

KOREOLOOGILISED PERSPEKTIIVID

Intervjuu Valerie Preston-Dunlopiga



Harri Rospu foto

Mida te praegu Eestis teete?

Tallinna Ülikooli koreograafia osakond kutsus mind rääkima nüüdistantsu teooriast – mis see üldse on. Minu vaated on pigem praktiku kui lihtsalt õppejõu omad. Ma olen praktik, mul on ühtviisi hea meel töötada nii tantsustuudios kui ka raamatukogus. Olen seda meelt, et tantsuteooria vajab praegusel hetkel just eelkõige praktiseerivat õppejõudu.

Kuidas on tants ja teooria teie praktikas ühendatud?

Ma alustasin oma karjääri tantsijana. Mind on aga alati köitnud see, millel tants põhineb, millest ta kõneleb. Ma ei olnud huvitatud pelgalt hästi tantsimisest. Tundsin vajadust end väljendada ning pidin olema veendunud, et mul on sõnum. Vähehaaval hakkas see mind

rohkem huvitama kui tantsimine ise. Nõnda hakkasingi üha enam tegelema sellega, mis on tantsu vundament. Nii süüvisin ma üha rohkem tantsu ja inimliigutuste uurimisse, et teada saada, millised varjatud reeglid juhivad meie liikumist. Koreoloogilises keeles nimetatakse seda koreoloogiliseks korraks. Meie liikumine on täielikult reeglite allutatud ja see, kuidas me praktikas neid reegleid murrame, on osa meie näitlejaoskustest.

Liigume ajas pisut tagasi, te olete Labani õpilane?

Jah, alustasin õpinguid Rudolf Labani juures juba kuueteiskümneaastaselt, ta oli koos oma kolleegide Lisa Ullmani ja Sylvia Bodmeriga minu õpetaja, ütleksin isegi pigem mentor, sest ta ei olnud tavamõistes õpetaja. Ma suhtlesin

Labaniga kuni ta surmani 1958. aastal. Niisiis olin ma tema juures kaksteist aastat, kogudes teadmisi, kuulates, mida ta räägib, töötades koos temaga nagu päris õpipoiss – inimene, kes õpib kellegi kõrvalt, jälgides ja avastades, mitte niivõrd stiilis „tee seda!“. Sa vaatad, kuulad, võtad osa ja oled talle abiks ning lõpuks leiad oma tee. Avastad, kuidas alustatud edasi arendada, sest me ei katseta tema ideid poolsajandi-tagusel kujul konserveerida, kuna tants on edasi arenenud. On lisandunud palju uusi ideid. Meil tuleb uurida tantsuteooria metodoloogiat, eriti tänapäevase tantsu teooria vallas, sest see muutub koos tantsukunsti endaga.

Koreoloogilise perspektiivi puhul on oluline, et see lähtub tantsupraktikast endast. Nad täiendavad teineteist, nii nagu tantsu esteetika koos esteetikateooriaga. Tantsusotsioloogia, tantsupoliitika jne – kõik nad vaatlevad oma metodoloogiaga tantsu väljastpoolt. Koreoloogilised metodoloogiad lähtuvad aga tantsu enda seest, need on mõisted, mis tulenevad sellest, kuidas tantsijad mõtlevad, tunnevad ja kogevad, kuidas tantsu luuakse ja kuidas esitatakse. Niisiis me arendame sarnaselt musiko- loogidega välja tantsu „-oloogiat“, mis on vaid tantsu enda päralt. Muide, esteetika- ja sotsioloogia-inimestel pole aimugi, mis see on, sest alles siis, kui oled teinud stuudiotööd kehade- ga, saad sellest aru: millised on kehade loodus- seadused ja nende toimemehhanismid, millistele loodusseadustele allub inimestevaheline käitumine. Need on üsna ranged ja sa tunned ära, kui ma neid jär- gin, kui aga mitte, siis pead mind kas väga ebaviisakaks, haigeks või veidraks.

Ebanormaalseks.

Jah. Niisiis sa mõistad ja tõlgendad neid reegleid, sest ma pean neist loomu- päraselt kinni.

Mida tähendab teile tants? Kuidas te tantsu defineerite?

Ilmselgelt põhineb see kehadel ja lii- kumisel, kuid liigutus avaldub mitmel viisil, ka kõnes. Seetõttu olen ma tõeli- selt õnnelik tantsijate üle, kes tantsimise ajal räägivad. Ma ei arva, et see peaks toimuma helitult või sõnatult. Tants on kindlasti liikumine ja see on selgelt ke- haline – see on ta olemus. Ja see leiab aset ruumis, seega saab see ruum või vastasmõju ruumiga tantsu osaks. See kõik toimub ajas – on aja enda kulg ning asjade arenemine ajas. Kuid see protsess võib olla tohutult muutlik ning püüdes seda kapseldada, ahendaksime tantsu.

Liikumine on küll tantsu oluline osa, kuid tänapäeval võime isegi staa- tilist objekti vaadelda tantsuna.

Mina isiklikult ei ole sellisest spetsii- filisest tantsuliigist huvitatud, tants peab olema kehaline. Tants on seda ole- muslikult. Sest teised kunstid puuduta- vad teisi asju: draamateater on olemu- selt sõnaline ja seejärel kehaline, muusi- ka on heliline ja seejärel tulevad kõik muud funktsioonid, kuid tantsus on kesksel kohal keha ja see, mida ta enda- ga teeb ning kuidas transformeerub.

Mitte siis niivõrd liikumine kui just muutumine?

Nojah, sa tahad ju kasutada keha oma ideede meediumina ja hakkad seda ideed kuidagi teisendama, mitte lihtsalt läbi kehalise kommunikatsiooni – kui ma ulatan sulle oma käe, siis on see kom- munikatsioon. Seejärel hakkab ma seda aga teisendama nii, et tal oleks kunstiline sisu, mis muudab ta näiteks sümboliks.

Ühesõnaga erinevus „lihtsa, iga- päevase liikumise“ ja „kunstilise lii- kumise“ vahel?

Täpsemini see, mida sellega peale hakatakse. Näiteks kui korrata igapäe- vast liigutust palju kordi – tavaelus me

ju nii ei tee, see on juba transformatsioon. Või liigutuse sooritamine nii, et ülejäänud keha selles ei osale — on palju mooduseid, kuidas liigutust teisendada selliselt, et see ei oleks enam äratuntav „tavaelulisena“.

Juri Lotman rääkis kunstist kui reaalsuse rekonstruktsioonist, reaalsuse taasloomisest teisel tasandil.

Jah, ja kunst tekibki nendes teisene- mistes. See aga, millist meetodit selleks teisendamiseks kasutada, sõltub oskusest ja kunstilisest kujutlusvõimest.

On teil koostöökogemusi või -kavatsusi ka eesti tantsuteoreetikutega?

Paraku olen eesti kunsti ja tantsu kohta pealt täielik võhik. Ainus, keda tean, on Jüri Nael, kes tegi Labani keskuses oma magistrikraadi. Mul oli suur õnn olla tema juhendaja ja ma nautisin temaga töötamist. Ta katsetas uuenduslikult segameedia vallas.

Kes on teie arvates tantsuetenduse autor?

See oleneb sellest, mis laadi teosega on tegemist. Traditsiooniliselt peetakse autoriks koreograafi: koreograaf pakub midagi välja ning tantsijad esitavad seda. Tänapäeval pole see aga enam sugugi nii, sest tantsija on kindlasti loov kunstnik. Neilt eeldatakse automaatselt loovust. Nad mitte ainult ei esita perfektselt, vaid neil tuleb lavastaja juhatusel ja tema nõudmiste järgi luua ka osa liikumisi. Nad on kindlasti teose kaasautorid. Kuid teoses ei osale ainult tantsijad ja koreograaf. Teose kaasautoriks on ka see, kes tegeles tekstiga, samuti see, kes heliga. Nad kõik koos moodustavad teose loovmeeskonna.

Järelilikult võime öelda, et teatriteosel on palju tasandeid.

Just nimelt. See on segameedia. Eri trupid ja eri autorid töötavad erinevalt.

Toon näiteks William Forsythe'i. Praegu on ta koreograaf, oma teose lavastaja, kuid tema tantsijad töötavad väga palju kaasa. Nende looming siseneb tema esialgsesse lähtematerjali. Samuti on ta ise ka kunstnik ning peab hoolitsema valguskujunduse eest. Muusika alal teeb ta koostööd Tom Williamsiga. Seega on see absoluutselt meediumiülene partnerlus. Pead teadma, mis on sinu tugev külg ja huvi ning töötama koos teistega nii, et selles koostöös sünniks teos. Käsitus, et tantsu moodustab liikumine, mille autoriks on koreograaf, kes ütleb, mis liigutusi teha, on praeguseks täiesti kõrvale heidetud.

Tantsuteos pole teatavasti kunagi fikseeritud — ta on kogu aeg muutumises, teda ei saa muuseumis säilitada.

Jah, ta on üürrike. Üks võimalus on püüda teeselda, et ta seda pole, korrates pidevalt ühte ja sedasama, kuid see on väga raske, sest tegemist on erinevate tantsijate, erinevate kehadega. Teine võimalus ongi pühitseda tantsu efemeersust ja tegeldagi selle aspektiga. Minu arvates ei piirdu aga teose ja protsessi küsimus üksnes sellega, kas see on fikseeritud ja lõpetatud või mitte. Pigem puudutab see seda, kas sa tahad vaatajaid oma saladustesse pühendada. Nüüd on see üha rohkem huvi keskmesse tõusnud ja sellega saavad ka nemad osaliselt teose autoriteks. Nad on sellega rohkem seotud.

See on väga oluline ka eesti nüüdis- tantsu jaoks, sest see ei ole siin kuigi populaarne, ja võib-olla just ka sellepärast, et publik ei tea, kuidas seda tõlgendada. Nad ei tea, kuidas seda luuakse, kuidas see protsess toimub.

Ma toon näiteks kreeka koreograafi Zoe Dimitrio, kes paneb sellele väga suurt rõhku. Ta laseb oma publiku endale täiesti poolele teele vastu. Ta tantsib väga ilusasti, nii et sa vaataksid niikuinii huviga. Aga siis hakkab ta sellest

veel ka rääkima. Ta avab saladuse oma liikumise allika kohta. See tähendab vaid paari nappi poeetiliselt lausunud sõnakest, mitte mingit seletust. Ta pillab siin-seal mõne fraasi, mis annavad publikule tunde „Oh, ma sain pihta!“ või „See on hea nali!“. Nii saavad vaatajad etendusega ühineda. Selle tulemusel hakkad tantsija sõnumit kätte saama. Ja kui ta tantsib taas ilma sõnadeta, märkad, kust ta on selle saanud, kuhu ta liigub, kuidas see kõik toimub. Nii ei tunne vaataja end enam eraldatuna, vaid tunneb end selles sündmuses tema partnerina.

Publiku jaoks on väga tähtis mõista vähemalt midagi, et olla valmis teksti tõlgendama. Kui ma ei oska jaapani keelt, saan ma muidugi nautida selle kõla või kirja pilti, aga ma ei tunne sidet, see ei rahulda.

Tantsuteoorias eristame *performatiivset elementi etendamisest*. Etendades olen ma laval. Ma teen midagi ja sina oled täiel määral publikuks ning vaatad mu tegevust. Ja ongi kõik. Me oleme kaks erinevat inimrühma. Peformatiivse elemendi puhul püütakse aga pidevalt luua sidet publikuga, nii et ta osaleks selles, mida tehakse. Tantsija loob selle sündmuse, mis tähendab midagi meie kõigi jaoks. Minu arvates on see praegu väga lähtis, sest muidu oleks nüüdistant tõeselt igav, inimesed ei saaks aru, mis toimub. Kui sa inimesi sissepoole ei lase, siis võid publiku võõrutada.

Tantsuetendus on ainult siin ja praegu, pärast seda on ta läinud.

Jah, see on tantsuetenduse loomuses. Laval selle pärast muretsedes probleemi ei lahenda. Siis on valitud lihtsalt vale clukutse, sest tantsuetenduse efemernsus on omadus, millega tuleb just nimelt tegelda. Peab tagama selle, et sündmus jääks mällu. Peab muutma selle meelde-

jäävaks. See peab võimaldama kogemust. Selle väljastpoolt vaatlemine võib ajaveetmiseks olla täiesti piisav, aga siis lõpeb etendus ära ja sul pole selle kohta mitte midagi muud öelda, kui et sa lihtsalt olid seal. Kui see sündmus oli aga midagi sellist, mis haaras su intellekti, sinu emotsioone, sinu esteetilist taju, kui see pani sind midagi tõeliselt kogema, siis hakkab see koos sinuga elama. Just see peaks olema koreograafi eesmärk.

Elamused jõuavad mällu kompleksse protsessi kaudu, alustades muljest, mis on nii visuaalne kui ka suuline ja emotsionaalne. Inimene reageerib sellele ja samal ajal paneb see mõtlema ka millelegi muule. Kõik need asjad segunevad ja sisenevad mällu. Kui mulje on piisavalt tugev, muutub ta pikaajaliseks. Vastasel korral on see lühiajaline sündmus ning ta lihtsalt kaob. Et see aga muutuks tõeliselt pikaajaliseks ja meelde jäävaks, peab seda saama mõista mitmel viisil, see peab olema segu *semiootilisest ja fenomenoloogilisest* kogemusest, nagu me teoorias ütleme. Mõlemad peavad publikule olema mingil moel kättesaadavad ja kui see mulje on tugev, siis saab see minna pikaajalisse mällu.

Kas etenduse mällu salvestamise viis on iga inimese puhul erinev või on mingid üldised reeglid, kuidas koreograaf saab etendust meelde jäävaks muuta?

Kommunikatsiooniteooria kohaselt on kuus spetsiifilist aspekti, mis on olulised meie suhtluses üksteisega. Meistri-teos ühendab kõik need kuus, nõrk töö võib rakendada aga ainult ühte. Et olla meelde jääv, peab publik osalema koguterivikus. Kui lasta tal olla lihtsalt passiivne vastuvõtja, siis ei hakka see toimima. Klassikalise repertuaari meistritöödest rääkides on näiteks Bronislava Nijinska „Les Noces“¹ selline suurejooneline teos, mis võiks mõjuda kõigil ta-

sanditel. Eriti tugevalt mõjub ta siis, kui teada koreograafi päritolu. „Les Noces“ räägib pulmadest; peab teadma vene õigeusu kombestikku, et näha, kui uskumatult osavalt on ta selle oma teosesse peitnud. Ta ei tee seda „puust ja punaseks“, vaid põimib tantsijate rühma koreograafiasse. See on fantastiline, kuidas ta rakendab seda, mida me nimetame semiootilise poeetiliseks kasutuseks. Näiteks ühes kohas taipame, et tegemist on juuste punumisega, millest on laulus juttu ning mis sümboliseerib süütuse kaotust, kui tüdruk abiellub ja saab oma abikaasa pere omandiks. Kuigi pulmi peetakse pidulikuks sündmuseks, on see tüdruku jaoks taluühiskonnas hoopis dramaatiline sündmus. See teos sisaldab kõrvõimalikke tähendusi, märke, sümboleid ja transformatsioone. Näiteks on seal umbes viie meetri pikkune köis, mis viitab juuste punumisele ja mida kannavad teised tüdrukud kui süütuse kaotamisega kaasnevat vastutusekoormat. Ühel hetkel märkad aga, kuidas tantsijad teevad ettepoole ja tahapoole väga spetsiifilisi *bouffés* sid ning siis saad aru, et punumine väljendub nüüd jalgade kaudu. Koreograaf varjab seda, aga kui osata otsida, võib selle leida ning siis võimaldab see eten dust mõista ja nautida teisel tasandil. See muutub performatiivseks ning sellega meeldejäävaks.

Samuti on tähtis teatav salapära?

Jah, miski, mida pead otsima. On oluline, kuidas sa seda teosesse põimid või juhtlõngu ulatad, et jõuda sinna, kus see asub. Kui sa tead, et laulatusel hoitakse pruudi ja peigmehe peade kohal kroone, siis oskad seda võib-olla otsida. Ometi ei näe seda kellegi pea kohal, vaid hoopis tantsijad on pruudi ümber asetatud krooni kujuliselt.

Täna väga. Mul oli väga meeldiv teiega kohtuda ja ma olen kindel, et

sellest vestlusest on eesti tantsuhuvilistel palju abi.

Mul on väga meeldiv sellest rääkida. Ei ole kerge tegelda tantsuga, takerdumata reeglitesse ja tegemata seda, mis on juba olemas ja mida oodatakse. Kui tahta aga edasi liikuda ja tõsta see tõelise kunstivormina XXI sajandisse, siis on vaja teha kohutavalt tööd. Peab olema vapper ja töötama, et avastada oma kunstivormi „-oloogia“, millest enamik meist ei ole teadlikud. Meil tuleb seda aga üha rohkem teadvustada.

Vestelnud MARIA GOLTSMAN

Tallinn, aprill 2007

Inglise keelest tõlkinud MADIS KOLK

Kommentaari:

¹ Igor Stravinski „Pulm“, Bronislava Nijinska koreograafiaga tantsukantaat ehk ballett lauljatega, mis esietendus 13. VI 1923. Dirigent: Ernest Ansermet.

VALERIE PRESTON-DUNLOP on rahvusvaheliselt tunnustatud õppejõud ning konsultant Londonis Labani keskuses, kus ta pani aluse tantsu koreoloogiliste uuringutele. Ta on õppinud ja töötanud kaks aastat Rudolf Labani juures, uurinud tema elu ja tööd ning tegelnud Labani arhiiviga. Valerie Preston-Dunlop on kirjutanud ja toimetanud rohkesti raamatuid, sh auhinnatud biograafia „Rudolf Laban: an Extraordinary Life“, „Looking at Dances: a choreological perspective on Choreography and Dance“ ja koostöös Ana Sanchez-Colbergiga „The Performative: a Choreological Perspective“ ning „Dance and the Performative: Laban and beyond“. Peale Labani keskuse on ta õppejõud ka mujal maailma kõrgkoolides, viimati Tokios, Rio de Janeiros ning Bratislavas. Intervjuu on tehtud aprillis 2007, mil Preston-Dunlop esines Tallinna Ülikoolis toimunud koolitusnädalal „Tantsu interdistsiplinaarne analüüs ja tantsukriitika“. Vt ka Teater. Muusika. Kino 2007, nr 11, lk 68.