

TANTSUETENDUSE EFEMEERSUS JA MNEMOONIKA

MARIA GOLTSMAN

Tantsuetendus kui sündmus

Iga tantsuetendus eksisteerib kui sündmus ja toimub vaataja jaoks ainult siin ja praegu, moodustades unikaalse ja ühise aegruumi. Tantsuetendus ei kinnistu ruumis ja kordumise ajal ei ole n-ö iseendaga võrdne. Patrice Pavis juhib oma raamatus „Languages of the Stage: Essays on the Semiology of the Theatre“ tähelepanu sellele, et põhimõtteliselt on teatriuurija väga paradoksaalses olukorras, sest peab tegelema etendusega, mis objekti kui sellisena puudub.¹ Tänu tantsuetenduse dünaamilisele iseloomule ilmuvad ja kaovad kujundid selle toimumise ajal, peaaegu mitte ükski element ei eksisteeri väljaspool selle ajalisi raame.

Võrreldes teiste kunstiliikidega on tantsu puhul säilinud teostest vaid üksikuid näiteid. Kui XXI sajandil võib muuseumides näha maale ja skulptuure, mis on loodud isegi aastatuhandeid enne meie ajaarvamist, siis teatrite ja tantsutruppide repertuaaris on väga raske leida näiteks XV või XVI sajandi lavastust, mis oleks lisaks ka identne originaaliga. Üheks põhjuseks on nn universaalse hoiusüsteemi puudumine. Tantsuteoreetik Judith Alter² toob välja kaks tantsu fikseerimise võimalust: sümboolne ja mehaaniline. Esimese puhul aitab tant-

suteksti meelde jätta korralik liigutuste kirjeldus mingis tantsunotatsiooni süsteemis, teine tähendab salvestamist kaasaegse videotehnika abil. Siin tuleb silmas pidada, et sümboolne moodus sobib põhimõtteliselt ainult koreograafidele ja esinejatele, kes omavad eelteadmisi tantsuteksti struktuurist ja on võimalised rakendama nn aeglase lugemise ja kirjeldamise meetodit. Nad koostavad tantsuteksti, jätavad selle meelde, harjutavad seda, vajadusel kirjutavad üles, muudavad ja säilitavad oma mälu. See annab tantsu loojatele ja esitajatele võimaluse mis tahes hetkel vastavat tantsuteksti esitada nii tervikuna kui ka ajalise järjestuseta osade kaupa. Mehaaniline süsteem ei toimi aga vaataja jaoks, kes ei ole üldjuhul tekstiga tuttav ja vahel ei tunne isegi tantsukeele spetsiifikat. Üks miinus seisneb ka sümboolse mooduse subjektiivsuses – tantsu noteerimine on niivõrd individuaalne, et nõuab erialast haridust ehk koolitatud spetsialiste. Mehaanilise mooduse teke XX sajandil muutis situatsiooni paremuse poole. Sellest on abi nii lavastuse loomise protsessis kui ka selle säilitamisel. Kuid enne videotehnikat on tantsuajalugu kestnud sajandeid ning ka videokoo- pia ei ole reaalse etendusega identne terve rea parameetrite järgi.

Tantsuetenduse mnemoonilised võtted

Tantsukunst on kolmemõõtmeline – liikuv, muutuv ja efemeerne. Kuigi selles on olemas nii ruumiline kui ka ajaline aspekt, on viimane siin domineeriv. Judith Alteri sõnul on tants ruumi vallutamine ja tantsija ei ole ajas fikseeritud objekt, vaid vahend, mis kätkeb endas tantsujoonist etenduse ajal.³ Maalilised staatilised kompositsioonid ja fikseeritud poosid, mis kontrasteerivad tegevuse dünaamikat, aitavad tantsukunsti ruumis kinnistuda.

Tants poleks kunst, kui ta ei oleks võimeline ennast kultuuris säilitama. Palju informatsiooni tantsuajaloost leidub selle sõnalistes kirjeldustes (ilukirjandus, biograafilised raamatud, õukonnapidustuste kirjeldused, tantsuteoreetilised traktaadid jne) ning ka visuaalkultuuri pärandis (kujutav kunst). Kuid need ei ole tantsuetenduse ekvivalendid, vaid pigem tõlked teistesse kultuu-

rikeeltesse. Iga tõlge toob endaga kaasa oma keele spetsiifika ja jätab välja need jooned, mis sinna ei sobi. Tundub, et pikka aega oli kõige parem tantsu fikseerimise viis teksti ja pildi sulam. Verbaalne kirjeldus säilitab narratiivsuse ja ajalise kestuse. Pilt näitab ainult hetke, kuid on ruumiline ja visualiseerib tantsiva figuuri, poosi, liigutuse iseloomu, kostüümi jne.

Selleks, et kinnistuda kultuurimälus, kasutab tantsuetendus ka oma struktuuris spetsiifilisi mnemoonilisi võtteid, mis mõjutavad vaataja visuaalset taju.

Elementide kordumine

Esmalt tuleb mainida pidevat ruumiliste elementide kordumist erinevatel tasanditel, ka visuaalsel. Juba kogu prooviperiood on üles ehitatud koreograafilise materjali kordamise printsiibil. Kordumine on aga ka üks komposit-

Luikede stseen „Luikede järve“ teisest vaatusest.



siooni ülesehitamise printsiipe, mida kasutatakse elementide rea ühendamiseks. Siin sarnaneb tants muusikaga, mis kasutab rütmiliste ja meloodiliste figuuride kordamist ning mõjutab ühel või teisel määral tantsu rütmi ja iseloomu. Sarnaselt muusikaga võib üks ja sama või sarnane liigutuste kombinatsioon tantsuetenduse jooksul korduda.

Üks tugevamaid mnemoonilisi võtteid on visuaalsete kujundite kordamine, kus laval asub korraga hulk ühtemoodi tantsijaid. See võte on eriti populaarne klassikalises balletis. Balleti kõige populaarsemad stseenid on just need, kus toimub ühe ja sama kujundi visuaalne kordumine – vilide tantsud „Giselle’is“ (1841), varjud „Bajadeeris“ (1877. a), luikede stseenid „Luikede järves“ (Moskvas 1877, Sankt-Peterburgis 1895). Näiteks „Luikede järve“⁴ teises vaatuses tuleb lavale kolmkümmend kolm tantsijat – kordeballett, korüfeed ning naissolist –, kes oma välimuselt on täiesti sarnased: kostüümid, soengud, grimm (ill 1). Samasugune põhimõte on ka koreograafias – puhas joonis, võrdsed vahe- ja tantsijate vahel, rangelt sünkroonsed liigutused. Sellega on loodud ballettiseeni puhas visuaalne rütm. Korüfeed ja naissolist erinevad kordeballetist ainult laval paiknemise (korüfeed on publikule lähedamal, solist on esiplaanil keskel) ning koreograafia keerukuse poolest. Kuid naissolisti üldine stiil, rütm ja liigutuste iseloom ühtib kordeballeti ja korüfeedega ning see loob mulje, nagu heiaastuks naispeasatäitja kuju ühel ja samal ajal mitmes peeglis. Toimib peegli üldtuntud kultuuriline omadus – peegelduva inimese hinge ja elujõu kinni hoidmine, kus peegeldava ja peegelduva vahel tekib maagiline side.⁵ Kordeballett väljendab naissolisti hingelisi elamusi – luiged kui Odette’i hingepeegel. Visuaalse kujundi kordamise ehk multiplitseerimise abil toimub emotsionaalse seisundi mitmekordista-

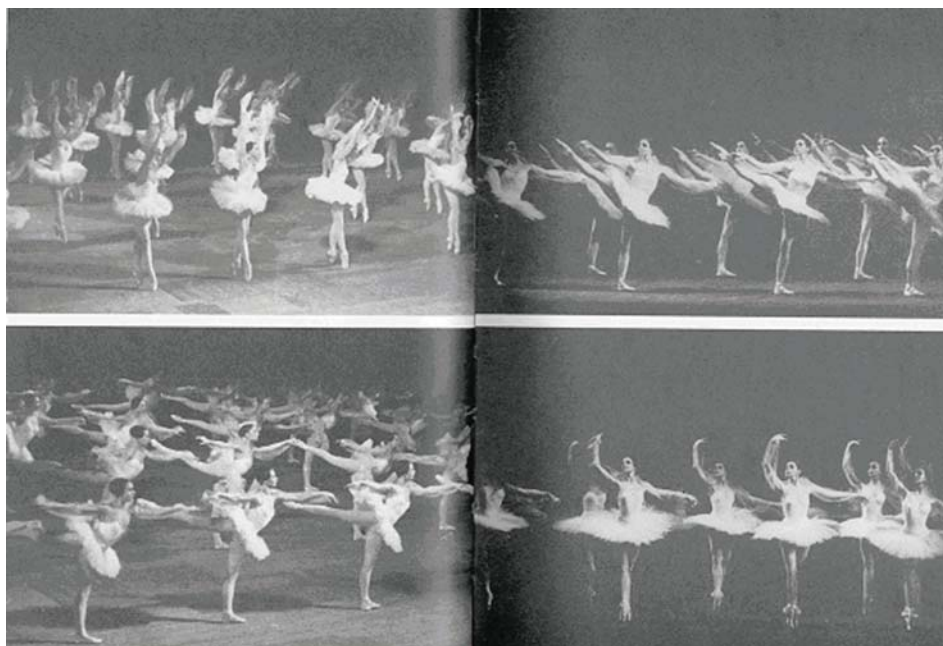
mine, mis avaldab vaatajale tugevat mõju.

Sellesarnane peategelase multiplitseerimise printsiip leiab aset ka „Bajadeeri“ nn varjude vaatuses (ill 2), kus lavale tulevad üksteise järel kolmkümmend kaks kordeballeti tantsijat, sooritades ühte ja sama liigutust. Vadim Gajevski sõnul toimub siin järjestikune ja üliinimlik mõjude koguseline kuhjumine – varjude *entrée*, mis täidab *arabesque*’idega tühja lava, pinge kasvab pikades pausides-poosides, mida kolmkümmend kaks tantsijat hoiavad unisoonis ja aeglane, kuid matemaatiliselt täpselt mõõdetud teema kasv. Varjude stseen on Solori, rikka kšatria unenägu, milles teda jälitab nähtamatutes peeglitest mitmekordselt võimendunud Nikia-Bajadeeri surmanägemus.⁶

Liikumisfaaside fikseerimine

Teine tähtsam mnemooniline võte tantsukunstis on liikumisfaaside fikseerimine. Tantsus kehtib oma kood, kus iga liigutus on funktsionaalselt sarnane tavakeele sõnaga. Ja nii, nagu vastuvõtja ei saa aru sõnadest, mis kõlavad ebaselgelt, tuhmilt, ilma intonatsiooniga, alguse ja lõputa, ei avalda vaatajale muljet ka tantsija, kes esitab liikumist oskamatult, ebakindlalt, ei soorita liigutusi lõpuni ning ei erista neid puhaste ja selgete üleminekutega, ta ei jää vaataja mällu. Tantsija peaks suutma idee tantsu kaudu välja tuua.

Tantsukunstis on iga liigutus jagatud faasideks – need on liikumise ühikud, millest koosneb etenduse kontinum. Siin võib tantsu võrrelda palju noorema kultuurinähtuse, filmikunstiga, mis liigendab nähtava ja dünaamilise reaalsuse osadeks. Tegelasel liikumise illusioon luuakse filmikunstis tema liikumisfaaside kaadrite kaupa ekraanile projitseerimise kaudu. Sellega annab filmikunst võimaluse jälgida liikumise kulgu selle igas eraldi võetud ajaühikus.



Arhiivifotod

Varjude vaatus „Bajadeeris“.

Näib, nagu kujundanuks professionaalne tants lavalist liikumist sajandeid enne filmikunsti teket samal printsiibil. Kuna tantsu polnud võimalik lindistada, püüdis see end ruumis fikseerida. Liikumise liigendamismeetodiga enustanuks tants nagu filmikunsti põhimõtteid, selle teke mõtestas aga omakorda ümber teiste kunstiliikide põhiprintsiipe, sealhulgas ka tantsu.

Üheksateistkümnenda sajandi lõpul ja kahekümnenda sajandi algul sündis Euroopas palju avangardistlikke kunstivoole, mille üks iseloomulikumaid jooni oli kunstiliikide ja žanrite piiride segunemine, tihe koostöö ja süntees. Analüüsides avangardismi põhiprintsiipe, märgib näiteks Jan Mukařovski, et kunstid mitte ei arenenud üksteisega paralleelselt, vaid ristusid, läbistusid vastastikku ja vahel isegi asendasid üksteist.⁷ Seoses liigutuse faasidega tahaksin pöörata erilist tähelepanu futurismile (sai alguse 1909. a Itaaliast), mille loo-

mingulised otsingud olid pühendatud liikumise kujutamisele. Inspireeritud filmikunsti esimestest sammudest, püüdsid futuristid oma maalides üheaegselt edasi anda ühe ja sama liigutuse mitut momenti ning samas ka objektide vormi transformeerumist liikumise ajal. Nad kasutasid liigutuste üksteise peale ladestamise „kronofotograafilist“ võtet. Tulemuseks olid kujundid, milles on kokku pandud objekti mitu liikumisfaasi ja mille dünaamika on loodud üksikutest eraldi võetud staatilistest seisunditest.⁸

See võte on selgelt eksplitseeritud Vatslav Nižinski ühevaatuselises balletis „Fauni pärestlõuna“ (1912. a Pariisis), kus ballettmeister kasutas balleti, skulptuuri ja kino liikumise kujutamise võtete sünteesi. Balleti alguse kujundas Lev Baksti suure maalina, mille tagaplaanil lamav Faun sulab kokku maastikuga ja vaataja märkab peategelast alles siis, kui tantsija hakkab liikuma. Hiljem astuvad lavale nümfid, kelle koreograa-

filine joonis kopeerib antiikbareljeefidel kujutatud tantsijate liikumist. Fauni koreograafilise keele stilistika on üles ehitatud liikumiskaasade fikseerimise printsiibil. Iga liigutus, iga žest on aktsentueeritud pausiga, mis toob sisse katkestusi ja kunstilisust. Sellega esile toodud staatika, faasideks lõigatud liikumine ja pooside rõhutamine aitab fikseerida tantsukujundit ruumis.

Universaalsed graafilised skeemid

Tantsuetenduse pika kultuurilise eluea kolmas tingimus on universaalsete graafiliste skeemide sisestamine etenduse tekstuuri. Need on sellised visuaalse kompositsiooni võtted, mille aluseks on kahe- (joon, ring, ovaal, ruut, rist, kolmnurk) ja kolmemõõtmelised (püramiid, koonus) geomeetrised figuurid, andmaks visuaalseid aktsente ja mõjutamaks vaataja taju mnemooniliste valemitega. Nad on nn tantsujoonise alus ehk need jooned, mille kaudu toimub tantsuliikumine põrandal ja ruumis. Tantsukunsti dünaamilise iseloomu tõttu need geomeetrised figuurid etenduse jooksul ilmuvad ja kaovad.

Geomeetrised figuurid on kõige levinumate kultuurisümbolite alus ja väljendavad kollektiivse alateadvuse arhetüüpe. Juri Lotman kirjutab, et maakera keerlemine, taevakehade liikumine ja looduse kalendri-tsükli mõjutavad otseselt seda, kuidas inimene modelleerib oma maailmapilti.⁹ Iga tantsutrupp, mis põhineb universaalsel graafilisel skeemil, funktsioneerib omamoodi „mälestusmärgina“ ehk ruumilise märgina, fikseerides seda, mis hetkel veel toimub, kuid peagi kaob. Jelena Grigorjeva järgi on mälestusmärgi kui mnemoonilise kanali funktsioon kultuuris unikaalse ja juhusliku sündmuse ühendamine universumi (jumaliku, kosmilise, loodusliku, ajaloolise) maailmakorraldusega.¹⁰ Unikaalse sündmuse universaalse skeemiga ühendamise abil saab tantsueten-

dus võimaluse minna oma ajalises raamistikust välja: see, mis toimub siin ja praegu ehk ajaline sündmus, saab unikaalse sündmuse jooned ja fikseerub vaataja mällu mingi mnemoonilise ploki, tantsukunsti abil loodud monumendina.

Ring, kolmnurk, rist, püramiid ja koonus, mis on ühe või teise tantsulise monumendi aluseks, representeerivad abstraktset aja mõistet (see väljendub kellade vormis – tippepidi ühendatud liivakella püramiidid, ümmargune kella numbrilaud osutitega). Nende elementide kasutamine annab tantsukunstile võimaluse kehastada aega ruumis, luua selle ruumiline märk. Kindlasti võib siin viidata levinud võttele kellatööstuse reklaamides, kus kell seostub tantsuga visuaalselt – balletitantsijad, kes formaalselt kujutavad osuteid. Luues aja visuaalse ekvivalendi, muutuks tants nagu ise ajaks.

Näiteks on paljude klassikaliste balletide („Luikede järv“, „Don Quijote“, „Korsaar“, „Armastuse legend“) kulminatsiooniks 32 fueteed priimabaleriini esituses lava keskel. See virtuoosne ühes punktis varvastel keerlemine on laiale vaatajaskonnale muutunud juba klassikalise balleti kõige tuntumaks märgiks. Tundub, et selle võtte populaarsus seisneb mütoloogilise metafoori tõlkimises regulaarselt töötavaks mehhanismiks. Fueteed kordavad väga täpselt kellade tööpõhimõtet. Selles liigutuses on ühendatud rist ja ring nagu traditsioonilistes kellades; baleriini käed ja jalad jooksevad mööda keerlemise ajal tekkivat ringi nagu osutid numbrilaul. Ringi markeerib ka tantsija kostüüm – klassikaline balleti-*tutu*. Titus Burckhardti arvates¹¹ tähendab risti ja ringi kombinatsioon algust, lõppu ja igavest keskpunkti. Kolmkümmend kaks fueteed toimivad tantsuetenduses ajalehtrina. Kiires tempos keset lava keerlev rist muutub ringiks ja keskendab endale vaatajate

tähelepanu aega representeeriva liigutuse mitmekordse sooritamisega.

Ühe ja sama liigutuse kiires tempos kordamine – see on trikk, kuid sellel trikil on tugev mõju vaatajate alateadvusele. Siin leiab aset samasugune efekt nagu varjude ilmumisega „Bajadeeris“, kuid esimesel juhul sooritavad ühte ja sama liigutust kolmkümmend kaks tantsijat, siin kordab aga üks ja sama tantsija sama liigutust kolmkümmend kaks korda. Mõlemal juhul tuuakse tugev mehaaniline rütm tantsuetenduse visuaalse tekstuuri sisse, personifitseerudes ühe või teise tegelase kujus ning olles vastuvõetav autonoomselt aktiivse elemendi või mehhanismina, mis on pandud tööle justkui mingi ebainimliku jõu abil.

Kõik eespool toodud mnemoonilised võtted avaldavad vaatajale tugevat visuaalset ja emotsionaalset mõju, aitavad tantsuetendusel vallutada ruumi, teha aega ruumiliseks ja nähtavaks ning kinnistuda sel kombel nii lühiajalises vaatajamälus kui ka pikaajalises kultuurimälus.

Kommentaariid:

¹ Pavis, Patrice, 1982. Languages of the Stage: Essays on the Semiology of the Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications, lk 30.

² Alter, Judith B., 1991. Dance – Based Dance Theory: From Borrowed Models to Dance – Based Experience. New Studies in Aesthetics. Vol. 7. Toim. Ginsberg, Robert. New York, San Francisco, Bern, Maini-äärne Frankfurt, Pariis, London: Peter Lang, lk 14.

³ Sealsamas, lk 60.

⁴ Pean silmas Konstantin Sergejevi versiooni (1990. a, Maria teater), mis toetub Marius Petipa ja Lev Ivanovi esialgsele koreograafiale.

⁵ Bidermann, Gans, 1996. Entsiklopedija simvolov. Moskva: Respublika, lk 95.

⁶ Gajevski, Vadim, 2000. Dom Petipa. Moskva: Artist. Režissjor. Teatr, lk 80.

⁷ Mukašovski, Jan, 1994. Issledovanija po estetike i teorii iskusstva. Moskva: Iskusstvo, lk 573–574.

⁸ Näiteks: Marcel Duchamp, „Trepist alla tulev akt“ nr 1 ja nr 2, 1911–1912, Giacomo Balla, „Keti otsas oleva koera dünaamika. Kett liikumises“, 1912, (ill 3) jt.

⁹ Lotman, Juri M., 2000. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo – SPB, lk 257.

¹⁰ Grigorjeva, Jelena, 2000. Emblema: struktura i pragmatika. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 70.

¹¹ Burckhart, Titus, 1999. Sakralnoje iskusstvo Vostoka i Zapada: printsipõ i metodõ. Moskva: Alateija, lk 54–56.



Giacomo Balla
„Keti otsas oleva
koera dünaamika.
Kett liikumises“.