mehed nõustusid selle stseeniga, vanemad naised olid aga kõige kõhklevamad. Fookusgrupi intervjuudes kerkis korduvalt esile, et vaatajad, kes olid hiljuti lähedase inimese surmaga kokku puutunud, tajusid surmaga seotud stseene sügavamalt ja isiklikumalt ning nii mõnigi kord loobusid kaasa mängimast.

Lavastus tekitas vastajais väga erinevaid tundeid: nii hirmu (sh kõrguse-, kinniste väikeste ruumide ja üksiolekukartust), ärevust ja häbi kui ka vabanemist, rahu, rõõmu ja õnnetunnet. Mitu vastajat mainis, et nad jõudsid lõpuks puhastumise või katarsiseni, mõned kirjeldasid sarnast emotsionaalset protsessi: tunti „kindlasti ehedat kurbust, siis piiritut kergust, mingit seletamatut arusaamist“ (Vastaja 22). Mõnikord koosnesid tunded vastandlikest emotsioonidest või valdasid vaatajat vaheldumisi mineviku- ja tulevikumõtted: „Tundsin korraga segadust ja rahu, ja mingit vabanemist, ja samal ajal ka omapärast õnnetunnet.“ (Intervjuu 1)

„Hingede öö“ mõju oli tihti pikaajaline. Ühelt poolt toodi esile, kuidas reaalsustaju taandus pärast etendust ning teater tundus jätkuvat ka tänaval või loodeti, et see jätkub (soov saada veel mõnd e-kirja või sõnumit). Mitu korda nenditi, et oldi nädal aega etenduse mõju all ning analüüsiti seal juhtunut; etenduse mõju võrreldi 24-tunnise pohmelli või maagilise seenetripiga (Intervjuu 2). Kaks vastajat, kes olid kokku puutunud psühhoteraapiaga, leidsid, et lavastuse struktuur – teekond iseendasse – meenutab väga teraapiaseansi, kuid

selle lähtekohaks peaks olema inimese vaimne valmisolek (Vastaja 22, Intervjuu 1).

Vaatajate emotsionaalset distantseeritust etendusest silmas pidades võib „Hingede öö“ eristada nelja retseptioonistrateegiat: 1) distantseeritud vaajeristlik retseptioonistrateegia, 2) etendusse sisseelav mänguline strateegia fiktsionaalses rollis, 3) mänguline strateegia iseendana, 4) sisekaemuslik eneserefleksioon, iseendana etenduses osaledes. Viimane strateegia eeldab vaatajalt korruga nii rolli loomist kui ka etenduses loodud eksistentsiaalsete olukordade läbielamist.

Kokkuvõte

Artiklis uurisime kehastamist kui taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessi vastuvõtja (lugeja/vaataja/osaleja) ja lavastaja-etendaja vaatepunktist. Võttes näiteks Ristikivi romaani „Hingede öö“ ja selle lavastuse osavõtuteatrina, tuvastasime kolm kehastamise vormi. Esiteks, kehastamine kui ilukirjandusliku teose meeleline konkretisatsioon, mille käigus võetakse üle jutustaja ja/või peategelase kehakogemus ja suhe keskkonda, s.t toimub järkjärguline sulandumine fiktsionaalsesse maailma ning tihti ka samastumine mõne tegelasega. Teine kehastamise vorm on seotud tekstuaalse/fiktsionaalse maailma kehastamisega teatrilaval. Teatriteoorias kasutatakse kehastamise mõistet peamiselt etendaja ja tema rolli suhte kirjeldamiseks, kuid antud käsitluses mõistetakse seda laiemalt, tähistades mõistega „kehastamine“ kogu fiktsionaalse maailma materialiseerimist. Lavastamist võib käsitleda kui teksti teatud tüüpi lugemist ehk taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessi. Kolmas kehastamise vorm on omane eelkõige osavõtuteatrile, kus vaataja saab võimaluse esitada kedagi fiktsionaalses maailmas ja/või teatrimängus. „Hingede öö“ publiku-uuring näitas, et kõige sagedamini kehastasid osalejad etenduses iseennast, mida võib mõista kui individuaalse eksistentsi teatud esitust. Seega laiendas artikkel mõiste „kehastamine“ kasutustraditsiooni kolmes suunas.

Mida annab kehastamise mõiste kasutamine kunstiteadustes? Esiteks rõhutab see keha ja vaimu koostoimimist keskkonna/maailma tajumisel ja mõistmisel. Ristikivi romaani „Hingede öö” peategelane on intellektuaal, kes püüab tajutavat kognitiivselt mõtestada, kuid põrkub tihti sellega, et üksikobjektide taju ja tunnetamine pole usaldusväärsed, eriti kui liikuda mälu- või eksistentsiaalses ruumis. Kehalisuse kaudu jõuab aga nii peategelane kui ka teose vastuvõtja (fiktsionaalse) maailma holistliku tajuni ning arusaamiseni analüütilise lähenemise piiratuses. Osavõtuteater pakub vaatajale sarnast võimalust, eriti kui on tegemist „hõreda” või avatud teosega, mis võimaldab vastuvõtjal täita lavastuse tühikud omaenese füüsilise ja mentaalse materjaliga. Sellisel juhul ei pruugi teose sõnum olla teoses eksplitsiitselt väljendatud, vaid peitub psühhofüüsilises kogemuses, mida ta osalejale pakub. Mõne vaataja jaoks oli „Hingede öö” kunstiline keskkond/maailm, teise jaoks erutav rollimäng, kolmandale psühhoterapiline rännak endasse, neljandale elu eksirännakute metafoor.

KIRJANDUS

- Allsopp, Ric 2012. Foreword. – *Sensualities/Textualities and Technologies. Writings of the Body in 21st Century Performance*. Eds. Susan Broadhurst, Josephine Machon. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, x–xv.
- Damasio, Antonio 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Quill.
- Eesti Teatri Agentuur. Teatriterminoloogia. http://www.teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia/?_page=3&_count_all=33 (18.10.2019).
- Eco, Umberto 1989. *The Open Work*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kallenbach, Ulla; Annelis Kuhlmann 2018. Towards a spectatorial approach to drama analysis. – *Nordic Theatre Studies* 30, 2, 22–39; DOI: <https://doi.org/10.7146/nts.v30i2.112950>.
- Krpič, Tomaž 2011. The spectator's performing body: the case of the *Via Negativa* theatre project. – *New Theatre Quarterly*, May, 1–7; DOI: 10.1017/S0266464X11000297.

- Merleau-Ponty, Maurice 2019. Taju fenomenoloogia. Tlk Mirjam Lepikult. Tartu: Ilmamaa.
- Labürintteatriühenduse G9 e-kiri "hingede öö – 30. detsember" 30.12.2018 etenduse vaatajatele.
- Ristikivi, Karl 1991. Hingede öö. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tartu Uus Teater: <https://www.uusteater.ee/lavastused/hingede-oo> (27.07.2019).
- Turner, Victor 1969. The Ritual Process. Structure and Anti-structure. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Varela, Francisco J.; Evan Thompson; Eleanor Rosch 1991. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge, London: MIT Press.
- Vihalemm, Triin 2014. Fookusgrupi intervjuu. – Sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaas. Tartu Ülikool: <http://samm.ut.ee/fookusgrupi-intervjuu> (27.07.2019).
- White, Gareth 2013. Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

INTERVJUUD JA KIRJALIKUD MATERJALID

- Intervjuu autoritega = Intervjuu "Hingede öö" dramaturgide ja lavastajaga: Maret Tamme, Henry Griin, Kaija M. Kalvet, Joosep Susi. 10.01.2019.
- Intervjuu 1 = Fookusgrupi intervjuu nr 1 „Hingede öö“ vaatajatega. 16.01.2019.
- Intervjuu 2 = Fookusgrupi intervjuu nr 2 „Hingede öö“ vaatajatega. 16.01.2019.
- Vastaja 21 kiri. 21.01.2019.
- Vastaja 22 kiri. 21.01.2019.

Lisa. Romaani ja lavastuse „Hingede öö” struktuuri võrdlus.

Romaani ja lavastuse stseenid on nummerdatud kronoloogiliselt ning sisult sarnased stseenid on paigutatud samale reale. Paks kiri eristab stseene mikrostseenidest.

Romaan	Lavastus
1. Vana-aastaõhtu vaenulikus linnas. Halvav hirm. Pime põiktänav ja avatud uks. Kino või teatrike?	1. Kohtumine Agnese saadikuga Inglisillal, Kuradisilla all või Rabarberi kohviku juures. Agnese kiri ja kaart. Muuseumi tagaukse võtme otsimine ja ukse avamine.
2. Riietehoidja. Uksehoidjad. Kontsert.	2. Kuri koristaja käsib riided ära võtta. 3. Uksehoidja küsib piletit. 4. Fotograaf teeb vaatajast fotosid, sh koos Bellaga.
3. Olle juures.	5. Olle juures.
	6. Rõdul, mille all üritus (matus).
4. Kelner Bobby viib ta sööma. Söömaaeg.	7. Söömaaeg.
5. Neljasilmavestlus leinariietes daamiga.	8. Neljasilmavestlus kapi taga.
6. Vanahärra juhatab pastor Rothi juurde – Rothi salong – ja näitusele.	9. Söömaaeg pastor Rothiga.
7. Näitusel. Elektrikatkestus.	
8. Vannitoas Allaniga.	
9. Peategelase „Punase toa“ esietendus.	
	10. Medici Venuse kuju all kõrva-klappidega.
	11. Vaata aknast välja!

	12. Umbkeelse ametniku juures.
	13. Tumm tüdruk ja vaataja leinafoto.
10. Ülekuulamine.	15. Ülekuulamine.
	16. Saatja tagaajamine treppidel.
11. Stanleyga noorpaari magamistoas.	
12. Pr. Rothi juures.	
13. Tantsusaal. Bobby ja koristaja.	
14. Pulmaseltskond.	
15. Katafalk.	14. Katafalgil. Matused.
16. <i>Kiri Agnes Rohumaale.</i>	
17. Piiripunktis.	17. Piiripunktis.
18. Ooteruumis.	18. Ooteruumis.
19. Arsti juures.	
20.–27. Kohtu ees. Seitse tunnistajat.	19. Kohtuniku juures.
28. Lahkumine.	21. Pidu/kabaree. (Põrgu?) 20. Liftis. 22. Õues, lehvitamine.

SUMMARY

EMBODIMENT OF ARTISTIC WORLDS ON THE BASIS OF KARL RISTIKIVI'S NOVEL *NIGHT OF SOULS*

The article explores embodiment as a process of perception, interpretation and co-creation of a literary world from the point of view of producer (director/performer) and receiver (reader/spectator/participant). Estonian classic novel *Night of Souls* by Karl Ristikivi and the participatory theatre project of the same title by Labyrinth Theatre Group G9 serve as the empirical material of the research. The article compares the literary work with the production and the perceptions of the novel and the production. The analysis relies on a close reading of the novel and on interviews with the producers and 20 spectators.

Three forms of embodiment were detected. First, embodiment as a sensuous concretisation of a literary work, through which storyteller's or main character's bodily experiences are taken on by the reader/spectator, i.e. gradual immersion into a fictional world and identification with a character takes place. The second form is related to the embodiment of a textual/fictional world on stage. In theatre theory, embodiment usually only depicts a relationship between a performer and his/her role, but in this article the term denotes materialisation of the whole fictional world. Thus staging is a specific process of perception, interpretation and co-creation that transforms a script into a stage production. The third form of embodiment is characteristic for participatory theatre, where spectators have the possibility to perform somebody in a fictional world or theatre game. The reception research of *Night of Souls* demonstrated that predominantly the spectators embodied themselves, i.e. a performance of individual existence was realised. Since open participatory theatre works enable receivers to fill gaps with their personal mental and psychical material, spectators interpreted the production either as an artistic environment/world, an exciting role play, a psychotherapeutic trip into personal worlds, or a metaphor for life pilgrimage.

Embodiment as a research instrument highlights the embeddedness of body and soul in perception and cognition of an environment/the world. The main character of *Night of Souls* realises that analysis of singular objects is not reliable, especially when caught by a memory or existential space. Embodiment leads both the character and the reader or spectator to a holistic perception and cognition of the (fictional) world.

Keywords: Estonian literature, embodiment, interactive theatre, reception