

Tartu Ülikool
Semiootika osakond

Iiris Viirpalu

KULTUURISEMIOOTIKA RAKENDUSVÕIMALUSED TANTSUTEOORIAS JA –
KRIITIKAS

Magistritöö

Juhendaja: Silvi Salupere

Tartu

2016

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

Autor: Iiris Viirpalu

19.05.2016

Sisukord

Sissejuhatus	4
1. Semiootika tantsuteooriates.....	6
2. Eesti tantsukriitika semiootilisest perspektiivist	13
2.1 Nimetamine ja enesekirjeldus Eesti tantsumaastikul	14
2.2 Tantsukriitika kui tõlkimine	22
2.3. Semiootiline vaade Eesti tantsukriitikas	29
3. Kultuurisemiootika rakendusi tantsuanalüüsis	35
3.1 Tants kui märgisüsteem.....	37
3.2 Tantsu vastuvõtt	41
3.3 Tants kui modelleeriv süsteem ja kehaline semioos	51
3.4 Binaarsed opositsioonid tantsulavastustes	60
3.5 Semiosfäär, piir ja plahvatus tantsu kontekstis	67
3.6 Tuum ja perifeeria tantsuväljal.....	76
Kokkuvõte.....	86
Kasutatud kirjandus.....	89
Summary.....	95

Sissejuhatus

Käesoleva magistritöö eesmärgiks on uurida eesti tantsukriitikat ning kultuurisemiootika mõistete ja ideede rakendusvõimalusi tantsulavastuste ja -maastiku käsitlemisel Eesti kontekstis. Uurimisobjektiks on ühelt poolt eesti tantsukriitiline diskursus, mida nähakse kui kirjelduslikku metakeelt, teisalt tantsulavastused kui kunstitekstid Tartu-Moskva koolkonna semiootika kontekstis ja kaasaegne tantsumaastik tervikuna. Töös kirjeldatakse ka semiootika senist rakendust rahvusvahelises tantsuteoorias. Tantsulavastuste ja -maastiku analüüsil rakendatakse kultuurisemiootika mõistestikku ja ideid, tuues näiteid Eesti etendunud nüüdistantsulavastustest ja pakkudes perspektiive, kuidas semiootikat tantsu käsitlemisse kaasata. Keskendutud on kaasaegsele tantsule, mis žanrina on muutlik, raskesti määratletav ning üha enam seotud ja segunenud kaasaegse avangardsema etenduskunstiga. Töös lähtutakse tantsusemiootilisest vaatest, mida nähakse kultuurisemiootika alaliigina, nagu kunsti- või muusikasemiootika. Tantsuteoreetilist ja -kriitilist diskursust vaadeldakse tekstikorpuseks, neid analüüsides ja kirjeldades ei rakendata diskursusanalüüsi meetodit. Tantsukriitikat nähakse kui laia hulka tekste, mis hõlmab nii teoreetilisema suunitlusega artikleid kui ka konkreetse etenduse põhjal kirjutatud subjektiivseid arvustusi päevalehtedes.

Töö teoreetiliseks lähtekohaks on kultuurisemiootika kontseptsioonid ja mõisted. Analüüs toetub Juri Lotmani semiosfääri mudelile, töös kasutatakse Tartu-Moskva koolkonna kultuurisemiootika metodoloogiat, aluseks mõisted: „keel“, „tekst“, „semiosfäär“, „piir“, „plahvatus“, „binaarsed opositsioonid“, „dünaamika“, „tuum“ ja „perifeeria“. Samuti nähakse perspektiivi Umberto Eco avatud ja suletud teksti kontseptsiooni seostamisel tantsulavastustega. Kriitika uurimisel tuuakse välja selle põhitendentsid ja semiootika mõistete kasutus, kriitika ja lavastuste suhte käsitlemisel toetutakse Peeter Toropi tõlkesemiootikale ja Roman Jakobsoni „intersemiootilise tõlke“ mõistele. Allikateks on mitmed tantsuteoreetilised artiklid ja kogumikud, Tartu-Moskva koolkonna märgiline „Kultuurisemiootika teesid“ ja Juri Lotmani tööd, samuti valik Eestis viimastel aastatel ilmunud tantsuteemalisi tekste. Lavastustest kirjutamisel lähtutakse vaatamiskogemusest.

Teemavalik lähtub huvist tantsu kui kunstivormi vastu, samuti on autor tegev tantsukriitikuna, kuuludes ka Eesti Teatriuurijate ja –Kriitikute Ühendusse. Eesti kontekstis panustab töö loodetavasti tantsu metakriitika arengule, sest kuigi tegusaid kriitikuid on, kohtab kriitikavälja uurimist harvem, samuti on perspektiiviks kultuurisemiootika mõistete pakkumine raamistuna tantsust kirjutamisel. Eesmärk on ühelt poolt avada kultuurisemiootika potentsiaali aktiivseks kasutamiseks tänapäevases tantsukriitikas lavastuste analüüsil ning teisalt pakkuda viise kohaliku tantsumaastiku käsitlemiseks kultuurisemiootikale toetudes.

Uurimistemat pole sellises mastaabis Eestis varem käsitletud, rahvusvaheliselt on semiootikat eksplitsiitselt tantsuteooriasse kaasanud Susan Leigh Foster, kelle doktoritöö pealkirjaga „Reading dancing: gestures towards a semiotics of dance“ märgib esimest põhjalikku tantsusemiootilist käsitlust. Leenu Nigu tegeles oma magistritöös semiootika ja fenomenoloogia võrdluse ja ühendamisega, kasutades näitena Fine5 tantsutrupi loomingut. Tantsu on semiootikast lähtudes oma lõputöodes uurinud ka Maria Goltsman ja Ele Viskus. Mainitud teema on oluline nii kohalikus kui üldises plaanis, sest siiani on semiootikat kui teadusharu või meetodit tantsuteooriates kasutatud pigem hajusalt kui ühtselt, puudub ka ülevaade erinevate autorite semiootika rakendamisest.

Töös lähtutakse arusaamast, et eksisteerib eraldi valdkond, mille koondnimetusena võib kasutada terminit "tantsusemiootika" ning kus lavastus on tekstiks, mida kultuurisemiootikast ja selle mõistetest lähtuvalt analüüsida ja kirjeldada. Uurimisküsimusteks on, kuivõrd on semiootikat seni tantsuteoorias kasutatud; millised tendentsid esinevad Eesti tantsukriitikas, millised on kitsaskohad; kuidas saab Tartu-Moskva semiootikakoolkonna mõisteid ja kultuurisemiootikat lavastuste analüüsis ja tantsumaastiku kirjeldamisel rakendada.

Töö jaguneb kolmeks peatükiks. Esimeses peatükis antakse ülevaade tantsuteoreetilisest diskursusest, osundades ka tantsuteooria mitmepalgelisusele. Teine osa toob kaardistab eesti tantsukriitika olulisemaid jooni ja aktuaalseid probleemkohti. Kolmandas peatükis pakutakse välja võimalusi ja mõisteid, mille toel kultuurisemiootikat kui metodoloogiat ja raamistikku senisest enam tantsukriitikasse ja –analüüsi integreerida. Kolmas peatükk jaguneb alaosadeks, millest igaüks võtab vaatluse alla ühe konkreetse temaatilise mõistepaari või idee, mille põhjal kultuurisemiootikat nii lavastuste kui tantsumaastiku käsitlemisel kasutada ning illustreerib seda Eestis etendunud töödega.

1. Semiootika tantsuteooriates

Avapeatükk annab ülevaate semiootikast rahvusvahelises tantsuteoorias, tuues välja mõned autorid, kes toetuvad muuhulgas Peirce'i, Saussure'i, Barthes'i, Kristeva ja Jakobsoni käsitlustele. Kaasaegse tantsu kujunemist 60. aastatel on võimalik seostada üldise postmodernismi tulekuga, mis omakorda haakub poststrukturealismiga levikuga akadeemilises teoreetilises diskursuses. Varasem tantsuteooria on võtnud aluseks moderntantsu ning lähenenud pigem formalistlikust-strukturealistlikust aspektist, keskendudes tantsukeelele ja süntaktikale. Hiljem (80. aastatest) on pööratud tähelepanu kaasaegsele tantsule kui avatumale ja keeruliselt määratletavale žanrile, selle rollile kultuuris ja ühiskonnas. Lisandunud on huvi uurida kinesteetilist vastuvõttu. Märkata võib lähtekoha nihet: kui strukturealistlike ideede perioodil andis tooni semiootika, siis hiljem on võetud suund fenomenoloogilise vaate rakendamisele. Põhijooneks järgnevates käsitlustes on tantsu vaatlemine tähendusi edastava kommunikatsioonisüsteemi ja kunstikeelena. Käsitletakse tantsumärke ja -koode, pakutakse representatsiooniviiside jaotusi ja pööratakse tähelepanu süntaktikale. Esmalt tuuakse ära Saussure'ist lähtuvad, siis hermeneutikat ja semiootikat siduvad käsitlused. Seejärel võetakse vaatluse alla Peirce'ist lähtuvad, viimaks fenomenoloogiast mõjutatud tekstid.

Nagu iga kunstiteksti puhul, tuleb tantsus arvestada tõlgenduste paljususega ning sellega, et märgisuhe ei pruugi olla kavatsuslikult fikseeritud. Tundub kaheldav, kui täpselt saab tantsu ühte sisu edastada, kuna tänases lääne ühiskonnas on tants kunstiliik, hõlmates kunstilisi kujundeid ja konventsionaalseid märke. Koreograaf võib tegeleda tõlgendusele võimalikult avatud märkidega ning suunata vaatajaid aktiivselt vastu võtma ja interpreteerima. Tänapäeval on esil sotsiaalne kontekst: üha enam lavastusi suhestub aktiivselt sotsiaalsete normide ja arusaamadega ning neid saab vastu võtta sotsiaalset kontekstis. Uuemas tantsuteoorias on levinud paljusus, eri teooriad ja lähtekohad, mis peegeldab muutuvat ja paindlikku uurimisobjekti – nüüdistantsu – etenduskunstide kontekstis ja ühiskonnas.

Suuremas, Saussure'ist ja tähistaja-tähistatava, keele-kõne eristusest mõjutatud paradigmas annavad tooni ka Roman Jakobsoni ideed, sh funktsioonide teooria, samuti on toetatud Praha lingvistilise ringi teooriatele ning mainitud vene vormikoolkonda, millega seoses käib läbi Juri Lotmani nimi koos viitega tema kultuurisemiootikale.

Susan Leigh Foster kasutab semiootika mõistestikku mitmes teoses, näiteks „Reading Dancing Bodies and Subjects in Contemporary American Dance“ ja artiklites „The Signifying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance“, „The Gestures of Representation“. Esimene neist on siinkirjutajale teadaolevalt esimene põhjalik tantsuteoreetiline teos, kus on eksplitsiitselt semiootilist vaadet ja vastavaid autoreid kasutatud. Kogumiku bibliograafias on ka Lotmani "Kunstilise teksti struktuur" ingliskeelses tõlkes (1977), mitmed Barthes'i, Geertzi ja Lévi-Straussi tööd, artiklid Ecolt ja Kristevalt. Fosteri doktoritöö ilmumist omas ajas (1984) võib vaadata uue valdkonna – tantsusemiootika – sünnina.

Tantsu vastuvõttu ja tõlgendamist lahkab Foster oma kogumiku „Reading Dancing“ alapeatükis „Reading choreography“, mille pealkiri viitab tantsu käsitlemisele tekstina, mida publik „loeb“, st dekodeerib ja tõlgendab. Ta usub, et vaataja hakkab mõistma tantsu koode ja konventsioone siis, kui on liigutusega tuttav. (Foster 1986: 59) Foster pakub välja koreograafilise tähenduse analüüsikategooriad: raam, representatsiooniviis, stiil ja süntaks. Nendevaheline mäng moodustab tantsu „sümbolilise välja“ (samas, 59). Eraldi on vaatluse all ka võimalikud representatsiooniviisid: sarnasus, imitatsioon, kopeerimine ja peegeldus. Sarnasuse puhul keskendutakse esitatava objekti või nähtuse omadusele, korrates seda liigutuses. Imiteerimise puhul pakub koreograafia nähtuse skeemi ja liigutus viitab otseselt oma vastele päriselus. Autor kasutab semiootilist terminoloogiat: "Imitatiivne representatsioon ei jäta eriti kahtlust liigutuse referendi osas." (Samas, 65-66) Kopeerimise puhul tähistatakse objekti või nähtust dünaamilise osadest koosneva, süsteemina ning liigutus kopeerib nende osade või omaduste suhet. See võib olla esitatud ka kahe tantsija vahelise pingena. Peegelduslik representatsioon osutab esmalt sooritusele ja liikumisele enesele, nii et tähendus jääb mitmetimõistetavaks. (Samas, 66) Tema tüpologia kõrvutamisel kaasaegse tantsumaastikuga tundub, et enimkasutatav võte on peegeldus ja kopeerimine, seda eriti selge narratiivita abstraktsemates töödes.

Autor kirjeldab süntaksit, väites, et kombinatoorsed reeglid ja valikud annavad tantsule sisemise koherentsuse ning jaotab need kolmeks: *mimesis*, *pathos* ja *parataxis*. (Samas, 92-95) Süntaktika seostamine tantsu tähendusloomega on otseselt semiootikast tulenev vaade ning osundab tantsule kui märgisüsteemile. Autor nendib, et mida rohkem õpib vaataja tundma koreograafilist signifikatsiooni, seda enam tajub ta tantsu ja saab sellest mõjutatud. (Samas, 98) Seega on tegu koodidega, mida võimalik omandada, kultuurilise teadmise, koguneb vaatamiskogemuse, tantsuga tegelemise ja vastava teooria lugemise põhjal. Fosteri tantsu protsessuaalsus (samas, 227) on seotud semioosi kontseptsiooniga: tähendusloome ja

sisu või kontseptide edastamine ja vastuvõtt on pidev. Tema terminis „tantsulikkus“ (*danceness*) (samas, 227) ilmneb püüd selgitada tantsu kui kunstiliigi spetsiifikat ja olemust, mis on ehk võrreldav vene vormikoolkonna „kirjanduslikkuse“ uurimisega.

Teoses „Reading Dancing“ lähtub Foster tantsumärgi, tähistaja ja tähistatava vahelise suhte arbitraarsusest, vaatajale pakub tõlgenduslikku materjali ja vihjeid mitte koreograaf, vaid tants. (Foster 1986: 242) Autor tunnistab, et üksikosadele keskenduv strukturalistlik meetod röövib tantsult iseloomulikke jooni nagu kontinuaalsus ja dünaamika, ent pakub ligipääsu koodidele, mis reguleerivad liigutuste järjestust, kehakasutust ning tantsijate orienteerumist ruumis. (Samas, 247) Mõneti võib semiootiline analüüs aga hoopis toetada dünaamika märkamist tantsutekstis ja -maastikul, arvestades Lotmani kontseptsiooni staatikast-dünaamikast ja tantsust kui kontinuaalsest keelest.

Gerald Siegmund viitab artiklis „Aesthetic Experience“, et tantsu kui kunsti vastuvõtu teooriad on tagasiviidavad vene formalistide ja Praha strukturalistideni, mainides Juri Lotmani kultuurisemiootikat ja Jan Mukařovský nime, Barthes'i ja Kristeva semiooloogilist analüüsi, samuti Eco „avatud teksti“ mõistet. (Siegmund 2013: 84-85) Ta toob välja aspektid, mida tantsuanalüüsis silmas pidada: materiaalsus-fenomenoloogilisus, erinevate tähistuskordade heterogeensus (keele binaarne-diferentsiaalne kood ja visuaalne analoogne kood); intermediaalsus (inimkeha, mis kohtub keele ja kujutistega); representatsioon ehk etenduse semiootiline dimensioon (koreograafia kui „ettekirjutus“, tants kui laval esitatud tegevus); kehastamine (tants kui kehastav kunstiliik, keha laval kui metonüümilise vahetuse subjekt vaataja teadvuses); narratiivsus (lavastus laieneb ajas, loo komponendid süntaktilises jadas). (Samas 86) Nii demonstreerib ta koodide olemasolu tantsus, loob pildi eraldi semiootilisest dimensioonist, kus tantsu nähakse ideede ja sisude edastajana ning rõhutab tähistamist ja loolisust.

Sabine Huschka tõdeb, et: „Mõista tantsu kehastatud/kehastamise (*embodied*) protsessina, tähendab saada aru tähendusprotsesside liikumisest füüsilise kogemuse valda. Siinjuures ei ole tegu samasuse või sarnasusega, oluliseks saab erinevus kehastamisprotsessides, mis paneb vaatajaid mõtlema.“ (Huschka 2013:109) Selles mõttekäigus võib näha paralleele Saussure'i ideega tähenduse tekkest ja erinevusest kui tähendustloovast aspektist märgisüsteemis. Tantsu nähakse siin iseseisva tähenduse genereerimise mehhanismina.

Katja Schneideri meelest oleks mõttekas tantsuteoorias suurendada semiootilist lähenemist. Tantsuuringutes tavatsetakse semiootilist analüüsi samastada fikseeritud tähenduse,

denotaadi leidmisega. Autor toonitab aga, et Saussure'i märkmetest võib leida väljendi „märgi performatiivne idee“. (Schneider 2013: 117) See lähenemine tuleb kasuks juhul, kui käsitletakse narratiivita ja etendussündmusele rõhuvaid töid ning näitab semiootika potentsiaali tantsu uurimises.

Amy Koritz nendib artiklis „Re/Moving Boundaries“, et tants on representatsioonivorm ning kodeeritud tants loob distantsi tantsiva ja mitte-tantsiva keha vahele, probleemiks on keha ja meele binaarsus. (Koritz 1996:90-91) Koritzi käsitlust võib kõrvutada Lotmani binaarsete opositsioonidega, millele toetudes on tantsulavastusi vaadeldud peatükis 3.3.

Helen Thomas käsitleb Lesley Cooperiga kirjutatud ühisartiklis tantsu kultuuritekstina ning kirjeldab selle potentsiaali kultuurianalüüsis. (Cooper, Thomas 2002: 54-80) Stephanie Jordaniga kirjutatud artiklis „Dance and Gender: Semiotics and Formalism reconsidered“ seatakse fookusesse vormipõhine tantsuanalüüs, mille paralleeliks loevad autorid vene vormikoolkonna kirjanduskriitikat ja lingvistilist analüüsi. (Jordan, Thomas 1994: 5) Autorid kirjutavad: „Individuaalsetel liigutustel iseeneses ei ole tantsus tähendust. Pigem määratakse tähendus liikumise suhtest teiste tantsu kaasatud elementidega.“ (Samas 6) Semiootilise perspektiivi kasu tantsuanalüüsis seisneb arbitraarsusele osundamisel, usub Thomas. (Samas, 13)

Juliane Rebentisch räägib artiklis „The Question of the Aesthetic“, et tänases etenduskunstis viitavad kehad tähendustele ning esitavad midagi ka siis, kui see sisu ei ole üheselt mõistetav. Keha representatsioonilist potentsiaali aitavad realiseerida teised meediumid. (Rebentisch 2013: 92) Vaade sobitub tänasesse tantsumaastikku, kus koreograafiat kombineeritakse muude märgisüsteemidega, ning liikumispõhistest lavastustest enam annavad tooni multimeedialised tööd. Kogumikus „Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power“, rakendatakse semiootikas tuntud mõisteid nagu „representatsioon“ ja „signifikatsioon“, rõhudes tantsu kui kultuuriliselt tähendustloova praktika ning kehalise representatsiooni potentsiaalile. Keha ja tants tõusevad esile kui kultuuri ja sealsete väärtuste, tähenduse ja konventsioonide kirjeldamise ja mõtestamise vahendid. (Foster jt 11-13) Vaade tugineb semiootikale, ent on seotud tantsuantropoloogilise ja –sotsioloogilise vaatega.

Saussure'ist lähtudes võib tantsuetendust vaadelda kui tantsukeele realisatsiooni, kõneakti. Jakobsoni funktsioonide seostamisel tantsuga annab mitme autori puhul tooni poeetilise funktsiooni esiletõst võrreldes teistega. Enamikus käsitlustest joonitakse alla võimalus tantsu kultuuri seisukohast analüüsida (sh keha rolli kultuuris, sotsioloogilist aspekti, politiseeritust).

Semiootika kõrval on tantsuteooriates leitud tuge ka fenomenoloogiast ja hermeneutikast. Mõlemat saab siduda semiootilise vaatega, mis siinkirjutaja arvates loob piisavalt mitmekülgse teoreetilise baasi, et pöörata tähelepanu tantsule kui keelele koos selle kehalis-kogemusliku aspekti ja tõlgendusvõimalustega.

Teoses „The Body, Dance and Cultural Theory“ kirjutab Thomas, et keha on tantsu esmane representatsioonivahend, samas on tantsu kui tähistava süsteemi uurimine formalistlikust või kontekstuaalsest vaatenurgast akadeemiliselt uus nähtus. (Thomas 2003: 1-2) Teisal kirjeldab ta kokkupuuteid tantsu-uuringute ja teoreetiliste paradigmatel vahel, tuues välja semiootikast, sotsioloogiast, poststrukturealismist ja psühhoanalüüsist mõjutatud käsitlusi. Thomas kirjutab, et 1980. aastate teises pooles suunati fookus tantsu ja kultuuri suhetele ning asuti analüüsima tantsu kui representatsiooniviisi. (Samas, 65) Ta usub, et semiootikal koos feminismi, postmodernismi ja -strukturealismiga on olnud roll tantsu, muutumisel sotsioloogiliseks uurimismaterjaliks. (Samas, 66)

Joann McNamara on tantsu tähenduse ja tõlgenduse sidunud hermeneutilise ringi teooriaga. Tuues välja Gadameri, Husserli, Ricoeuri ja Heideggeri lähenemised, käsitleb ta tantsu tõlgendust tõlgendaja kohaloleku ja kogemuse perspektiivist. Autor vaatleb tantsu kui keelt, iga tantsuteksti mõistmiseks on tähtis kohaolu (seos Heideggeri olemisega). (McNamara 1999: 165-169) See vaade kaasab korraga nii semiootika, fenomenoloogia kui hermeneutika. Tantsija keha nähakse väljendusliku tööriistana (samas, 170), mis lubab näha seost pigem saussure'iliku tähistaja-tähistatav binaarsusega liigitab tantsuhermeneutilise vaate sääraseks, mis näeb keha pigem ideede vormina. Hermeneutika toob esile nii tantsulavastuse kui ka kriitiku ajaloolise ja sotsiokultuurilise konteksti, interpretatsioon algab ka tantsu puhul tõlgendaja positsiooni täpsustamisest, väidab McNamara. (Samas,172) Tõlgendaja positsiooni rõhutamisel on paralleele Tartu-Moskva semiootikakoolkonna seisukohaga, mille järgi on analüüsi aluseks uurijapositsioon, niisamuti kui metakeel tuleb keeruka uurimisobjekti puhul kujundada objektkeelest lähtuvalt (Ivanov jt 1998). Konteksti roll tõuseb esile semiootilise tantsuanalüüsi puhul, kus ühtki lavastust või kriitikateksti ei saa vaadelda kontekstisõltumatult. Autor rõhutab osa ja terviku suhte väljaselgitamist tõlgendusprotsessis (samas, 173), mida saab kõrvutada semiootika vaatega kultuuriteksti osa ja terviku suhtest ning semioosi mehhanismidest. Selle lähenemise eelduseks on ka autori soov edastada mingit ideed, samuti vajadus teadliku ja informeeritud kriitiku kui selle idee väljaselgitaja või vahendaja järele.

Nicoleta Popa Blanariu kasutab tantsusemiootilise metodoloogia selgitamiseks eksplitsiitselt Peirce'i terminoloogiat-tüpoloogiat. Liigutuste esteetikat kirjeldab autor Peirce'i kategooriate kaudu: algne emotsionaalsus (Blanairul esmasus), mis suhestub teadvustamatu tundmusega, leiab väljenduse spontaansete liigutuste näol (teisesus). Tahtmatud liigutused liigituvad Blanariul indeksi või sümptomi alla, mis võivad olla tähistajaks, kuigi neil puudub intentsionaalsus. Kineetilised väljendused omandavad sümbolilise loomuse (kolmasus) teadvuse, mõtteprotsesside ja reeglite toel, mis kaasavad koreograafilisi koode. (Blanariu 2013: 2) Koreograaf võtab empiirilise nähtuse ning annab sellele omapärase kuju, sealjuures võib viidata asuda mentaalses sfääris, omamata reaalselt referenti. Koreograafiline ikoon võib käituda teise märgi interpretandina, luues peirce'iliku piiramatu semioosi olukorra. (Samas, 6) Mõttearendus ikooni muutumisest interpretandiks tundub loogilisena, kuid on võimalik, et siin on „piiramatu semioosi“ mõistega liiga vabalt ümber käidud.

Luk Van den Vries vaatleb essees „The Sublime Body“ keha kui loomulikku, teadvustamatute tähenduste kandjat, mis vastandub kunstlikule, konstrueeritud sfäärile. (Van den Vries 2002:75) Semiootika tegeleb tema arvates representatsiooniga: laval olev keha esitab alati mingit muud keha, mida vahendatakse kehaliste tähistajate kaudu. Žest ja liikumine on märgid, mis esitavad žesti ja liikumist fiktsionaalses maailmas. (Samas 76) Käsitlus, kus liikuv keha seisab laval tähenduse, sisu, idee asemel, esindab selgelt peirceilikku vaadet. Vries seostab Peirce'i esmasuse kognitiivse ja tunnetuspõhisega, mida ei saa võtta kui analüüsivat, viitavat või vahendatud entiteeti. Teisesus on samuti kogemuslik: ta jaotab interpretandid emotsionaalseteks, energeetilisteks ja loogilisteks. Vries usub, et peirceiliku esmasusega saab selgitada kananahka, erutust ja muid vaataja otseselt füüsilisi reaktsioone ja aistinguid. (Samas, 77) Peirce'i esmasuse seostamine reaktsioonidega tundub põhjendatud, ning sellisest vaatenurgast tõukudes kerkib see kategooria tantsuurimisel ja tantsulavastuste vastuvõtu kirjeldamisel esile kui ühenduskoht fenomenoloogilise vaatega. Vriesi idee puhul kehast ja representatsioonist võib tõmmata paralleele Juri Lotmani lavasemiootika ideedega (Lotman 1990:189, 195-196), mille järgi muutub iga asi või tegevus laval tähenduslikuks, ning osundab reaalse ja illusoorse pingeväljale ja semioosile etendussituatsioonis. Ometi võib esineda juhte, kus tantsiv keha ei pruugi esitada mingit muud, fiktsionaalses maailmas asuvat keha või sisu: on võimalik, et tantsija keha ongi üksnes selle konkreetse etendaja keha, mis viitab erinevatele seisunditele või teemadele oma subjektsust minetamata. Schneider osundab, et Peirce'i olemuslike erinevuste avatud kontseptsiooni ning abduktsioonimeetodit saab

laiendada ja seostada fenomenoloogiaga, võttes arvesse tantsu vastuvõtu füüsilist ja afektiivset mõõdet. (Schneider 2013: 117)

Et tants on kehapõhine, kogemuslik ja elavas esituses eksisteeriv kunst, on sellele lähenetud fenomenoloogilisest vaatepunktist. Gerald Siegmund käsitleb semiootikat koos fenomenoloogiaga seoses tantsu vastuvõtu ja kinesteetilise ülekandega. (Siegmund 2013: 84). Foster viitab, et John Dewey nägi tantsu kui olulist väljendusvormi ning mõistmise vahendit või meediumi. Taoline suund näeb tantsu kui teadmise tüüpi: mitte teooriat, vaid uurimise ja avastamise suunda ning unikaalset viisi maailma kogemiseks. (Foster 2013: 25-26) Fosteri seisukohta võib kõrvutada Maxine Sheets-Johnstone'i fenomenoloogilise ja kehalisust rõhutava vaatega (pikemalt peatükis 3.3). Ta arutleb, kuidas tekib tantsus tähendus; millised kognitiivsed mehhanismid kontrollivad tantsu omandamist ja esitust ja kas liigutuse kvaliteet võib olla tuletatav liikumise vaadeldavatest parameetritest. (Sheets-Johnstone 1990: 39-40) Taktiilselt-kinesteetiliselt kogetud ja esitatud tähenduste vahel on tema arvates ikooniline suhe: „Ikoonilised artikuleeritud žestid on maailmakogemuse ruumiline/taktiil-kineetiline transkriptsioon.“ (Samas, 124)

Eelnevale toetudes võib tõdeda, et tantsuteoreetilises diskursuses vaadeldakse tantsu ühelt poolt kui tunnetusvahendit, maailma füüsilist artikulatsiooni, teisalt kui kogemuste ja ideede väljendamise vormi. Fenomenoloogilise ja semiootilise vaate ühitamisel on potentsiaali koreograafia loomise ja etendaja kogemuse analüüsi plaanis, uurides, kuidas tantsus tähendust luuakse ning kuidas avaldub kontseptsioon etendaja kehalises kogemuses või psühhosomaatilises seisundis. Kui semiootika võimaldab keskenduda tähenduste edastamisele ja kontseptsiooni väljendamisele liikumiskeeles, siis fenomenoloogia abil saab uurida seisundite esilekerkimist ning puhast füüsilisust laval, samuti etendaja kohalolu ja etenduse käigus tekkivat nn energeetilist laetust. Viimane kutsub omakorda vaatajas esile aktiivseid reaktsioone ning aitab kaasa kunstiteosest saadava elamuse kujunemisele. Tantsusemiootika puhul tuleb arvestada, et Saussure tegeles märgiga süsteemis ja keskendub süsteemisestele seostele, samas kui Peirce keskendus pigem üksikmärkidele, viitamisestele ja nende liigitamisele. Kui vaatluse all on tantsukeel kui süsteem ja keskendutakse selle struktuurile koos koodide, reeglite ja märgisuhetega, rakendub saussurelik vaatepunkt. Liigutuse analüüsil on esil Peirce'i vaade, talle toetumine on tantsuteoorias aga harvem, põhinedes märgitüpoloogial ja kategooriate eristusel.

2. Eesti tantsukriitika semiootilisest perspektiivist

Käesolev peatükk kujutab endast Eestis ilmunud kogumike ja kriitika ülevaadet ja analüüsi, pakkudes metakriitilist ülevaadet ja tuues välja põhilisi tendentse, samuti probleemkohti. Eraldi peatutakse semiootiliste mõistete ja kontseptsioonide senisel kasutusel Eesti tantsukriitikas. Peatükis käsitletakse kriitikat laias plaanis, st nii teoreetiliselt taustalt võrsuvaid käsitlusi lavastustest ja Eesti tantsumaastikust kui ka selgelt märgatava teoreetilise mõistestikuta arvustusi. Kriitikateksti puhul on oluline selle kontekst; väljaandest, mille jaoks tekst on kirjutatud ja kus ilmub, sõltub nii keele- ja mõistekasutus kui ka süvenemise aste. Ka teksti auditorium erineb tuntuvalt vastavalt sellele, kas tegu on päevalehe arvustuse, põhjalikus „Teatrielu“ kogumikus või teoreetilisemas väljaandes „Teater. Muusika. Kino“ ilmunud artikliga.

Gabriele Klein avab praktilise kriitika ideed artiklis „Dance theory as a practice of Critique“: tantsuloome ja -teooria on tema jaoks kui kultuuri- või ühiskonnakriitiline praktika, mis suunatud ideoloogiate, konventsioonide jms läbivalgustamiseks. Näiteks kaasaegse tantsu ajaloo, institutsiooni ja traditsiooniliste toimetehhanismide kahtluse alla seadmiseks. (Klein, Klein 2013: 139-140) See vaade näeb tantsuteooriat kriitilise praktikana, mis suhestub aktiivselt tantsu kui sotsiokultuurilise institutsiooniga. Nii võiks tantsukriitika küsida ka auhindade määramise, teoste tunnustamise ja esiletõstmise kohta normatiivsel või ideoloogilisel alusel. Gertrud Kleini arvates on tantsupraktika ja -teooria seotud tänu võimele ühiskonna ja oma valdkonna poole kriitiliselt pöörduda. Tantsuteooria saab tegutseda tantsuvälja piires ning võtta riske, sekkudes institutsionaalsetesse kriisidesse. (Samas, 142)

„Kultuuri iseloomustavaks jooneks on püüd keelte heterogeensuse poole,“ tõdevad „Kultuurisemiootika teeside“ autorid (Ivanov jt 1998: 119). Eesti tantsu ja tantsukriitika kontekstis võib näha selle ilminguid koodide paljususes ja esteetikate segunemises. Koreograafiliste koodide pidev vaheldumine annab aimu tantsu mitmekülgisusest ja tähendusloome võimest. Säärasena on erinevate, vahel koguni üksteisele vastanduvate

esteetikate ja käekirjade või kunstnikupositsioonide samaaegne käibelolek kultuuri loovuse ja elujõu seisukohast vajalik ja normaalne nähtus. Kriitika üheks ülesandeks ongi selle paljususe ja tantsuvälja kui terviku haaramine, erinevate joonte väljatoomine ja võrdlemine, koodide kirjeldamine ja loodavate lavastuste analüüs. Lisaks sellele loob kriitika tantsu institutsiooni, aidates kaasa kunstiliigi vastuvõtule, selle tõlgendamisele kultuuris nii harjumuspäraseid koodide kasutava kui ka avangardse töö puhul. Kriitika kaasaskäimine arengutega on vajalik tantsu kui kultuurinähtuse järjepidevaks ja põhjalikuks mõistmiseks. Kriitika peaks ideaalis arenema oma objektiga paralleelselt, omandades analüüsiks uusi teooriaid või mõisteid.

2.1 Nimetamine ja enesekirjeldus Eesti tantsumaastikul

Antud alapeatükis tuuakse välja tantsukunsti määratlemise katsed kui kirjelduslikud metakeele avaldused. Vaatluse all on tantsu kui žanri piiritlemise küsimus, ka küsimus tantsu ja mitte-tantsu eraldamisest institutsionaalsel tasemel. Antakse ülevaade sellest, mida on Eesti kriitikas peetud tantsulavastuseks, mida kaasaegseks tantsuks ja vaadeldakse käibelolevaid nimetusi. Lisaks analüüsitakse ilmunud artiklite põhjal seda, millisena nähakse Eesti tantsumaastikku, selle tooniandvaid tendentse ja kujunemist ajas.

Küsimus tantsu piiridest on oluline ka rahvusvahelises tantsuteoorias. Kogumiku „Moving Words. Re-writing Dance“ autorid vaatavad tantsu kultuuris ning tantsu piiride ja žanri määratlust. Nende arvates on just piiride hägustumine jooneks, mis iseloomustab nüüdislavastusi (Morris 1996: 2-3) See on relevantne tänase Eesti tantsumaastiku kontekstis, kus žanri määratlemisest ja selle piiridest on saanud üks enam käsitletud probleeme. Morrise kirjeldatud piiride hägustumine tantsus sobib Eesti tantsuvälja kirjeldamiseks, kuna haakub tantsu määratlemise ja žanripiiride nihutamise küsimusega, mis kohalikus tantsukriitikas aastaid teravalt esil olnud. Viimastel aastatel on osutatud puhtalt liikumispõhiste lavastuste vähesusele, mis on seletatav üldise avatuse ja piiride kompimisega etenduskunstis, mis on Morrise kirjeldatud postdramaatilise situatsiooni kaasnähe.

Erkki Luuk näeb 2005. aastal ilmunud artiklis tantsu etenduskunstide alla kuuluvana. (Luuk 2005:55) Autor väidab, et sageli on tantsul etenduskunsti hübriidvormis isegi keskne või kunstiliikide vahendaja roll, sest tants tegeleb inimkehaga, ja keha vahendust kasutavad seda tüüpi etendused läbivalt. (Samas, 60) Keskseks etenduskunstides „on tants kui olemusliku s i d e a i n e [---] paratamatult m i t t e p e r i f e e r n e.“ See, mis enne oli tõrjutud võib-olla (suhtelisse) kultuurilisse perifeeriasse, ei ole seda enam etenduskunsti žanris.“ (Samas, 61)

Autor rõhutab tantsu positsiooni üldisel etenduskunstimaaistikul, milles võib näha sarnast lähtekohta Jürgen Rooste 10 aastat hilisema artikliga (vt peatüki lõpp), kus autor peab nüüdistantsu lausa etenduskunste hõlmavaks üldisemaks nähtuseks. Luukil tuleneb see kehast kui lavalolemise ja tegutsemise alusest, Rooste artiklis viidatakse pigem nüüdistantsule kui etenduskunste avangardsemale osale, kus toimuvad kõige põnevamad arengud.

Üks suuremaid probleeme kohalikus tantsukriitikas on tantsu määratlemine, samuti liikumise- ja kehakeskse suuna vastandamine eri meediume kaasava ja nn kontseptuaalse suunaga.¹ Erinevad autorid on püüdnud nüüdistantsu suundi ajas kirjeldada, samas on selline kriitikute-teoreetikutepoolne määratlus tihti pigem tagantjärele kokkuvõttev, mis on seletatav ka sellega, et tants kui kriitika uurimisobjekt areneb oma metakeelest kiiremini.

“Kaasaegses tantsus, eriti Eestis, on praegu kombeks nimetada tantsuks kõikvõimalikke nähtusi, sõltumata sellest, kas etenduses üldse on mingisugust liikumist, rääkimata juba kunstiliselt korrastatud liikumisest. Autorid rõhutavad sellega tantsu puudumist või pööravad tähelepanu tantsu määratlemisele, samas on vaataja seisukohast selline nimetamine eksitav, kuna nimetus ühtlasi häälestab,“ tõdeb Heili Einasto aastal 2005. (2005: 67-68) Veidi hiljem, artiklis „Tants keha ja liikumise väärtustajana“, osundavad Renee Nõmmik ja Heili Einasto põgusalt Eesti nüüdistantsu olukorrale, kus ühelt poolt tegeletakse nende meelest tantsupiire kompavate suundadega (Teine Tants - *produksioonikeskus ja etenduspaik Kanuti Gildi SAAL – I.V.*), teisalt püütakse pakkuda võimalusi kehakeskse suuna arendajatele (Sõltumatu Tantsu Ühendus - *etenduspaik Sõltumatu Tantsu Lava – I.V.*). „Kontseptuaalne tants“, kus rõhk ideel ja milles kehakasutus teisejärguline, on nende sõnul levinud Kesk-Euroopas. Taandades kaasaegset tantsu üksnes sellele suunale, võrduks autorite järgi tantsust kehalise liikumiskogemuse väärtustamise ja edastamise ehk selle peafunktsiooni eemaldamisega. (Einasto, Nõmmik 2008: 64) Praeguse seisuga võib väita, et tantsulavastusi etendub nii STL-is kui Kanuti Gildi SAALis, kuid viimane keskendub etenduskunstile laiemalt.

Evelin Lagle kirjutab artiklis „Kust tuled, kuhu liigud, Eesti nüüdistants?“ poleemiliselt nüüdistantsu seisust 2012, püüdes joonistada välja tantsule iseloomulikke tunnuseid. Autor

¹ vt nt Einasto, H. 2005. Mõtteid tantsust, seilates Tallinna ja Helsingi vahel: Etenduse nimetus, koreograafiline keel ja liikumise artikulatsioon“, *Teater. Muusika. Kino* 7/2005

Nigu, L. 2008. Kontseptuaalne tants ja tantsu kontseptsioon. *Teater. Muusika. Kino* 7/2008 Tallinn

Nigu, L. 2015. Piiriküsimuse ammendumine tantsukunstis. *Teatrielu 2014* Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur

Karulin, O. 2015. Eesti nüüdistants otsib ikka veel autonoomiat. *Sirp* 20.11.15. Tallinn

rõhutab, et eri stiilidel on eri rõhuasetused ja eri viisid mõjumiseks, mistõttu ei ole selget vastust, „mil viisil peaks tants ideed publikuni tooma.“ (Lagle 2012:163) Autor proovib setitada välja tantsukunsti tuuma, olemuslikke aspekte, ning toob välja keha kui tantsu keskme: „Side kehaga võiks olla tantsukunsti olemuslikuks märksõnaks“. (Samas, 164) Tollal süvenesid tantsukunstnikud küsimusse, kuidas panna tants kõnelema, tähtsaks sai tantsu olemuslik tunnus ning selle sidumine tänapäeva sotsio-kultuurilise kontekstiga. Autor tunnistab, et levinud on pealiskaudsed arusaamad Eesti nüüdistantsust kui vähese koreograafiaga, kehva tehnilise tasemega tantsijate kontseptuaalsest väljendusvormist. Teise tüüparvamuse järgi ei mõista publik tantsukunstnike kehakasutust, ei suuda arenguga kaasa minna ning esitab tantsukunstile ebaadekvaatseid tagurlikke nõudmisi. Nende seisukohtadega Lagle ei nõustu ja pakub probleemi põhjusena välja klassikalise balleti etaloni, mis Eestis veel tantsu võrdkujuna juurdunud ja mille kehakasutus nüüdistantsust kardinaalselt erineb. (Samas, 164-165) Vähene koreograafia ja liikumise kasutamine tantsuharidusega autorite lavastustes ei tähenda tõepoolest nõrka taset, pigem viitab see soovile oma ampluaad laiendada, väljendada ideid teises vormikeeles. Samuti on arusaadav, et publikul, eriti tavavaatajal võib olla tantsust teatav arusaam, ta läheb etendusele ka vastava ootusega ning võib juhtuda, et igapäevase liikumise või liikumise minimeerimisega kokku puutudes tekib esialgu kummastus ning on keerulisem materjaliga suhestuda. Erinevaid liikumiskeeli laval nähes tekib aga suurem avatus ning arusaam, et tants võib olla eriilmelisem, kui arvatud. 2012 nendib Lagle, et tantsumaastik on stabiilne, ent see on vaikus enne murrangut. (Samas, 172) Siit taustalt võib näha seost Einasto pakutud vaatega, kus Eesti kaasaegse tantsu tulekut etenduskunstide maastikule saab nimetada plahvatuseks (vt ptk 3.5). Ka võib näha staatika-dünaamika vahekorda tantsumaastikul: dünaamilisus tõusis esile nn kontseptuaalse suunaga, vahepeal jõuti staatikasse, ent oodata võib uut dünaamilist, plahvatuslikumat perioodi.

Küsimus tantsu žanripiiridest on Eestis teemaks olnud alates 1990.aastatest, kunstnikud on tegelenud tantsu kui žanri piiride laiendamisega, kriitikud omakorda sama probleemiga, tõdeb Leenu Nigu. Samas peab ta seda Eesti tantsuväljale iseloomulikuks: „Nüüdisaegne tantsu-ja etenduskunst on aga alates 1990. aastatest just teismelise kombel valdkonna piiri peal kõndinudki“. (Nigu 2013: 83) Erinevus ja piiri tõmbamine on olnud seotud kunstnike enesekirjelduse ja identiteediga, samuti aegunud ja uuendusliku tantsukunsti eristusega, usub ta. (Samas, 83) Nigu sõnul oleme jõudnud punkti, kus tantsutaustaga loojad nimetavad end teisiti: etenduskunstnik jm. (Samas, 86) 2012. aasta järel võib Nigu arvates pidada määratlusi kehtestunuks: „Tantsu all mõeldakse taas rohkem või vähem jõuliselt füüsilist, kehatehniliselt

täpset korrastatud liikumist. Kõik, mis selle määratlusega ei haaku, paigutub nüüdseks mõne muu sildi alla, mis hetkel näib valdavalt olevat „nüüdisaegne etenduskunst“ (Samas, 86)

Lagle toob 2015 ilmunud kogumikus „Eesti tantsukunst: nüüd ja ->?“ välja olulisemad suundumused, mida võib võtta ka teatavate nimetustena Eesti kaasaegse tantsu maastiku liigitamiseks: suund seisundilisusele, kontseptuaalsusele ja kehakesksusele. Teine tüüp tõstab esile idee, sisu ning liikumine on pigem selle väljenduseks mitte niivõrd iseseisva agendaga. (Lagle 2015:23-31) Tema pakutud tüüpidest on üksteisele lähedasemad ja sarnasemad esimene ja viimane, kuna mõlema puhul on keskmes keha. Sarnaselt Luukile on Lagle mitmes käsitluses toonitanud kehale keskendumist kui tantsu keskset aspekti. Nüüdistantsus, olgu see selgelt liikumispõhine või ühendatud muude meediumite ja märgisüsteemidega, võib näha, kui erinevalt saab kehale läheneda: nii tantsulise liikumise, keha seisundite, representatsiooni, paigalseisu jm kaudu.

Samast kogumikust võib leida Madli Pesti artikli ”Nüüdistants ja etenduskunstid. Positsioon ja mõisted”, mis keskendub otseselt tantsu nimetustele. Pesti toob neli terminit, millega tähistatakse tänapäevast tantsukunsti: “sõltumatu tants”, “uus tants”, “kaasaegne tants” ja “nüüdistants”. Autor eelistab mainituist kahte viimast, kuid toonitab, et väljend tuleb valida vastavalt vajadusele. “Uus tants” sobib tähistama sisulist või vormilist uudsust kunstivormi raames, “sõltumatu tants” institutsionaalset aspekti, “nüüdistants” on filoloogiliselt kõige korrektsem termin. (Pesti 2015: 38-39) See on üks väheseid käsitlusi, mis reflekteerib tantsu terminoloogilise aspekti üle Eesti kontekstis ning sobitub pilti, kus kriitikud-teoreetikud kasutavad pigem nimetust „nüüdistants“, koreograafid-lavastajad-tantsijad aga rohkem kuju „kaasaegne tants“. Selle kõrvale asetuvad Einasto käsitlused, nagu näiteks üks varasem artikkel „Sõltumatu tants uute nimetuste otsingul“, kus Einasto käsitleb nüüdistantsu “sõltumatu tantsu” nime all ning vaatleb tantsuajaloo kontekstis seda tüüpi tantsukunsti ilminguid Eestis. Sõltumatut tantsu iseloomustab tema järgi diskussioon eelkäijate ja normidega, peegeldatakse ja avardatakse käibivaid ideid ja vorme, nihutatakse piire ja lõhutakse barjääre, samuti on sel erinevad rõhuasetused, mis teeb sellest mitmekülgse kunstivormi. Rõhk võib olla väljendusel, liikumisel, selle struktuuril, teorial, rütmil või hoopis laval. Käibel on erinevad nimetused: „moderntants“, „tõlgendav“, „eksperimentaalne“, „avangardne“, „minimalistlik“, „kaasaegne“, „uue laine“, „postmodernne“, „neoekspressionistlik tants“. (Einasto 2013:192) Mõiste „kaasaegne tants“ (alates 1996) on seotud Lääne-Euroopa tantsuarengutega ja vastandumisega moderntantsule: see rõhutab uudsust, looja isikupära, uusimaid mõttesuundi ja tantsukeeli. 1990.aastate teisel poolel

kinnitas kanda ka termin „nüüdistants“, mis Einasto arvates rõhutab kaasaegsust. (samas, 203) „Aeg-ajalt on „kaasaegse tantsu“ kõrval kasutusel ka nimetused „nüüdistants“ ja „kontseptuaalne (nüüdis)tants“, mis omakorda rõhub ideede ja kontseptsioonide ülimusele liikumisele või kehakasutuse ees,“ kirjutab Einasto. Selles olukorras mõistetakse kaasaegset tantsu reeglina just kontseptuaalsena ning liikumiskeskset koreograafid seisavad silmitsi probleemidega oma loomingu nimetamisel. (Samas, 208) Ta osutab, et sõltumatu tants võrdub paljudele kontseptuaalse tantsuga, milles on esikohal originaalne idee, kuid mille kehalisel teostusel on sekundaarne tähtsus: 2000. aastatel hakati tantsu käsitlema „etendus kunsti ühe haruna, tõmbamata piire tantsu, etenduse, teatri vahele.“ (Einasto 2013: 57)

Tants kuulub etendus kunsti harude hulka, ent on eristatav sõnateatrist. On selge, et etendus tähistab midagi muud kui lavastus, teater midagi muud kui tants. Tugev idee ei välista aktiivset keha kasutamist või otsest koreograafiat lavastuse vormikeeles - kui kontseptsioon on selge, võib see olla väljendatud erinevate vahenditega. Vastavalt nendele võiks tööd siis ka nimetada ja žanriliselt määratleda. Eestis on tantsulavastuste nimetamisel ja kirjeldamisel levinud „kaasaegne tants“, mis kajastub koreograafia ja tantsukunsti õppekavadeski. Kriitikas ja teoreetilistes või kokkuvõtvates tekstides kohtab sagedamini kuju „nüüdistants“.

Evelyn Raudsepp kaardistab artiklis „Põlvkonnad ja väljavaated eesti tantsukunstis“ tantsupõlvkonnad ja nende lähenemised, lähtudes taas tantsu määratlemisest, kuid praktikute endi perspektiivist. Erinevusi kujundabki tema arvates suhe küsimusse, mis on tants. Raudsepp toob välja algusperioodi ehk uue kehalise mõtteviisi integreerimise (esimene ehk vanem põlvkond, kes on siiani lavaliselt aktiivne: Mart Kangro, Kaja Kann, Fine 5, Zuga, Kaja Lindal, Mari Mägi, Dmitri Harchenko jt, sünniaasta vahemikus 1968–1978). „Keskmise“ põlvkond (Renate Keerd, Taavet Jansen, Külli Roosna, Henri Hütt, Karl Saks, Alissa Šnaider, Sandra Z, Mihkel Ernits, Laura Kvelstein jt, sünniaasta vahemikus 1978–1985) on liikunud isikupärastesse sfääridesse. Sinna jäävad ka tehnoloogiline teater (Jansen, Hütt), füüsiline teater (Keerd), kontseptuaalne tants ja vaba arusaam tantsust. Nüüd on Raudsepa meelest aeg uue põlvkonna tulekuks (sünniaasta alates 1986). (Raudsepp 2015)

Sveta Grigorjeva ja Jürgen Rooste kritiseerivad tantsumaastiku institutsioonilist külge, seistes vastu rangetele žanrimääratlustele ja mõnedele teoreetikute väljaütlemistele põlvkondade vahetumise ja tantsu määratluse teemal artiklis „Sild üle arenguvaevavete“. Artiklit võib näha vastulausena teiste teoreetikute sõnavõttudele, samuti etendus kunstide valdkonna auhindade andmise protsessi vaidlustajana. „Põlvkondade kujundit on vaja eeskätt kriitikuile, et

struktureerida oma mõtteid-tekste, kaardistada seda maastikku, kunstnik ei taju end põlvkonda kuuluvana, vaid mingi trendi, ideoloogia, väärtussüsteemi kandjana/toetajana,” väidavad autorid (Grigorjeva, Rooste 2015) Nad kritiseerivad Kristiina Garancise otsest opositsioonilist määratlust tantsuteater vs nüüdistants saates „OP“ ning usuvad, et see, mida Eestis nähakse etenduskunstina, võib mujal maailmas olla mõistetud nüüdistantsuna. „Meie kriitikud annavad mõista, et kontseptuaalne intellekt ja kehakesksus on kaks eri asja, mis eesti tantsumaastikul praegu veel kokku ei käi.[---] Nõnda tekibki lõpuks tegelikult kontseptuaalse tõrjumine tantsust, liigitamine mittetantsuks (mis on juba olemuslikult siiski tants, sest defineeritakse vaid tolle kaudu) ning (auhinnatava) tantsuteatri kaldumine tähendusetu silmailu poole.“ (Samas) Mulje kontseptuaalsuse domineerimisest tekib autorite meelest ka artiklite kaudu, kuna „poleemikat tekitavad ikkagi üldjuhul just nimelt eelmainitud (*kontseptuaalsed tööd – I.V*), sealjuures kui nn teesid tegelevad liiga sageli lihtsate üheselt mõistetavate sümbolitega ja lihtsakoelise dramaturgiaga. Sümbolite ambivalentsus oleks justkui eksperimentaalsemate ja kontseptuaalsemate lavastuste eripära.“ (Samas) Autorid pakuvad põhjuseks, et liikumisest on keeruline kirjutada ning arvustusi ähvardab oht luulestuda. Nad on veendunud, et kehakesksus on välja keskmes, seda peetakse õigemaks ja etenduskunsti nime all räägitakse tantsu degradeerumisest: uue tantsu eksperimentaalsemad tööd tõrjutakse etenduskunsti alla. (Samas) Siin võib pigem näha mingit üldist möödarääkimist: tantsu degradeerumisele või kvaliteedi nõrgenemisele ei osutata, pigem seisneb küsimus tantsu kui eraldi, kehaga ja liikumisega seotud etenduskunstide žanri, määratlemisest ning tantsu minimaalselt kaasava lavastuse teisiti nimetamise vajadusest selguse ja vääritimõistmise huvides.

Artiklis „Kes kardab kaasaegset tantsu?“ nendib Rooste, et Eestis võiks olla „rohkem julgust rääkida koreograafiast – laienenud lavakunstivormist, mis katusmõistena on neelanud enda alla suure jao tänasest (rahatumast, mittedraama, mitte 100% narratiivsest) lavaruumist.“ (Rooste 2016) „Koreograafia“ mõistet on siin kasutatud ebamääraselt, koreograafia all mõistetakse üldiselt siiski liikumisseadet: koreograafi, lavastaja või liikumisjuhi loodud ja etendajate poolt interpreteeritud ja esitatud liikumist, ka esemete koreograafiat. Ilmselt oleks selles kontekstis olnud paslik kasutada nimetust „nüüdistants“ või „kaasaegne tants“. Viimased tähistavad konkreetset etenduskunsti žanrit, koreograafia on aga võrreldav lavakujunduse või helikujundusega, olles üks lavastuse aspekt või keel (kultuurisemiootilises mõttes). „Koreograafia“ ei saa olla katusmõiste lavakunsti vormidele, kuna see on ise üks kunstiliik teiste kõrval. Rooste poolt toodule vastab juba olemasolev “etenduskunsti” mõiste,

kuhu liigitada erinevad postdramaatilised, mitte-narratiivsed lavastused, mis kombineerivad mitmeid märgisüsteeme ja meediume.

Tantsu määratlemise ja žanripiiride küsimus tõuseb teravalt esile diskussioonis, mille algatas Eesti teatri aastaauhindade etenduskunsti kategooria loomine. Põhiküsimus on, kas käsitleda tantsulavastusi eraldi või liigitada need etenduskunsti alla, mis omakorda tõstatab küsimuse, kuidas ja mille alusel jagada tantsuauhindu. Arvestades, et tantsulavastustes on mitmeid märgisüsteeme ja sisu antakse edasi erinevaid meediume kasutades, ei ole alust väiteks, et tantsu ja etenduskunsti suhe on kvalitatiivselt erinev. Tantsukunsti liigitamine etenduskunsti alla ei peaks kandma negatiivset konnotatsiooni, pigem on tegu küsimusega liigitumisest: tantsukunst on üks etenduskunsti allharu, mille kõrvale mahuvad sõnateater, uus tsirkus, füüsiline teater, tehnoloogiline teater, performance. Terminid „etenduskunsti“ tähendusväli on laiem, mistõttu sobib see nimetama erinevaid lavalisi kunste, sh tantsu.

Küsimus, mille alusel lavastus just etenduskunsti või tantsulavastuste kategoorias nomineeritakse on aga endiselt relevantne. Nagu kirjeldab Lotman, tekib kirjeldusvajadus keele arengu kindlatel momentidel (Lotman 1990: 266) ning tundub, et kriitikas on diskussioon teravnenud perioodidel, kui nüüdistantsukeel hakkab mingis suunas muutuma (kontseptuaalsuse tulek), seguneb nii aktiivselt muude etenduskunsti keeltega või soovitakse seda auhindamisel kategoriseerida, et tajutakse vajadust tantsukeelt kirjeldada. Arvestades, et on osutatud võimalikule uuele plahvatusele ning kehapõhise tantsukunsti taastulekule, võib ka uskuda, et selle aset leidmisel luuakse rohkem kirjeldavaid metatekste.

Oluline on „tantsu“ mõiste muutumine, mis tekitanud probleeme lavastuste nimetamisel. Tänapäevases kontekstis on „tantsu“ tähendusväli lai, see võib vastavalt lavastuse kontekstile ja kontseptsioonile tähistada igasugust liikumist. „Kaasaegne tants“ tantsu alažanrina omab üht tähendusvälja, samas kui „kaasaegse tantsu lavastus“ (või „nüüdistantsu lavastus“) võib tänapäevases kontekstis viidata lavastusele, kus on kaasatud erinevad märgisüsteemid ja meediumid, kus tants ei pruugi esile tõusta, vaid on tähendus- ja atmosfääriloomes võrdne näiteks heli- ja valguskujunduse või videoprojektsioonidega.

Kui koreograaf-lavastajate keelekasutust võib vaadelda ühe enesekirjelduse mehhanismina, mis toob välja sisemise vaatepunkti, on kriitikute määratluste puhul tegu nimetamisega väliselt positsioonilt. On tõenäoline, et koreograaf-lavastajate jaoks ei ole žanrimääratlus nii oluline küsimus kui teoreetikute jaoks ning kui praktikud lähenevad tantsule ühe lavastuse põhjal (st kuidas konkreetses lavastuses tantsu vaadeldakse), proovivad teoreetikud välja

joonistada lavastusteülest pilti ning kirjeldada nüüdistantsu suundi metapositsioonilt. Võib ka arvata, et koreograafid näevad tantsu laiemalt kui kriitikud, kes oma töös vajavad siiski mingeid raame ja määratlusi. Nii, nagu eristuvad enesekirjeldusel ja nimetamisel põhinevad positsioonid, võib kultuurisemiootikast lähtudes öelda, et ühel juhul defineeritakse tantsu ühe teksti (koreograaf-lavastajad tantsulavastuste), teisel aga keele (kriitikud nüüdistantsu kui nähtuse ja selle tendentside kirjeldamise) raames. Samas näeb erinevusi ka kriitikute käsitlustes: kui mõned pooldavad tantsu määratlusena traditsioonilisemat, kunstiliselt kujundatud liikumist, siis osad võtavad aluseks keha. Võib näha, kuidas paralleelselt nüüdistantsu enda arengutega, on muutunud tantsu mõiste või selle mõtestamine ka kirjelduskeeles ehk kriitikas ja teoreetilistes artiklites. Ajas on tantsu mõiste pigem laienenud, nüüdistants kui nähtus on jäänud määratlematuks ja muutuvaks terminiks, mis peegeldab žanrite segunemise ja pideva uuenemise tendentsi kaasaegses etenduskunsti üleüldiselt.

Kriitikat iseloomustab püüd defineerida tantsu, kirjeldada žanrit, metakirjeldusena fikseerida hetkeolukord, kohati ka taastoota eristusi (tants vs etenduskunstid, kehapõhine vs kontseptuaalne tants). Võib järeldada, et dünaamika ja paljusused annavad võrdselt tooni nii tantsulavastuste kui neid metatasandil analüüsivas kriitikas. Tantsukunsti määratlemise, nimetamise ja kirjeldamise püüded on lahutamatult seotud ka semiootilise piiri kontseptsiooniga. Ühelt poolt kehtestub kriitika kaudu piir: mida pidada (normatiivses mõttes) tantsulavastuseks ja milline lavastus selle žanri alt välja peaks jääma. Liigitades lavastusi kehapõhisteks ja kontseptuaalseks taasluuakse institutsioonilisi piire ning jätkatakse vaidlusi, mis keerlevad pigem nimetamise kui tööde sisu ja kvaliteedi ümber. See võib kaasa tuua nii tantsuvälja süvitsimineva eneserefleksiivuse kui ka kriitika enesesulgumise ja kaugenemise praktikute tegevuse analüüsist-hindamisest. Oluline on keskenduda lavastuste kriitilisele kirjeldamisele, analüüsile ja seostamisele sotsio-kultuurilise kontekstiga. Selmet näha koreograafiast ja traditsiooniliselt tantsukesksest suunast kaugenemist probleemina, võiks seda vaadelda millegi suurema sümptomina, olgu selleks tendents multimeedialisusele, tehnoloogiliste vahendite areng või väljenduskeelte ja kunstivormide piiride ületamine. Pikas perspektiivis võib see tantsukunsti arengule kasukski tulla.

„Kultuurisemiootika teesides“ osutatakse, et kultuuriloov alge võidakse siduda mitteorganiseeritud sfääriga, vastandades sellele korrastatuma sisemise sfääri. (Ivanov jt 1998) Probleemaatilist diskussiooni tantsumääratlemise üle võib näha katsena hoida ühelt poolt kinni tsentrist, juba harjumuslikuks saanud definitsioonist ja käibivatest koodidest, teisalt aga uute koodide ja kunstiliste võtete ning vastavate tõlgendusvõimaluste integreerimist juba

olemasolevasse tantsukeelde. Kultuuris käibivad Tartu-Moskva koolkonna järgi vastastikku kaks mehhanismi: tendents mitmekesisuse suunas (kultuuriline polüglotism, erinevad semiootilised keeled) ning tendents ühetaolisuse suunas (kultuuri mõtestamine ühtsena, keelte jäik organiseeritus). Esimene neist väljendub pidevas uute keelte loomises. (Samas, 125)

Tantsu piiride žanrivõimaluste avardumine või segunemine muude žanritega viitab mitmekesisuse tendentsile. Soov hoida kirjeldustes kinni kehapõhisest traditsioonilise koreograafiaga tantsust illustreerib aga tendentsi ühtsuse ja stabiilsuse suunas, ka kunstikeelte vaheliste piiride säilitamist. Teoreetikute püüdes tantsu määratleda võib näha konkretiseerivat mudeldamist, kirjeldavate definitsioonide loomist objektist, kuna koreograaf-lavastajad lähtuvad enesekirjelduses žanrilisest mitmekesisusest ja paindlikkusest.

Teesides on võetud kindel seisukoht metatekstide liigitumisest kultuuritekstideks (Samas, 126), mis lubab ka tantsukriitilist või -teoreetilist teksti uurida kultuuri osana, mitte pelgalt metatasandi tekstina. Tantsukriitika loob ise pidevalt tantsuvälja. Tantsu nimetamise ja žanripiiride semiootilisel mõtestamisel tõuseb esile konteksti roll ja nimetamise akt kui selline. Tänapäevase etenduskunsti maastikul on tantsu niivõrd palju ümber defineeritud, et võime selle puhul lähtuda autori kui kunstniku ja lavastuse kui kunstiteose kontekstist selle hindamisel tantsuna: oleme jõudnud olukorda, kus on kunstniku asi defineerida oma töö tantsu või mitte-tantsuna. Kui lavalist tegevust või liikumist esitatakse vastavas kontekstis, st töö on žanriliselt autori poolt tantsulavastuseks nimetatud ning seda järgitakse ja lavastuse turunduses, võibki seda nõnda vaadelda. Tantsulavastusena määratlemine sõltub seega autori vaatest tantsu olemusele ja tantsu kui kunstivormi piiridele. Retseptisioonil võib võimendada konkreetset lavastust kui tantsuteksti, või keskenduda hoopis muudele märgisüsteemidele, üldisele esteetikale või lavastuse kohale etenduskunstimaaastikul.

2.2 Tantsukriitika kui tõlkimine

Alljärgnevalt käsitletakse tantsukriitikat kui tõlkivat akti, toetudes Jakobsoni pakutud intersemiootilisuse kontseptsioonile ning lähtudes meta- ja objektkeele vahelistest suhetest. Uuritakse ka loomuliku keele ja tantsukeele erinevust, tantsu ja liikumise artikuleerimist tekstis, lähtudes intersemiootilise tõlke spetsiifikast tantsu ja tantsukriitika suhtes ja objekt- ja metakeele eristusest. Põhiküsimuseks on, kuidas liigutusi või liikumist adekvaatselt sõnaks tõlkida või sõna kaudu edasi anda – mis läheb kaotsi ning kas kahe märgisüsteemi vahel on ületamatu vastuolu (tõlkimatus).

Tantsukriitika olemuslikuks probleemiks on kirjelduskeele ja objektkeele lõhe: tants kui kehaline kunst hõlmab kogemuslikkust, ruumilisust, füüsilist materjali ja meediumit, samas kui kriitika on verbaalne. Objektkeel on siin kehaline, eksisteerib kindlas aeg-ruumis ning on loomult kaduv, samas kui kriitikatekst loomuliku keelena on eri meediumites salvestatav ning püsiv. Kerkib küsimus, kas etenduskogemuse ja lavastuse analüüsi fikseerimine kirjalikus tekstis võib päädida tantsulavastuse allutamise teatavale loomuliku keele logosele, avara ja mitmeplaanilise kogemuse konkretiseerimise ja „lukustamisega“ artiklis ning dünaamilise teksti edasiandmise võimalikkusest verbaalses, staatilises tekstis.

Tantsu ja selle verbaalset analüüsi võib käsitleda kui kahe erineva kultuurkeele suhestumist, omavahelist dünaamikat, mida Tartu-Moskva koolkonnas on peetud kommunikatsiooni alusmehhanismiks (Ivanov jt 1998: 119). Selles olukorras on kaks keelt piisavalt erinevad, et saaks tekkida uus info. Ning iga kriitiline tekst loob omakorda uut infot kultuuriväljal – originaalis tantsukeeles vormistatud kunstiteksti peale ladestub järgmine (verbaalne) kiht. Objektkeelest kirjelduslikku metakeelde tõlkides tõuseb esile verbaalne keel diskreetse, liikumiskeel ikoonilis-kontinuaalsena. Kerkib tantsu kui kehalise ja kogemusliku märgisüsteemi spetsiifika probleem: kas on võimalik, et tulenevalt kehalisusest ei saagi tantsu või etenduskogemust adekvaatselt sõnadega edasi anda? Etendaja keha on siinkohal meediumiks ja keerukaks võib osutada just kehaliste kontseptide tõlkimine loomulikku keelde.

Kultuuri- ja meediasemiootika vaatevinklist on tõlke küsimust avanud Peeter Torop teoses „Tõlge ja kultuur“, kus arendatud Jakobsoni intersemiootilise tõlke kontseptsioon aitab kirjeldada tantsulavastuse ja selle kohta käiva kriitikateksti vahelisi suhteid. Sellise vaate aluseks on kriitikateksti vaatlemine verbaalse kultuurkeele ilminguna koos spetsiifilise tähendusloomega ning tantsulavastuse vaatlemine teist märgisüsteemi (liikumist) või teisi märgisüsteeme (liikumine, video, tekst, heli) kasutava kultuuritekstina. Tantsu kehalist märgisüsteemi kirjeldatakse metatasandil (kriitikas ja arvustustes) loomulikku, verbaalset, keelt kasutades, mis seab küsimuseks liigutuste ja koreograafiliste mustrite, samuti tantsuliste lavaseisundite vastete või sobivate kujundite olemasolu loomulikus keeles. Tantsukriitikas on oluliseks liikumise verbaalselt täpne, liikumise eri külgi ja tähendust edastav kirjeldamine ja analüüs. Objektkeele ja metakeele olemuslik erinevus loob olukorra, kus tegu on intersemiootilise tõlkega.

Torop nendib, et igasugune tekst on loomeprotsessi tulem ning ühtlasi retseptisiooniprotsessi alguspunkt. (Torop 2011:54) Nõnda loob üks tantsulavastus teda kirjeldavaid metatekste, tekitades laiema kõlapinna arvustuste ja potentsiaalse kriitikute diskussiooni kaudu. Konkreetset tantsuteost arvustavaid tekste võib vaadelda omaette kogumina, kus tekstides esitatud hinnagud, seisukohad ja etteheited või kiitused ka kriitikaväljal suhestuma hakkavad.

„Intersemiootiline tõlge eksplitseerib interlingvistilise tõlkimise implitsiitseid aspekte,“ toonitab Torop. (Samas 133) Nõnda võib iga tantsukriitiline tekst ise osutada tantsu ja loomuliku keele olemuslikule erinevusele just kirjelduse keerukuse kaudu. Kultuurkeeltevahelises tõlkes võivad teravamalt esitada need aspektid, mille puhul kriitik peabki rinda pistma tõlkimatusega, nagu kehalisus, kogemuslikkus, liigutuse visuaalne esteetika, liikumisstiil jms.

Intersemiootilise tõlke ja tantsu puhul on omaette küsimuseks ka seda tüüpi tantsulavastused, mis tõukuvad otseselt mingist tekstimaterjalist. Einasto kirjeldab ühes oma artiklis Kristjan Rohioja lavastust, „Electronic city“, mis põhines Falk Richteri samanimelisel tekstil ja mille puhul on tegu verbaalse teksti tõlkega tantsuks. „“Electronic City“ on edukas näide sellest, kuidas sõnaline tekst tõlgitakse ja selle käigus tihendatakse mitmekihiliseks tantsulavastuseks.[---] Esitajate võimeid oskuslikult rakendades, nende ainulaadsust välja tuues tekkis just neile artistidele omane, ainult selles etenduses esitatav liikumiskõne.“ (Einasto 66) Termin liikumiskõne viitab tantsu vaatlemisele keelena, konkreetse esitaja või tantsija liikumist nähakse selle keele põhjalt tõusva kõneaktina, nii nagu Saussure on eristanud keele ja kõne (*la langue ja la parole*).

Einasto käsitleb veel ühe Eesti tantsukunstniku, Renate Keerdi (end.Valme) loomingut, mis sündivat läbi improvisatsiooniliste harjutuste ning on olemuslikult mõtlemine liikumises, kus tekivad uued ja põnevad kujundid, ning mis kaasavad ka sõnamängulisi pealkirju. (Einasto 66-68) Siingi võime näha implitsiitset tantsukeele ja loomuliku keele seost, mis omakorda aitab kaasa teose teose sünnile ja toob esile uusi tähendusi.

Mõnes lavastuses on tõlge teose põhiküsimus, näiteks Eike Ülevainu, Kadri Põlluveere, Jaak Sapase ja Siim Tõniste „tõlgitud“ (2013), kus autorid uurisid tantsulavastuse tõlgendamise probleemi. Lavastuse kavalehel on põhiküsimus püstitatud järgnevalt: „Lavastuse „Tõlgitud“ idee sai alguse tõdemusest, et kaasaegset tantsu vaadates on inimestel pahatihti tunne, et nad

seada ei mõista. Tegemist oleks justkui siseringi salakeelega, millest arusaamiseks oleks tarvis tõlgi abi.”²

Sama lavastuse arvustuses nendib Kairi Prints, kuidas tema tantsumaaailmast väljaspool tegutsevad sõbrad on kurtnud, et nüüdistantsust ei ole võimalik aru saada. Prints ise pakub, et lavastus uurib, kui palju kattub adressandi edastatud informatsioon adressaadi omaga, kui palju läheb tõlkes kaduma ning kui palju lisandub. (Prints 2013) Siin võime näha semiootilist kommunikatsioonikäsitlust ning kriitiku otsest suhestumist lavastuses püstitatud tõlkimise küsimusega.

Marie Pulleritsu artiklid on näide liikumise sõnaliselt täpsest ja õnnestunud edasiandmisest, kus kriitiline analüüs on suhestatud koreograafia ja kehatöö põhjalike kirjeldustega. Cabaret Rhizome'i „Mutanttantsu“ arvustuses on põhjalikult lahatud nii esteetilis-vormilis kui sisulist ja ideelist külge. „Kollektiiv otsustas tuua tantsuanthropoloogilise uurimusena lavale tuhat tantsu, vaadelda tantsu arengut pärimuskultuuride rituaalseist vormidest möödunud sajandivahetuse seltskonnatantsude ja tänapäevase tantsu praktiseerimise vormideni. Vaataja võib jälgida tantsuvormide esteetilis arengut, ent küsitakse ka tantsu avarama olemuse kohta.“ (Pullerits 2013) Autor on pööranud tähelepanu tantsu kultuurilisele rollile ja kommunikatiivsusele, mida lisaks tantsuanthropoloogiale võib seostada ka semiootilise vaatega. Leitud on tabavaid kujundeid: „pikk ja rikka omailmaga koreograafiline risoom“ või „mitmetasandiline tantsude mutant“. (Samas)

Sõltumatu Tantsu Lava Premiere-sarja arvustades on Pullerits lavastusi võrreldes pakkunud üldistustasandeid, tuues välja siduva teema: „suhte – endaga, oma keskkonnaga, teisega“. (Pullerits 2014) Autor kirjeldab kehatööd üksikasjalikult: „Žestiline liikumine on voolav ja plastiline, see justkui sulab muusikasse, pehme ja soojana mõjuv koreograafia on oma kinesteetilisuses ise lummava mõjuga, nõudmata rangelt narratiivset tähendust.“ (Samas) Autor on etendaja liikumist sõnaliselt kontseptsiooniks tõlkinud: „Liikumiskeele keskseks motiiviks on kordumine – samadesse mustritesse uuesti kinnijäämine. Korduvad žestid mõjuvad oma argliikkuses kohati kui sundrituaalid: Toompere justkui ronib iseendasse ja endast läbi, uurib, kompab ja märgistab ruumi enda ümber.“ (Samas) Teisal on tantsu esitust võrreldud ka spetsiifilise kõnega: „Oma „kõnevooru“ peatanud tantsija loob pärast seda alati mõningase distantseerituse, astudes oma rollist justkui kõrvale.“ (Samas) Pullerits räägib ka tõlgendusest ja sümbolitest, kehakeelest: „ronimised, rullimised, kompamised loovad

² Väljavõte lavastuse tutvustusest

tähendusi, ent tekkiv tähendusväli on mõneti ühemõtteline, üsna otsekohene ja pakub vaatajale vähem tõlgendusruumi. [...] Vaatajas võib suuremat mõju tekitada liikumine ise oma dünaamika vaheldumiste ja kehakeeleliste dialoogidega ning võimalik, et see ei vajagi enda kõrvale sümbolitega mängimist.“ (Samas) Siin on esil tantsu vaatlemine keelena, mispuhul konkreetse etendaja tantsu võib näha tema kõneaktina. Keha nähakse tähendusi loova süsteemina, samas pööratakse tähelepanu tõlgendamise võimalikkusele ja kasutatakse väljendit “tähendusväli”, miskõik viitab lähenemisele, mille järgi tants edastab kontseptuaalseid, verbaliseeritavat sisu.

Õnnestunult on Pullerits lavastuse mäletamise ja vananemisega seotud kontseptsiooni ja sisuplaani kirjeldanud arvustuses „Mis talletub kehasse?“, „Eakuse väljajoonistamist toetavad peened asendidetailid: sõrmede kängutõmbumine, vaevumärgatavad värinad, mikroskoopilised silmade välised. Tajutav on ka etendajate sisemise energia muutmine vastavalt esitatavate tegelastüüpide vanusele. See on emotsionaalse mälu kehastatus.“ (Pullerits 2014) Sama õnnestunud liikumise sõnalist vahendamist leiab ka Lagle tekstidest, kus on esil just kehatunnetuse ja kogemuse nüansirohke kirjeldus ja vahendamine.

Artiklis „Kultuurisemiootika teesid“ puudutatakse tõlkimatuse küsimust ning seda just märgisüsteemide kontekstis. Tekstide ekvivalentsust ühe kultuuri sees nähakse võimalikuna, samas ei võrdu ekvivalentsus samasusega, mistõttu „sisaldab tõlge ühest tekstisüsteemist teise alati teatud tõlkimatuse elementi.“ (Ivanov jt 122) On selge, et tantsu ja verbaalse kriitika olemuslik erinevus loob teatud määral tõlkimatuse aspekti: mingid tantsu elemendid või omadused ei ole lõpuni loomulikus keeles edasiantavad, sh psühhosomaatilised seisundid, mida vaataja või kriitik tajub konkreetses lavaruumis konkreetse etendaja esituses.

Tantsu sõnadesse ümberpaneku keerulisust ja tõlkimatust on nentunud ka Einasto: „Head tantsuetendust on raske kirjeldada. Mitte üksnes seetõttu, et head koreograafiat on võimatu sõnadesse valada; see ei seisne üksnes liigutustes, nende sidumises ja sisemises loogikas, vaid kõiges selles, mis jääb liigutuste ümber ja vahele. Halva koreograafiaga on lihtne: liikumisjadasid osadeks lõhkudes on võimalik liigutusi nimetada ning nende järjestust kirjeldada – sellega asi piirdubki, kõik saab nõnda öeldud. Aga heast (tantsu)etendusest jääb midagi enam. Mulje. Kogemus. Kehaline, mitte ideeline, sõnastamatu...“ Autori järgi on tantsus peale tõlgitava, verbaliseeritava külje veel midagi, mis jääb puhtsüntaktilise tasandi vahele. Tantsu verbaalselt tükkideks võtta ei tähenda veel adekvaatset ja põhjalikku kirjeldust, saati veel koreograafia ja lavastuse analüüsi. See, mis jääb tõlgitamatuks ja mida on kriitikul

raske edastada, võib siinkirjutaja seisukoha järgi olla kogemuslik aspekt, kunstiline väärtus või teatav uus info, mis muudab tantsulavastuse kui tervikliku kunstiteose tähendusmahult suuremaks kui selle osade summa.

Lisaks intersemiootilisuse mõistele, on Jakobson teadete ja sümbolite kontekstis rääkinud ka „verbaliseeritavusest“, mis tähendab tõlgitavust verbaalseks teateks. (Jakobson 1971b:663, Torop 103) Verbaliseeritavus on tantsukriitikas asjakohane mõiste, kuna küsimuse all ongi, kas ja kuidas on võimalik liikuvatel kehadel ja spetsiifilistel liikumisviisidel põhinevat kunstiteksti kirjedada nii, et teksti lugeja saaks lavateosest piisavalt aimu.

Tänapäevane žanripiiridele paigutatud tantsulavastus, kus tähendusloomesse panustavad ka teised märgisüsteemid (heli-, ja valguskujundus, videoprojektsioonid jm) loob teksti, mida vaataja võtab vastu mitmeid tajukanaleid rakendades, tänu millele võime seda käsitleda multimodaalse tekstina, mida Toropi järgi iseloomustabki tajude komplementaarsus ja mitmete meediumite töö ühe teksti sees. (Samas, 57, 74) Lavastuse tõlgendamise ja tõlkimise puhul tuleb kriitikulgi arvestada erinevate märgisüsteemide kasutust ja koostoimet laval. Hea tantsuteose tõlge pöörab tähelepanu lavastuse erinevatele aspektidele ning edastab tervikpildi lugejale.

Tantsukriitika loob end pidevalt, tõlkides-tõlgendades uusi teoseid, integreerides kontseptsioone ja termineid erinevatest teoreetilistest distsipliinidest. See toob meid tantsu kui dünaamiliselt võetava välja juurde, mis on ajas muutuv ning areneb tänu praktikute ja praktikute loomingut mõtestavate ja kirjeldavate teoreetikute-kriitikute vahelisest koostoimest ning üha uutest sündivatest tekstidest. Oluline on välja tuua tantsukriitika kohanemisevõimet: kui luuakse märgatavalt uuenduslik, uusi koode või esteetikat pakkuv teos, tõuseb päevakorra kriitika reageerimine. Hea kriitika suudab suhestuda ka uudse tantsulavastusega, kohandades pidevalt kirjelduskeelt vastavalt uute teoste ilmumisele tantsupilti. Tänapäevase etenduskunsti ja kaasaegse tantsu arengu kontekstis on kriitika puhul asjakohaseks saanud oskus suhestuda multimeedialiste lavastustega, teiste märgisüsteemide ja tehnoloogilise teatriga. Kriitika, mis on avatud uuele ja kirjelduskeelte suhtes otsinguline, metakeelt valdkonna sees vastavalt objektidele arendav, suudab ajaga kaasas käia ning pakub adekvaatset peegeldust pidevalt arenevale tantsukunstile.

On selge, et piiride hägustumise ja intersemiootiliste tantsulavastuste perioodil peab kriitika integreerima uusi mõisteid ja teoreetilisi lähenemisi, mitte jääma kinni traditsioonilisse ja harjumuspärasesse kirjelduskeelde. Lisaks koreograafia ja kehatöö „lugemisele“ peaks kriitik

omama mitmekülgseid teadmisi ka uuest meediast, suutma suhestuda tantsust distantseerumise või tantsukoodide ümberpööramise, nihestamise ja lammutamisega, nagu ka igapäevaliikumist kasutava teosega. Lisaks peab kriitik teose tõlgendamisel ja loomulikku keelde tõlkimisel taustana hoomama nii tantsuvälja ja sealseid vahelduvaid või paralleelseid tendentse, esteetikaid, ning etenduskunstimaaistikku tervikuna, et konkreetset teost kontekstualiseerida ja teiste töödega võrrelda või seostada.

Kohalikul tantsukriitikamaastikul leidub ka tekste, kus liikumispõhisest lavastusest kirjutamise puhul on liikumise analüüs marginaalne ning enam on kirjeldatud-analüüsitud muid aspekte, olgu selleks lavastust ümbritsev kontekst, heli- või lavakujundus või autori isik. Tuleb ette ka neid juhte, kus kriitik on pöördunud lausmuljetamise poole, edastades üksikasjalikult oma vaatamiskogemust, kuid jättes vähe leheruumi koreograafia kirjeldamisele, etendajate kehatöö iseloomustamisele. Näidetena võib tuua Kairi Prints'i artikli Soome koreograaf-lavastaja Jyrki Karttuneni tööst „Haldjas“ (2014), samuti arvustuse Ugala tantsuteatriks liigitatud lavastustest „Ikka paarikaupa“ (2012). Antud asjaolu võib tuleneda sellest, et tantsulavastustest kirjutavad sageli autorid, kes kirjutavad rohkem sõnalavastustest või nüüdisaegsetest (multimeedialistest) etenduskunsti lavastustest ning on tõenäoliselt harjunud vaatlema ja analüüsima teisi märgisüsteeme. Kui tegu on liikumispõhise lavastusega ning lavastuse tähendusloome sellel põhineb, on ka lavastust kirjeldava teksti suhtes vastav ootus – kirjeldada ja interpreteerida esmajoonel liikumist, sh koreograafiat, kompositsiooni, liikumiskoodi või tantsutehnikat ja etendajate kehatööd. Vastasel juhul on tegu olukorraga, kus suur osa lavastusest on „tõlkes kaduma läinud“ ning adekvaatset pilti tööst ei joonistu ega säilu kultuurimälus. Samas on arusaadav, et vastuvõttus võidakse keskenduda kontseptsioonile, kuna viimast on hõlpsam hoomata ja sõnadega kirjeldada. Juhul, kui tegu on lavastusega, kus liikumine on teiste väljendusvahenditega võrdses osakaalus, on selline lähenemine mõistetav ja loogiline. Seda olulisem on keskenduda tantsuanalüüsile ja liikumise spetsiifikale nende lavastuste arvustamisel, kus rõhk ongi tantsul, kus teksti ei kasutata ning kus valgus- ja helikujundus on tantsu toetavas ja seda rõhutavas rollis.

Lotman on kogumikus „Kultuurisemiootika“ osundanud kunstilise teksti iseärasustele, mis, võrreldes informatsiooniedastusele pühendunud teaduslikus või formaalses keeles tekstiga, laseb kogetut vabamalt interpreteerida ja on keerulisema semiootilise struktuuriga. Kunstiteose tõlgendamise ja tõlkimise puhul kaasneb kujutlusvõime ning lai tähendusväli, kuna tegemist on võrdlemisi "ebatäpse" ja ambivalentse tekstiga. (Lotman 1992: 4-5) Seetõttu võib ka tantsulavastuse puhul abi olla loominguilise tõlkimise põhimõttest lähtudes: kriitik,

kes püüab sõnastada liikumist, mis on ajas kaduv ning loomult dünaamiline peab analüüsile lisaks pidevalt looma ja leiutama loomulikus keeles sobivaid kujundeid ja võrdlusi, et anda edasi laval toimunut. Et kriitikateksti lugejale toimunut võimalikult tabav ülevaade anda, tuleks kaasata metafoore, eriti visuaalseid kehakujundeid ja liikumisgeomeetriat, samuti liikumisstiili kujundlikult edasiandvaid sõnastusi. Et tantsuteose vastuvõtt on esmajoones visuaalne, on oluline nähtud liikumismustreid, kehaplastikat ja konkreetse etendaja sooritust lugeja teadvuses visuaalset kujutluspilti esile kutsuvana kirjeldada. Kunstiteost ennast võib vaadelda kui loomingulist plahvatust – samavõrra on kultuurilist väärtust loov ka tantsukriitiline tekst. Et nähtud vorme ja kontseptsioone edukalt lugejale (või tagasisidena autorile) tõlkida, peaks kriitik valdama sõna ka loomingulises plaanis, suutes kombineerida sõnakujundeid ja loomuliku keele võimalusi kui materjali.

Tantsukriitika on ühelt poolt kommunikatiivne akt, kus toimub laval nähtu vahendamise-tõlkimine, aga samas ka konkreetse kriitiku loominguline tegevus. Tantsu sõnalisel kirjeldamisel ja analüüsil tuleb lisaks teoreetilisel taustal (olgu see teatriteooria, -sotsioloogia või semiootika) baseeruvale analüüsile rakendada ka tekstiloomet selle kunstilises mõttes. Lisaks analüüsile tuleb leida, vajadusel ka leiutada, liikumist, kehatööd, esteetikat ja kontseptsiooni avavad ja suhestavad kujundid. Kriitik peaks valdama hästi nii oskust „lugeda“ liigutusi, näha kunstiliste võtete sisulist eesmärki ning nende taustal peituvaid kontseptsioone ja hoiakuid kui ka valdama sõna, et nähtu ja sellest tehtud järeldused arusaadavalt ja ladusalt kriitika lugejani viia. Tantsukriitika kui kirjelduslik metakeel on olemuselt nii kirjeldav kui ka tõlkiv, arvestades, et analüüsiobjekt on antud teises märgisüsteemis. Kultuurisemiootika võib siinkohal pakkuda võimalust seda olemuslikku erinevust just verbaalse-ja tantsukeele erinevuse põhjal avada ning näha kriitikut kui tõlkijat, kes leiab või loob vahendid lavastuse võimalikult edukaks vahendamiseks ja kirjeldamiseks.

2. 3. Semiootiline vaade Eesti tantsukriitikas

Eesti tantsukriitikas annab vaatenurgana tooni kogemuslik, kehapõhine perspektiiv, mille taustal võib näha fenomenoloogiat. Semiootika terminoloogia kasutamine on pigem harv ning seda teevad valdavalt semiootika eriala taustaga autorid, nagu Maria Goltsman ja Leenu Nigu. Leidub ka tekste, mispuhul konkreetset teoreetilist raamistikule või ideestikule toetumist välja tuua ei saagi. Põhiliselt avaldub semiootika kriitiku arusaamas tantsust kui tähendusi edastavast kunstikeelest ja selle rollist tähendusloomes.

Maria Goltsman analüüsib artiklis „Peegel, vari ja sisemine mina läbi tantsu ja hääle“ semiootika mõistestiku toel ühe Teet Kase tantsulavastuse aspekte. Ta pakub välja ahela „tekst-hääli-heli-liikumine“ ning osutab, et lisaks traditsioonilisele arusaamale tantsust kui inimkeha plastikat ja visuaalseid märke rakendavast mitteverbaalsest kommunikatsioonist, on võimalik sinna integreerida sõnalist meediumi. Mainitud lavastuses ei ole tema sõnul tantsijate ülesandeks üksnes liikumine ja koreograafia, vaid ka teksti esitus. (Goltsman 2005: 63) Teksti sisulist ja vormilist külge liikumisega sidudes, on Goltsmani arvates lavastuses sõna ja tants teineteist mõjutanud ja uusi tähendusi genereerinud. (Samas, 64) Autor kasutab semiootika termineid, kui kirjeldab, et lavastus „mängib struktuuriga eri tasanditel, joonistab selle välja, jagab laiali ning kombineerib elemendid seejärel taas uue tähenduse loomiseks. Tantsu- ja sõnatekstide dekonstrueerimine ja deformeerimine avardab samade märkide semantikat ning rikastab etenduse vormilist külge.“ (Samas, 66) Autor pöördub ka semantika ja „teise“ mõiste poole fraasides: „vaadeldes *amor vincit omnia* semantilist poolt“, „kui tantsija pilk kohtub peopesaga, siis uurib ta seda ning püüab seeläbi astuda „teise“, vastaspoolsesse maailma“ ja „Individaalsuse printsiip kajastub nii formaalsel kui ka semantilisel tasandil.“ Samas rõhutab Goltsman ka peegli konteksti ja kultuurilist funktsiooni. (Samas, 66) Autor on lavastuses näinud ka opositsioone: balansseerimine-kukkumine, staatika-dünaamika, kontakt puutumatus kaudu. (Samas 67) Tantsulavastuse tõlgendamine toimub nii publiku kui kriitiku jaoks jagatud koodi alusel: „Toetudes oma elukogemusele ning aktsepteerides lavastaja pakutud koodi, täidab vaataja etenduse tähendustega“. (Samas, 67) Viimasest mõttest tõukuvalt võib näha seost kaasaegses tantsus levinud positsiooniga, mille kohaselt kujuneb tõlgendus üksnes vaataja teadvuses ning autori poolt pakutakse narratiivi reastamata märke, millest vaataja ise loo konstrueerib. Siin on nähtud aga konkreetset lavastaja poolt antud koodi kui tähenduste esilekerkimise pinda. Artiklis on semiootika teoreetiline taustana nii terminoloogia kui ideede puhul selgelt esil.

Tantsu kui märgisüsteemi spetsiifilisuse küsimuse üle on 2005. aastal arutlenud samuti semiootika taustaga Erkki Luuk. Tema sõnul baseerub nii olemasolevate tähenduste taasaktiveerimine kui uute tähendusseoste moodustamine vanal tähendusvõrgustikul, millest lähtub, et kunstiteos peab end väljal positsioneerima. Kunsti peamise eesmärgina näeb autor uute tähendusseoste loomist vastukaaluna kivilinenud reeglistikele. (Luuk 2005: 57-58) Ta tõdeb, et tähendus ei pruugi olla sõnastatav ning on tihti žanrispetsiifiline, nii ka tantsus: tähendusi, mida antakse edasi muusikas, kirjanduses, tantsus või mis tahes muus žanris, pole tavaliselt võimalik edastada üheski teises žanris. Siit tuleneb vajadus žanrilise mitmekesisuse

ja uute žanrite järele. (Samas, 58) Autor tunnistab keha esmast rolli tantsus: „Tantsu spetsiifika, see, mis teda teistest žanritest eristab, on loomulikult inimkeha, selle omadused. Inimkeha, liikumise, muusika, rütmi, visuaali ja tunnetega seotud tähendused on need, millega tants eelkõige tegeleb.“ (Samas 60) Luuk näeb siin tantsu kehapõhisena, tuues esile keha kui spetsiifilise, tantsule olemusliku meediumi. Autor toob esile tähendusloome seotuse meediumi ja tantsu kui märgisüsteemi erilisusega. Võib reflekteerida, kui erinev on tähendusloome juhul, kui meediumiks on keha, selle seisundid ja liikumine. Samuti selle üle, kas esineb tähendusi või kontseptsioone, mispuhul on tants sobivaimaks vormiks ning, vastupidi, kas esineb kontseptsioone, mille väljendamiseks oleks parem kasutada mõnd muud meediumi (sõna, foto, video jm). On tõenäoline, et tantsulise vormi ja koreograafia kasutamine on iseäranis omal kohal, kui soovitakse edastada kehaga seotud tähendusi, peegeldada kahe inimese füüsilist suhtlust, kontakti või lähedust. Samuti on tantsu ja liikumise väljenduslikud võimalused esil ruumi, amplituudi ja kiirusega seotud sisude edastamisel.

Einasto on ühena vähestest siinsetest tantsukriitikuteist oma tekstides aeg-ajalt Lotmanile viidanud ja eksplitsiitselt tema termineid kasutanud. Ta lähtub 2005. aasta „Teater.Muusika.Kino“ artiklis oma kriitikuperspektiivist ning arutleb tantsu ja tantsukriitiku või vastuvõtja suhte üle. Viidates Lotmanile, nendib ta, et kriitiku ja mittekriitiku suhe kunstiteosega erineb, esimene on Lotmani järgi „diagnoosimine“, kuna lähtekohaks on teose hindamine ja nähtusega kursisolek. Diagnostilist pilku välja lülitada on tantsu vaadates raske. (Einasto 2005:65). Kui tekib ebakõla sildi ja ootuse vahel, ei toimi autori arvates kunstikommunikatsioon. Einasto toob välja ka aspekte, mille kaudu tantsulavastuse sõnum edastub: nimetus, koreograafiline mõtlemine ja esituse artikulatsioon. (Samas, 74)

Artiklis „Tantsuteater tänases Eestis — etenduskunstide kiirtee üleilmastumisele“ kirjeldab ta 90. aastatel sõltumatu tantsu ilmumist Eesti kultuuri Lotmani „plahvatuse“ kontseptsiooni abil. (Einasto 2013: 56) See on üks vähestest juhtudest, kus Lotmani mõistet on otseselt tantsuväljal toimunud arengute kirjeldamiseks kasutatud. Hiljem on sama termin läinud käibele ka teiste autorite seas, kes viitavad sellega samuti 90. aastate olukorrale.

Äärmusliku näitena 2000. aastate tantsust toob Einasto täieliku kehast loobumise laval – Taavet Janseni lavastuses „It’s nothing really“ (2008), kus lavaruum oli pime ja inimese liikumine oli kuuldav, aga mitte nähtav. (Samas, 57) Siin tõuseb esile visuaalse keha tähenduslik puudumine, liikuva keha visuaalne puudumine muutub null-märgiks. Antud juhul

võime puudumist vaadelda lavastuse dominandina, mis on samas antud läbi jõulise nihke, liikuva keha kui tähistaja eemaldamisega.

Einasto ja Lagle arutlevad Murdmaa tantsulavastuse „Phaidra“ vaatamise järel väljaandes „Teater.Muusika.Kino“, kuivõrd oli tants loo edastuse teenistuses ning kuivõrd oli suudetud edastada karakterite emotsioone. Einasto möönab, et lugu Phaidrast jäi kõlma pigem verbaal-kui tantsutekstina, tants jäi illustratsiooniks. (Einasto, Lagle 2010:59) Ette heidetakse liigset keskendumist kehale kui vormile. (Samas, 60) Einasto toonitab kogemuslikkuse aspekti: „Tants on suurepärase kogemuslikkuse vahendaja; tants kasutab keha ja toimib vahetult kehalt kehale, nii ei saada üksnes vaimset või psüühilist, vaid ka kehalist elamust.“ (Samas, 62) Siin nähakse tantsulavastust tervikliku sidustatud tekstina, kus üksikmärgi esiletõst ei pruugi olla põhjendatud, kuna tähendus ja lavapilt tekib koosmõjust. Korduvalt kasutatakse lavastusest rääkides mõisteid „tantsutekst“ ja „tantsusõnad“, samuti „fraas“ ja „liikumiskeel“ (Samas 62-64) Autorid rõhutavad siin nii tantsu eripära kehalise kogemuse väljendajana kui ka tantsu rolli tähendusloome mehhanismina.

Evelin Lagle nendib n-n kontseptuaalse tantsu esiletõusu kohta, et kontseptuaalse suuna küsimus ja „koreograafiline minimalism“ on teatud teemade ja ideede puhul õigustatud, niisamuti kui eemaldumine klassikalisest tantsust ei võrdu eemaldumisega liikumisest ja kehalisusest. (Lagle 2012:166) Küsimus sisuvaegusest on autoril seotud koreograafia ja kehalise tegevuse mõtestamisega: „Kehalise teostuse sisu ei peitu niivõrd suures hulgas tantsukombinatsioonides kui ehk hoopis süvenemises kehatunnetuse küsimusse.“ (Samas, 167) Nõnda ei saagi eristada kehalist vormi kontseptuaalsest sisust: tantsus on ka sisu lahutamatu seotud liikuva kehaga, tunnetusliku ja kogemusliku küljega. Lavastust hinnata saab mitte sealse koreograafia keerukuse ja tehnilise soorituse järgi, vaid pigem autori ja esitaja kehatunnetuse ja liikumisse süvenemise alusel. Autor on veendunud tantsukeele vormi ja sisu ühtsuses: „Ei ole kaht eraldi meediumi – liigutused ja lugu. Üha enam leiab toetust ja põhjendusi seisukoht, et tants ei ole liigutuste kogum, mis jutustab mingit sõnadega mõistetavat lugu, vaid liigutused, kehakasutus ise on lugu või idee. [---] Tekib küsimus, kuidas mingit konkreetset ideed väljendada liigutusvaraga, kus väga palju liigutusi ja tingimusi on paigas nii, et liigutused ei oleks vaid loo illustratsiooniks ja vastupidi.“ (Samas, 170) Tantsu osakaal või keha funktsioon lavastuses on varieeruv, küll aga peaks see tooma ideed vaatajani viisil, mis on võimalik vaid tantsukunsti vahenditega. (Samas. 172) Lagle ei erista tähistatavat ja tähistajat nii rangelt ning toonitab keha seotust tunnetusega, mis võiks olla ka aluseks töö hindamisel. Autor möönab, et tantsus kui märgisüsteemis ja kunstivormis on midagi eriomast,

sõltumata, kuivõrd otseselt koreograafiat laval demonstreeritakse. See eriomane joon võiks olla kontseptsioonile lähenemine keha kaudu, nn kehaline mõtlemine, tantsupõhine modelleerimisviis (vt peatükk 3.3).

Lagle analüüsib artiklis „Nüüdistantsukunst Eestis: günekoloogia või erootika“ tollast olukorda tantsumaastikul, seades esikohale tantsu kui kunstikogemuse. Ta võtab vaatluse alla Külli Roosna ja Kenneth Flaki küüditamise ja vägivalla teemadega tegelenud lavastuse „The Wolf Project“ ning Renate Keerdi füüsiliseks teatriks lahterdatud lavastuse „Pung“. Esimese trumbiks peab Lagle kogemuslikult läbitunnetatud koreograafia ühendamist sõnaga ja sisulist viimistlemist. (Lagle 2013:61) Keerd suudab aga „füüsiliste kujundite ning liikumisjooniste ja kostüümimänguga luua uued reeglid, mis kujundavad organiseeritud tegelikkuse nii, et see on korrastatud ja tajutav, kuid mitte ettemääratult aimatav.“ (Samas, 61) Õnnestunud tantsulavastus on Lagle nägemuses terviklik ja hästi vormistatud, sisu aga peaks olema piisavalt kandev, et vaatajat haarata ja elamust avardada. Kasutades Alvar Loogi kriitikatüpoloogiat, tõdeb Lagle, et Eesti kaasaegset tantsu vaadates on tulnud jääda günekoloogi rolli, st näha etenduses analüüsi, mitte naudingu objekti, mispuhul kunsti vahetu erootika kaob. (Samas, 63) (*Loogi tüpoloogia hõlmas esteetilist günekoloogiat ja erootikat – I.V.*). Siin võib märgata paralleele Barthes'i lugemismõnu ja –naudinguga: tantsulavastuse vaatamine võib olla kunstiline nauding. Arusaamatuse teke vastuvõtjas võib esialgsel teosega kohtumisel olla loomulik, tantsu pikemat ja süvenemist vajav „lugemine“ eraldi väärtus, suuremat lavastusse „sisselugemist“ eeldav aspekt.

Arvustuses „Meenutamise magus tantsusaal“ osundab Lagle, kuidas „tuleb lavastusse kätkevad mitmetasandiline ideevõrgustik just koreograafiat analüüsides kõige paremini esile.“ (Lagle 2010) Artiklis toonitatakse koreograafiat kui põhilist tähenduskandvat süsteemi. Koreograafiline keel on kooskõlas sisuplaaniga ja edastatava kontseptiga, need täiendavad-toetavad teineteist: „Lavastuse idee seisukohalt juba käsitletud individuaalsus ja universaalsus on omased ka Kivelä liikumiskeelele.“ (Samas) Arvustus „Komöödia ja tragöödia, reaalne ja illusoorne tantsulaval“ keskendub tantsu kõrvutamisele teiste kasutatud märgisüsteemide-meediumitega: „Niisamuti kui olid üks idee ja selle füüsiline väljendus, kui sulandusid kokku tantsutehnika ja koreograafiline lahendus, mõjusid tervikuna kõik kasutatud väljendusvahendid: lavakujundus, liikumine, muusika ja tekst.“ (Lagle 2009) Tantsulavastust nähakse siin terviktekstina, liikumist idee edastajana, mis baseerub omakorda nii tehnikal kui konkreetsel koreograafial.

Arvustuses Külli Roosna ja Anna Busu lavastustele tõdeb Lagle, et „küsimus ei ole vaid oma teemale füüsilise väljenduse otsimises ehk lõpptulemuses, vaid protsessis, temaatika teostamises füüsilise väljenduse kaudu. Lavale jõudnu oli niivõrd põhjalik ja terviklik, et protsess oli tajutav selle igas hetkes. Ometi ei olnud keha neis lavastustes üksnes ideede teostamise vahend, vaid keha struktuuri ja selle loodud vormide uurimisest sai omaette idee. Samas ei olnud lähenemine keha vormile konstruktiivne.“ Siin nähakse füüsilisust taas väljendajana, ent see on niivõrd läbipõimunud protsessiga, et just vormiplaan viitab ideedele. Veelgi enam – vormi uurimine, kehakujunditega tegelemine ise ongi kandev idee ja sisu. „Mõlemad soololavastused kandsid tantsija kohta palju infot; keha on niivõrd isiklik ja vahetu töövahend, et sellise kehapõhise soolo puhul ei saaks see teisiti ollagi.“ (Samas) Keha nähakse siin infokandjana, iga tantsija keha on omandanud mingid tantsutehnilised põhjad, see on etendaja isikupäraga meedium.

Lagle 2009. aastal ilmunud arvustus ajalehes Sirp keskendub vaatajakogemuse edastamisele, kasutades ka energia ja tunnetuse mõistet. „Unustatud poeesia liikumiskeel andis märku noore koreograafi arenemisest oma kehakeele avastamise ja väljatöötamise suunas. Kohati oli koreograafia mõnusalt voolav. Adutav oli liikumise kehaloogilisus, energiavoogude ja liikumisimpulsside loomulik üksteisele järgnemine. Kõige enam tuli selline kehatundlikkus ning kehas eneses avastatud liikumise tunnetus esile mehe rolli karakterilahenduses. Tema soolos mõjus koreograafia ühtse tervikuna, emotsioon ja teadmine kandusid saali tunnetusliku infona, nii et üksikud elemendid polnud esmatähtsad.“ (Lagle 2009) Lagle tekstides on tihti tegu kriitikupoolse fenomenoloogilise vastuvõtuga, välja tuuakse kehalise kogemuse aspektid. Samas räägitakse liikumis- ja kehakeelest, milles võib näha vihjeid semiootilisele vaatenurgale, kus tants on modelleeriv keel, märgisüsteem.

Kristin Orav kirjeldab ajalehes Müürileht Premiere 2014 lavastusi arvustades nii kehatööd kui ka teisi märgisüsteeme (heli, video, kostüüm), võrreldes ka kahe autori erinevat lähenemist liikumise ja keha küsimustele. Keha jääb siiski keskseks, nagu nendib Orav: „Arolin Raudva ja Maarja Tõnissoni kehalisuse mõiste ulatub nahapiirist kaugemale, ent jääb otsustavalt kehatasandile – fookuses on keha, kehas toimuv ja selle seos vaimsete protsessidega.“ Kriitik osundab ka sisuplaanile ning leiab teoste väärtuse just sotsiaalses teemapüstituses, mis käsitleb nii vabadust kui naisküsimust. (Samas) Kriitik näeb siin tantsulavastust kui võimalust sekkuda sotsiaalsesse tähendusloomesse ja kollektiivsesse väärtuste-tähenduste paradigmasse, sidudes keha ja tantsu ka laiemaga sotsiokultuurilise kontekstiga ja lähtudes arvustuses tekstitasandi laiendamisest kultuuri tasandini.

Andrus Laansalu pakub artiklis „Kokkupõrge õhuga“ välja biosemiootika kui potentsiaalse teoreetilise raamistiku ja mõistevaramu tantsu ja üldse füüsilise kunsti uurimiseks. Ta tõstab esile füüsilist võimekust ja tegelikkust, vastandades seda loomulikule keelele ja sümbolilisusele. (Laansalu 2015: 86-91) Mainitud artikkel on ainuke tantsule biosemiootika perspektiivist lähenenud käsitlus kohalikus diskursuses Ele Viskuse magistritöö kõrval.

Semiootika esineb kohalikus tantsudiskursuses sagedamini implitsiitselt, taustal oleva perspektiivina, samuti võib semiootilisi lähtekohti näha selles, kui kriitikas pööratakse tähelepanu tantsu tähendusloomele või uuritakse, kuidas ja kui edukalt on mingit sisu väljendatud. Konkreetset semiootika mõistele või autoritele toetumist kohtab harvem. Üheks põhjuseks võib olla asjaolu, et semiootikat nähakse pigem otsese tõlgenduse leidmise vahendit, kuid semiootika võimaldab läheneda tantsule laiemalt, uurida nii tantsuteksti kui ka etendusolukorda, konteksti ning parajasti käibivaid koodi kui tendentside sümptomeid. Arvestades, et esil on teatav tantsukeele määratlematuse ja suured erinevused või isegi vastandused üksikute lavastuste esteetikas, saab kultuurisemiootikale toetudes vaadelda lavastusi kui tekste, mis loovad kaasaegse tantsu keelt ja näha selles loomulikke mehhanisme kunstikeele kujunemises ja arengus. Kaasaegse tantsu piiride küsimus ja tantsu seotus etenduskunstide koodidega pakub samuti materjali kultuurisemiootiliseks analüüsiks. Oluliseks on kultuurisemiootiline arusaam kahest keelest ja uute tekstide genereerimisest olemasolevate keerukate tekstide põhjal (Lotman 1999: 42-43), mis aitab mõtestada tantsukriitikat kui kultuuripraktikat, metatekstide loomist ja tõlkimist. Nii saab vaadelda kriitikat kui mehhanismi, mis võimaldab luua tantsulavastustest järgmisi tekste, taustal loomuliku keele ja tantsukeele suhestumine. Kriitikatekst aitab mõtestada lähteteksti ehk lavastust ning seda kontekstualiseerida, samuti luua paralleele lähteteksti ja teiste kultuuritekstide vahel (ilukirjandus, teised arvustused, lavastused, kujutava kunsti ja heliteosed jm).

Eesti tantsukriitikat iseloomustab heterogeensus ja kirjelduslike metakeelte paljusus: autoreid on nii semiootika, koreograafia kui ka teatriteaduse taustaga. Teoreetiliste aluste hulka, millele kirjutistes toetutakse mahuvad nii fenomenoloogia, filosoofia, semiootika kui ka teatriteooriad. Kriitika üldpilt on seega sarnane tantsulavastuste maastikule: esile kerkivad erinevatest põhimõtetest juhitud erineva käekirjaga autorid. Et Eestis on võimalik tantsuanalüüsi ja kaasaegse tantsu teoreetilise küljega seonduvaid kursusi läbida praktilises

koreograafiaõppes, võib olla ka põhjuseks, miks tantsulavastust arvustades minnakse muude märgisüsteemide kirjeldamise ja sealt tõusvate tähenduse analüüsi poole, jättes koreograafia ja kehatöö vahel tagaplaanile. Kriitikute erialased teadmised on ühest küljest avaramad ja lubavad teisi lähenemisnurki, teisalt ilmneb kohati distants tantsutehnikatest ja tantsu kui spetsiifilise kehakogemuse põhjalikust mõistmisest. Mõnel juhul on tantsust kirjutajad koreograafiharidusega ning suudavad end etendaja ja koreograafi kogemusse sellevõrra sügavamalt „sisse kirjutada“. Harva ilmub tekste, mille puhul on selgelt näha toetumist teoreetilistele käsitlustele, olgu selleks siis fenomenoloogiline vaade või semiootika, või otsest viitamist tantsuteoreetilistele käsitlustele ja selle valdkonna rahvusvaheliselt tunnustatud autoritele.

Semiootika senine rakendamine kohalikus tantsukriitikas on pigem põgus ning keskendub üksikutele mõistetele. Arvestades kultuurisemiootika mitmekülgust ja uurimisobjektide skaalat, võiks tulevikus pöörata tähelepanu semiootika mõistete rakendamisele nii lavastuste analüüsil kui ka kogu tantsumaastiku uurimisel. Pidades silmas tantsu spetsiifikat ja seotust kehaga, on mõttekas kombineerida semiootilist vaadet fenomenoloogilisega, sõltuvalt sellest, millele konkreetnes arvustuses või teoreetilis artiklis keskenduda tahetakse.

Kultuurisemiootika pakub teoreetilist raamistikku nüüdistantsu tähendusloome analüüsiks, uurides lavastusi kui tekste, mis kasutavad erinevaid meediume ja koode. Samas võimaldab see uurida nüüdistantsukeelt, selle kujunemist ajas, ning seostada esilekerkivaid tendentse üldise etenduskunsti arengu ning sotsiokultuurilise kontekstiga. Käesoleva töö analüüsis osas pakutaksegi võimalikke mõisteid ja kontseptsioone, mis võiksid toetada nii lavastuste analüüsi kui ka nüüdistantsumaastiku kirjeldamist. Kultuurisemiootika kui tantsu kirjelduskeele tugevuseks võikski olla võimalus läheneda väga erinevatele aspektidele, samuti vastavalt tantsu enda arengutele pidevalt fookust muuta ja võtta arvesse nüüdisaja etenduskunste tendentse multimeedialisusele ja uute tehnoloogiate kasutamisele. Samuti on semiootika lähtekohaks, millelt vaadelda, kuidas iga uus nüüdistantsulavastus loob ja kujundab nüüdistantsukeelt, mis omakorda on pidevas muutumises. Nagu on Lotman osutanud artiklis „Tekst ja kultuuri mitmekeelsus“ on kultuuriloolastele tuntud juhud, kus mitte keel ei eelne tekstile, vaid tekst keelele. (Lotman 19?) Nii saab semiootika lavastuste kaudu vaadelda nüüdistantsu kui etenduskunstivormi kujunemist ja selles kerkivaid suundi ajas.

3. Kultuurisemiootika rakendusi tantsuanalüüsis

Järgnevas peatükis esitatakse võimalusi, kuidas Tartu-Moskva semiootikakoolkonna ja Lotmani kontseptsioone ja mõisteid tantsulavastuste ja –maastiku analüüsis rakendada. Et seni on Eesti tantsukriitikas semiootika mõisteid pigem harva kasutatud, loodetakse pakkuda perspektiive kultuurisemiootika rakendamisse, avades võimalikke suundi ja seoseid. Alapeatükid jagunevad vastavalt vaatluse alla tulevatele ideedele-mõistetele. Esimene vaatleb tantsu kui märgisüsteemi üldisel koodide ja meediumide tasandil, teises käsitletakse tantsu vastuvõttu ja kolmandas kõrvutatakse tantsu kui modelleerivat süsteemi Sheets-Johnstone'i kehalise mõtlemise teooriaga. Neljandas vaadeldakse binaarsete opositsioonide ilmumist tantsulavastustes, viiendas lavastusi ja tantsumaastikku lähtuvalt „semiosfääri“, „piiri“ ja „plahvatuse“ mõistest ning kuuendas tantsumaastikku tuum-perifeeria dünaamika alusel. Näitlikustamiseks on vaadeldud mõningaid viimastel aastatel Eestis etendunud lavastusi.

3.1 Tants kui märgisüsteem

Tantsu on võimalik vaadelda märgisüsteemina ehk keelena, mille põhjal luua tantsulavastusi. Keha „kõnelemine“ laval muutub emotsioonide ja hoiakute, seisundite ja ideede edastamisest kunstiliseks tervikuks sellega kaasneb žanri ja kriitika kontekst – nii saab seda vaadelda kultuurilise ja esteetilise sisuga tekstina semiootilises tähenduses, nagu on selle määratlenud „Kultuurisemiootika teesid“ autorid: tekst on tervikliku tähenduse kandja. Sealjuures on mainitud, et tantsu, balleti ja teiste audiovisuaalsete süsteemide keel on pidev. (Ivanov jt 2013: 109-110) Nüüdistantsu lavastused varieeruvad märgatavalt, ent neid ühendab kehaline meedium ja etenduskunsti kontekst. Tantsulavastuses võib eristada semantilist, pragmaatilist ja süntaktilist aspekti: semantilises plaanis kehast ja liikumisest kerkiva tähenduse või kontseptsiooniga, pragmaatilises plaanis koreograafia-lavastusega (liigutuste ja kujundite valik), süntaktilises plaanis struktuuriga (kordused, sünkroonsus, kompositsioon).

Siinkirjutaja pakub välja jaotuse, mis hõlmab põhilisi tantsus eristatavaid tähenduslikke aspekte: ruum, keha, rütm ja liigutus. Ruum pakub liikuvale kehale üldise raamistiku, tants on olemuslikult ruumiline, keha suhestub liikumisel ruumiga. Keha sooritab erinevaid liigutusi – joonistub välja liikuv keha, tantsu alustala. Rütm on seotud liigutuste sooritamisega,

koreograafia struktuuri ja ajaga, olgu tegu kas muusikaga suhestuva liikumisega või kehast endast tulenevate impulssidega. Mainitud aspekte võib näha kui vahendeid, mille kaudu moodustub teatav kineetiline vorm, mille kaudu viidatakse sisule või vahendatakse seisundeid, tähendusi, emotsioone. Võib öelda, et tants moodustub kehast, mis sooritab rütmilisi liigutusi mingis konkreetsetes ruumis ning tantsumärgid hõlmavad kõiki mainitud aspekte. Ikooniliseks tantsumärgiks saab pidada sarnasusest lähtuvaid liigutusi või otseselt visuaalseid kehakujundeid – tekib kehalise matkimise efekt. Sümboliliseks võib pidada arbitraarseid tantsumärke, mida saadab kultuurilikontekst ja mida saab kultuurispetsiifiliselt interpreteerida, näiteks kultuurilise tähendusega žestid või geomeetriselised kujundid sakraalse-rituaalse teemapüstitusega lavastustes. Kompositsiooni ja koreograafia kaudu avalduvad need märgid organiseeritud ja struktureeritud vormina. Liigutused võivad olla organiseeritud eri tasandil, näiteks liikumisena jalgades, kätes või ülakehas. Organiseeritus väljendub ka mustrites, mida koreograaf kasutab kaanonite, korduste, ja sünkroonsuse loomiseks. Vaataja võib märgata rütmi, liigutuse intensiivsuse vaheldamist, samuti pingutust-lõdvestust kui vastandite vahendamise viise.

Tantsu puhul võib välja tuua ka alakoodi, eraldi stiili ja esteetikat nii üldsuundumuste kui ka üksikteose alusel, mis muudab kehtivat koodi ja normi või toob kaasa uusi kunstilisi võtteid ja teemapüstitusi. Etendused kasutavad narratiivseid, esteetilisi koodi, range kodeerituse näiteks võib tuua klassikalise balleti, mis on kanoonilisem ja struktureeritud tähendusloome mehhanismiga. Vaba kood esineb kaasaegses tantsus, mis ideoloogias sai alguse normatiivsuse vähendamisest ja reeglite kaotamisest. Koodide küsimus tõuseb eriti esile, kui neid lammutatakse või koodinihestuse abil tähendust luuakse. Näiteks kui lavastuses seatakse vastamisi klassikalise balleti sammud ja kaasaegse tantsu liikumisvabadus. Omaette tähendusvälja omava koodina võib tantsulavastuse kontekstis käsitleda ka alastust.

Manipuleerimine koodidega tõusis esile Premiere 2016 soololavastustes, kus teemadeks noore koreograafi eneseesitlus, normidele vastamine, ilu ja esteetika. Joanna Kalm kasutas oma lavastuse konteksti – noortele koreograafidele debüütlavastuse väljatoomiseks mõeldud sarja – pööramaks tähelepanu ootustele, enesekuvandile. Lammutades ja parodeerides konventsioone ja kehtivaid normatiivseid koodi, kerkis pinnale küsimus vajadusest olla ilus, võtta normatiivseid, ühiskondlikult eeldatud rolle, katta end maskidega. Koodidega manipuleeriti ka koreograafias, esitades barokkajastu samme segamini kõnni, roomamise ja kaasaegse tantsu liikumiskeelega. Renate Keerdi ja Maria Ibarretxe tantsulavastus „Pink Flamingos, Crazy Horses” kasutas muusika- ja liikumiskoodide vastandamist kui kunstilist

võtet, mis võimaldas nähtut vastu võtta absurdivõtmes. Näiteks esitati klassikalisest balletist tuttavaid liigutusi viini valsi saatel ja aeroobikast tuttavas tempokas stiilis, omavahel segati erinevaid tantsustiile.

Semiootika võimaldab uurida ka lavastuse konteksti. Maiken Schmidt „Melujanu“ kontekst tõusis näiteks esile kui eraldi tähendustloov aspekt: populaarse sõnateatri näitlejad esitasid äkki tantsu, vahetasid tuttava meediumi võõra vastu. Eesti psühholoogilise sõnateatri välja keskmes olev teater tuli välja tööga, mis kasutas kaasaegse tantsu keelt ning seda asjaolu tõstis eksplitsiitselt esile nii hilisem retseptsioon kui ka Linnateater oma turundustöös, sõnastustega „Linnateatri näitlejad tantsivad“, „Linnateatri esimene tantsulavastus“.

Eesti tantsukriitilises diskursuses välja toodud vastandus kehapõhine vs kontseptuaalne tants võib tekitada segadust ja mõjuda eksitavalt, andes vihjamisi signaali, et tantsulavastust on võimalik teha ilma taustale jääva idee või edastatava sisuta. Siinkirjutaja arvates on iga tantsulavastus, ka traditsioonilises mõttes kehapõhine, ikkagi kandva idee ja kontseptuaalselt läbitöötatud mõtete väljendus. Selline vastandus, mispuhul üht tüüpi tööde juures kontseptsioonist ei räägita, tekitab ühtlasi ebavõrdsuse ja vastuolu selles, kuidas töid hinnata, tõlgendada ja mõista. Samas on vajadus eristuspõhimõtete ja nimetuste järele arusaadav: kuidagi tuleb välja tuua samaaegseid ent eristuvaid jooni ja suundumusi, esteetika ja vormi poolest erinevaid lavastusi. Olukord, kus tooni annab tantsu nimetamine kehapõhiseks või kontseptuaalseks, omab aga teatavat vastuolu, kuna vastandatakse vormi- ja sisutasandit. „Kehapõhine“ viitab lavastuses kasutatud väljendusvahendile, kehale kui meediumile, samas kui „kontseptuaalne“ lavastuse sisutasandile ehk sellele, mida väljendada püütakse. Tuleb aga rõhutada, et tantsu ei peaks taandama vormitasandile, kuna kehalisus ja tunnetuslik aspekt võivad olla seotud kontseptsiooniga tihedamalt, kui arvatakse (vt 3.3). Arutelu tantsu paigutamisest kultuuris (sh auhindamisel) ning võrdlemine või samastamine etenduskunstiga toob välja vormilise külje, ent ei pööra tähelepanu konkreetsete lavastuste kvaliteedile.

Senise võrdluse asemel võiks juhtida tähelepanu pigem sellele, kuidas ja mis mahus on lavastustes kasutatud erinevaid märgisüsteeme, uurida, mil moel tähendust edastatakse, olgu see looline või abstraktne. Senise vastanduse alternatiiviks on jaotus, mis keskendub meediumitele ehk vahenditele, millega töödes mõju saavutatakse ja soovitud tähendusi, meeleolusid, seisundeid kommuniqueeritakse. Sel viisil oleks võimalik vaadelda lavastusi kui kehakeskseid, koreograafia esitusele keskenduvalid ning multimeediumlikke, liikumist koos teiste etenduskunstide märgisüsteemidega kaasavaid töid. Eristuse aluseks oleks sel juhul

lavastuses kasutatav võttestik ja tähendusedastuse mehhanismid ning kontseptsiooni olemasolu ei seataks nimetuse kaudu kahtluse alla. Katusmõisteks, mis hõlmab lavastusi, kus tants ei ole meediumina esikohal ja kus liikumise kõrval on võrdselt või isegi suuremas mahus esindatud muud (video, heli, tekst jm), võiks olla „etenduskunst“.

Lavastustes, mis kaasavad lisaks koreograafia suurel määral teisi märgisüsteeme heli, video, teksti, projektsioonide ja installatsioonide näol, kerkib tähendus erinevate keelte koostoimes, oluliseks saab liikuva keha suhe teiste elementidega ja selle suhte muutumine ajas ja ruumis. Võimalik, et korraga kasutatakse mitut erinevat esteetikat, luues eklektilise ja žanripiire ületava terviku. Kui mõni lavastus on osalt improvisatsiooniline, st ei kasuta lõpuni välja töötatud fikseeritud koreograafiat, võib oletada, et etendaja-koreograaf mõtleb mitte niivõrd verbaliseeritud kontseptsioonides, kui kehaliselt. Seetõttu ei peaks kirjeldamisel ja analüüsil ajama eelnevalt konstrueeritud narratiivi jälgi, vaid pöörama pilgu eri märgisüsteemide suhestatusele, meediumide koostoimele ja kehalisusele selle avaras tähenduses - kehale kui tähistajale ja vahendajale, laiemalt keha tähendusele ja positsioonile kultuuris.

Juhul, kui tants on vaid üks märgisüsteem teiste võrdsete seas, kerkib esile osa ja terviku suhte probleem ja küsimus, millal nimetada tööd tantsulavastuseks: kas siis, kui tants või liikumine on peamine tähenduse edastaja (kehapõhise lavastuse puhul) või ka siis, kui tants on teistega võrdne osa lavastustervikust, kus tooni annavad visuaal, heli, tekst. Vääritimõistmiste ületamiseks tuleks võtta vaatluse alla tantsulavastuse nimetamine, millistel kaalutlustel seda tehakse ning millistel juhtudel võib nimetamine tantsulavastuseks (teavitusmaterjalides, meedias) olla eksitav nii publikule kui kriitikule. Juhul, kui lavastuse kese ei ole liikumisel, tundub töö nimetamine žanrilt tantsuks põhjendamatu ning selle asemel võiks kasutada alternatiive nagu „etenduskunsti lavastus“ või lühemalt „lavastus“. Töö tutvustamisel meedias saab juba pikemalt kirjeldada, mis laval toimub, kas näeb tantsu ja videot, kas kasutusel on ka tekst või on rõhk hoopis helikujundusel.

Kunstiteksti tõlgendus on loominguline ning kui sünnib kriitiline või analüütiline artikkel tantsust, on uus info ja väike „plahvatus“ kultuuris juba tekkinud. Iga uuenduslik tantsutekst võib nihestada normatiivseid tõlgendusvorme ning panna kriitikud ja vaatajad otsima uusi lähenemisnurki. Veel enam, nii tavavaataja kui kriitiku võimet nähtut mõista mõjutab seegi, kui võrd avatud on ta uutele võtetele ja väärtustele ning valmis tõlgendama teost üksnes teosest endast mitte tantsukeelest lähtuvalt. Tantsu puhul on oluline teadvustada, et mõnel puhul on fookus üksnes tajulisel küljel ning narratiivi konstrueerimisest on teadlikult

hoidutud. Igast tantsulavastusest konkreetset sisu otsides satub kriitik ummikseisu, kuna põrkub vastu esmapilgul lõdvalt seotud abstraktseid kujundeid ja tähistajaid.

Stockholmis 2015.aasta sügisel toimunud rahvusvahelise konverentsi pealkirjaks oli „Postdance - beyond the kinesthetic experience and back“ ning seal võtsid tantsu hetkeseisu ja tuleviku teemal sõna nii teoreetikud, praktikud, pedagoogid, kui ka tudengid. Pealkiri viitab vajadusele kirjeldada sellist etendus kunstide maastikku, kus tantsu ja tantsulavastuse tähendus on muutunud. Termin „*postdance*“ viitab justkui tantsust loobumisele, kehapõhise kunstiliigi taandumisele või vähemalt eemaldumisele levinud arusaamast tantsu kohta. Siin võib näha praktikute ja kriitikute vajadust tantsu uuesti määratleda ja välja teistel alustel kirjeldada.

Tartu-Moskva semiootikute üks seisukohtadest artiklis „Kultuurisemiootika teesid“ on, et teksti koha kultuuris määravad teised tekstid: „Teksti koht tekstiruumis määratletakse teksti suhtena potentsiaalsete tekstide kogumisse.“ (Ivanov jt 1998:114) Tantsulavastuse määratlemine tantsulavastusena, samuti selle paigutamine tantsuväljale sõltub olukorrast ja valdavatest tendentsidest. Selles valguses on arusaadav, et sääraste lavastuste esiletõus, kus rakendatakse võrdselt eri märgisüsteeme, muudab tantsupõhised lavastused erandlikuks. Kui mitmed tantsuharidusega autorid katsetavad teiste meediumitega ning koreograafia või kehale keskendunud lavastusi luuakse vähem, võibki jääda mulje, justkui hakkaks tants hääbuma. Tuleb aga silmas pidada, et tants on üks keeltest, mida sisu väljendamiseks kasutada ning on loomulik, et loometeel katsetakse erinevate meediumite ja vormidega.

3.2 Tantsu vastuvõtt

Alapeatükis keskendutakse tantsulavastuse vastuvõtule, selle mehhanismidele ja aspektidele, mida võib kriitika kirjutamisel tähele panna. Tantsulavastust saab vaadelda kommunikatsiooniaktina, võttes aluseks nii Jakobsoni funktsioonid ja mudeli (mida on rahvusvahelises teoorias ka tehtud) kui ka Lotmani ja Umberto Eco ideed. Võib lähtuda üldisest kunstiteose vastuvõtu teoriast Tartu-Moskva koolkonna tekstides, selle kõrval tuleb silmas pidada tantsukeele spetsiifikat. Järgnevalt vaadeldakse nii vastuvõtu mehhanisme kui ka vastuvõtuga manipuleerimist, tuues välja jooni, mis eristavad tantsu vastuvõttu muu märgisüsteemi vastuvõtust. Tähelepanu pööratakse Lotmani ideedele teksti ja vastuvõtja suhtest ning kinesteetilisele vastuvõtule, mis kerkib esile tänu tantsu kehalisusele, kogemuslikkusele ning väljendub publiku reaktsioonides.

Tantsulavastuse vastuvõtu uurimine ja kirjeldamine on kriitika arendamise seisukohast väga oluline, kuna kriitika algab vastuvõtust. Tantsulavastusest kirjutamise pinnaseks on vaatamiskogemus, etendajatega ühel ajal ühes ruumis viibimine ning elamus. Reaalajas aset leidva kunstivormi aspekt on oluline vastuvõtu puhul: tantsu vaatamine pakub vastuvõtjale elamuse tänu sellele, et ta viibib etendajaga samas ruumis ning näeb toimuvat otse. Vastuvõtt võrsub tantsu puhul etenduskogemusest. Tegu on kommunikatiivse situatsiooniga, kus etendaja edastab tähendusi kehaliselt ning vaataja saab kõike nii kehaliselt tajuda kui ka semiootiliselt tõlgendada. Tantsulavastuse vastuvõttu võib näha Lotmani „mina-tema“ tüüpi vastuvõttuna (Lotman 2010: 127-129), kus oluliseks kood, teade ning adressandi-adressaadi erinevus ja suhtlemine. Tantsija või koreograaf edastab infot, milleks ei pruugi tingimata olla sõnastatav sisu, vaid ka kehaline seisund, energia ja kohalolu määr, emotsioon. Vaataja või kriitiku jaoks võib olla aga just sisu leidmine ja tõlgendamine oluline, selleks vaadeldakse kehakujundeid, liikumisstiili jm, millele lisanduvad muud märgisüsteemid.

Lotmani järgi on kommunikatsiooniakt nii stabiilse teate edastamine kui ka uue teate väljatöötamine: teadet edastades genereeritakse midagi uut. (Lotman 1990: 4) Sellele vaatele saab toetuda, analüüsides tüüpilise nüüdistantsulavastuse vastuvõttu, kus tähendused ja narratiiv ei ole jäigad ja ette antud, vaid autor näeb publikut aktiivse kaasamõtleva rollis. Sel juhul iseloomustab lavastust eri tõlgendusvõimaluste pakkumine ja vastuvõtja suunamine subjektiivsele interpretatsioonile. Selline vastuvõtt on kaasaegses tantsus valdav ning erineb näiteks loolise sõnalavastuse vastuvõtust. Nagu on Lotman kirjeldanud artiklis „Tekst ja kultuuri mitmekeelsus“, täidab tekst peale kommunikatiivse tähendustloovat funktsiooni, „esineb sel juhul mitte kui etteantud tähenduse passiivne pakend vaid kui *tähenduste generaator*.“ (Lotman 1992: 144) Nii võib kaasaegse tantsu lavastust iseloomustada kui vastuvõtu jooksul uut teavet genereerivat teksti, sealjuures luuakse uut teavet autori, teksti ja lugeja koosmõjus. Tõlgendus kerkib autori kavatsuse, tantsuteksti iseloomulike joonte, sh koreograafia, liikumiskeele ja märgisüsteemide suhestatusest ning vaataja kogemuse, ootuse ja teadmiste pinnalt.

Siiä kõrvale võib tuua Umberto Eco kunstiteksti ja lugeja suhte, iseäranis suletud ja avatud teksti kontseptsiooni. (Eco 1979) Kaasaegse tantsu lavastuse puhul võib vastuvõtt olla kui avatud teksti lugemine, arvestades, et tõlgendus on subjektiivne ja tähendus fikseerimata. Töö, kus pole otseseid süžeeiline esitatud, pakub võimalusi erinevateks tõlgendusteks ning säärase etenduse kulg pakub igas stseenis välja uusi ja subjektiivsest kogemusest lähtuvaid interpretatsioonivõimalusi. Kaasaegse tantsulavastuse vastuvõtu puhul on avatud teksti mõiste

sobiv, kirjeldamaks eriti neid töid, kus vaatajale otsest narratiivi ei pakuta ning tegu pigem eraldiseisvate lõdvalt seotud lavapiltidega ning mille puhul on autorid rõhutanud (vestlustel, meedias, kavalehel), et üht tõlgendust pole ning selle loob vaataja iseseisvalt. Avatud tantsutekstist leiab vaataja mitmeid elemente, millest kinni hakata. Samuti võib avatud teksti alla liigitada taolised tantsulavastused, mis rõhuvad kogemuslikule küljele, laval loodavatele kujunditele ja atmosfäärile – need on hõlpsalt ligipääsetavad, kuid eeldavad avatust ja valmisolekut etenduse aktiivseks-afektiivseks kogemiseks. Tõlgendused ei ole selliste tööde puhul fikseeritud ning rõhutavad subjektiivseid interpretatsiooni- ja kogemisevõimalusi.

Et kaasaegse tantsu retseptisoonis on arutletud ka selle üle, kuidas mõned lavastused jäävad arusaamatuks või publiku ootustega manipuleeritakse, tuleb käsitleda vastuvõtuga manipuleerimist. Juhul, kui tantsulavastus kasutab kujundeid, mis on vaatajale arusaamatud ja mille tõlgendamine keeruline, võib vastuvõtt pikeneda. Teatav lavastuse krüptilisus või kättesaamatus võib johtuda näiteks spetsiifilise koodi rakendamisest. Lavastus, mis nõuab eelteadmisi ja kontekstitundlikkust, võib osutada kohalikule etenduskunstimaastikule, kaasata tsitaate teiste koreograafide-lavastajate loomingust, viidata mõnele varasemale tööle.

Helena Krinal on kogumikus „Teatrielu 2012“ vaadelnud publiku suhet nüüdistantsuga, kirjeldades vastuvõtustrateegiaid ja vastuvõtuga manipuleerivaid tähendusloomemehhanisme, olles praktiku positsioonil. (Krinal 2013: 129) Üks võimalus publiku „kiusamiseks“ on tema arvates luua tantsulavastus, kus ei liiguta. Tänapäevases tantsulavastuses valitakse meedium vastavalt sellele, mida esitada või luua tahetakse, mis võib tähendada liikumisest loobumist, usub Krinal ja toob näiteks Henri Hüti tööd, kus on liikumine, mis ei vasta traditsioonilisele arusaamale tantsimisest. (Samas, 130-132) Tantsulavastus, kus tantsust on kaugenetud, kuid esil on ikkagi mingis vormis liikumine, võib viidata soovile eemalduda klassikalisest tantsu esteetikast ja käibivatest arusaamadest tantsu kohta. Seda võib vaadelda kui teadlikku kontrastiga manipuleerimist: sisse tuuakse nihe mitte-tantsu näol ja seda tantsu kohta küsimuste püstitamise eesmärgil. Nii vaataja kui kriitik võiks tantsulavastust vaatama minnes olla avatud ning arvestada, et tants võib esineda, ning on ka tantsuloos esinenud, väga erinevas vormis. Samuti võivad suuresti erineda ühe ja sama autori tööd: kes mõnes lavastuses on kasutanud rohkesti traditsioonilises mõttes tantsu, võib teises lavastuses sellest kaugeneda ja pöörduda argiliikumise või liikumise minimeerimise suunas. Sellised võtted võivad aga vastuvõtjas segadust tekitada ning juhul kui tantsulavastuseks nimetatakse tantsust eemaldunud tööd, on see publiku jaoks eksitav. Siinkohal oleks abi ehk esimeses peatükis käsitletud nimetamise teemast ja nimetada lavastusi, kus liikumist esineb vähesel määral

pigem etenduskunsti lavastuseks, erinevate meediumite suhtele keskendunud tööd ka multimeedialiseks lavastuseks.

Teine võtte on reaalsuse sissetung etendusse, mispuhul lavastus ei ole enam suletud süsteem, pakub Krinal. (Samas, 132) Ärritus „äratab üles meie tõlgendusvõime, sunnib meid loobuma mugavast info vastuvõtmisest ning suunab meid tunduvalt keerulisemale isetõlgendamise teele. [---] Publik muutub aktiivseks uurijaks ja tõlgendajaks.“ (Samas, 137) Selliste elementidega lavastustes mängitakse publiku ootustega. Reaalse maailma sündmuse (heli jm) sekkumine etenduse fiktsionaalse maailma kulgu võib tekitada uusi assotsiatsioone, mida tantsutekst n-ö puhtal, häirimata, kujul poleks loonud. Võtmemomendiks ongi reaalse ja fiktsionaalse maailma piiri hägumine: lavastust, kuhu sekkub mingi väline element, on keerukam tavalise kunstitekstina vastu võtta.

Kolmas aspekt, mida Krinal vaatleb, on igavus, mis väljendub näiteks tegevuse kordamises ning on strateegia infoküllusega suhtlemiseks, väljendudes märkide intensiivsuse, korduste ja kestusega manipuleerimises. (Samas, 138) Näitena võib tuua Krinali enda tantsulavastuse “Lulu ja Maru” (2013), kus tegevus oli viidud miinimumini, tantsulist liikumist ei olnud ning tempo väga aeglane. Teravusi selles lavastuses ei olnud, pigem oli tegu ühtlase madala intensiivsusega kulgemisega, etendajate kõndimisega, peatumiste ja istumistega lavaruumis. Semiootilisest perspektiivist võib säärast tüüpi lavastuses näha aeglust kui erilist kunstilist võtet. Lavategevuse aega venitatakse, publikul võib tekkida ebamugavus, arusaamatus, kuna tundub, et lavastus ei arene edasi, seisab. Taotluseks võib-olla ka vaatajate tõlgendusvalmiduse roiutamine, juhtides neid teadlikult mugavustsooni, et hiljem kiire impulsi sellesse sekkuda ja publik tardumusest äratada. Kordused aitavad vaataja tähelepanu mingile teemale, mustriks või lavastuse aspektile juhtida.

Neljandana toob ta nn „arusaamatu“ lavastuse, mille tagajärjel tundub publikule, et etendus oli mõistetamatu või kummaline, ent kus „eesmärk ei pruugi olla (üheselt) tõlgendatava ja mõistetava lavastuse loomine.“ (Samas, 139) Siin võib näha seost kummastuse võttega – autoripoolne teadlik võõristuse tekitamine erinevate elementide, koodide jm abil. Vastuvõttu muudetakse keerulisemaks, see nõuab rohkem aega ning kasutatakse märke, mis võivad olla vastukäivad, segadusseajavad, esmapilgul tähenduseta. Võimalik, et on kaasatud vastuvõttu aeglustavaid ja tähelepanu eksitavaid elemente, nagu näiteks Saksa tantsugrupi Mamaza lavastuses “Eifo Efi” (2016), kus tantsiti peegeldaval põrandal ning lisaks reaalajas liikumisele täitsid ruumi ka liikuvad peegelpildid. Nõnda manipuleeriti lavastuses otseselt

publiku taju ja etenduskogemusega, kasutades muudetud visuaalset kanalit filtrina saatja kehalise teate ja vastuvõtja vahel. Lisaks sellele esitasid kaks tantsijat erinevat koreograafiat intensiivselt ja pea kogu etenduse vältel koos erineva tekstiga, mis lõi olukorra, kus vaataja pidi vahetama fookust kahe erineva koreograafia ja monoloogi vahel ja moodustati märke tihedalt täis tekst. Kuna verbaalset teksti ja koreograafiat esitati n-ö teineteise peale, oli osa teksti arusaamatu ja osa koreograafiast jäi kahe silma vahele.

“Arusaamatu” kategooria alla võib liigitada ka šokeerivalt mõjuvaid lavastusi, kus mingi aspekt ületab publiku taluvuspiiri või tekitab otsest ebamugavust. Näiteks võib tuua Kanuti Gildi saalis etendunud Soome autorite tantsulavastuse “Dirty Dancing” (2015), mille teemaks oli räpasus ning kus ilu, maitsekuse ja esteetiliste taotluste kõrvaleheitmiseks oli kasutatud erinevaid vedelikke ja toitu, mida loobiti, sülitati ja kehadega lavaruumis laiali aeti. Etenduse vältel hakkas ruum ebaseadlikult lõhnama, ees istuvad publikuliikmed said riietele pritsmeid, ning lõpuosas mõned ka lahkusid. Kuigi teemapüstitust arvestades oli see õnnestunud kunstiline kujund ning andis selgelt mõista esteetikast loobumisest ja tahtlikust “inetusest”, mõjus see vaatajatele ootamatu ja kummastavana. Võimalik, et hais ja toiduga määrimise ebaseadlikkus takistas mõnel vaatajal ka lavastuse sõnumile ja koreograafia keskendumast.

Juhul, kui lavastus ei pretendeeri loolisusele või selgete sümbolite esitamisele, ent seda on retseptsioonis kriitikute poolt siiski „sisse loetud“, võib rääkida ületõlgendamise probleemist. Sellisel juhul on kriitikud tantsulavastust üleinterpreteerinud ning otsinud sellest teemasid, mida seal autori kavatsuse järgi ei olnud. Kui vastuvõttus on lavastusele omistatud sõnumit, mida autori kavatsuses algupäraselt polnud, võib see tuleneda möödarääkivusest lavastuse võttestiku mõistmisel või esietendusele eelnenud autori taotlusi ebaselgelt kirjeldavatest tutvustavatest tekstidest ja meediakajastusest. Juhul kui retseptsioon nähtu arusaamatusele osundab või autori kavatsustega mitthaakuvat süžeed välja pakub, võib oletada, et mõned kontseptsioonid või tähendused olid väljendatud hägusalt ja jäidki suurele osale vaatajatest ebaselgeks. Kohaliku tantsuloo seisukohast võivad sellised tõlgendused aga kasulikuks osutada, kuna avardavad töö tõlgendusvälja kultuuriruumis ja annavad tunnistust selle mitmetimõistetavusest.

Jeroen Fabius tegeleb artiklis „Seeing the body move. Choreographic investigations on kinaesthetics at the end of the twentieth century“ tantsu kinesteetilise vastuvõtuga, uurides sellega kaasnevat kehalist kogemust. Autor näeb kinesteediat vaatajat ja tema kogemust kaasava koreograafia loomise mudelina. (Fabius 2009: 332) Fabius toob näiteks, et hiljutine

fMRI- uuring näitas, kuidas publik simuleerib kiiruse, pingutuse ja kehakujunditega seotud liikumisaistinguid oma kehas. (Samas, 338-339) Foster on kasutanud terminit „sisemine mimikri“, tähistamaks tantsu sõnumi otsest vastuvõttu, sisemist empaatilist ja kinesteetilist tundmust (Foster 1986:230). Sheets-Johnstone on rõhutanud kinesteetilist vastuvõttu, seostades peegelneuronite kujunemise kinesteetilise kogemuse võimega, samuti osutanud liikumiskvaliteetide ja –dünaamika kesksele kohale vastuvõtus. (Sheets-Johnstone 2015: 22-23). Järeldub, et publik reageerib tantsule ja keha liikumisele ka ise kehaliste reaktsioonidega ning see tõstab tantsu vastuvõtul fookusse kogemuse ja liikumisega seotud tajumodaalsused. Tantsu vastuvõtt algab tajutasandist: tantsu võetakse vastu visuaalselt, lisaks kaasneb ruumiline mõõde, st publik tajub keha liikumist ajas ja ruumis. Tantsuteooriates ongi jõutud fenomenoloogilise vastuvõtuteooriani ning arutatud, kuidas publik reageerib ise liigutustega – lihaseid pingutades, toolil niheledes. Siinkirjutaja toetab antud väidet oma isikliku vaatamiskogemuse põhjal, ja usub, et vaataja elab tantsule kaasa puhtkehalisel tasandil, hakates näiteks liigutusi mimikeerima, tõmmates keha pingesse, minnes kaasa intensiivsete ja jõuliste momentidega koreograafias.

Sheets-Johnstone on osundanud, kuidas mõned liikumiskvaliteedid on tantsus vaadeldavad, mõned aga üksnes liikuja poolt tunnetatavad. (Sheets-Johnstone 46) See toob esile küsimuse sellest, kui suur ligipääs on vaatajal tantsule, arvestades, et tantsija-etendaja liigub reaajas läbi kogu koreograafilise materjali, mis nõuab tugevat kohalolekut ja tunnetust kogemuse tasandil. Vaataja näeb eelkõige visuaalset lavapilti, st kehakujundeid, tantsija sooritust, kuid see tunnetuse ja seisundi aspekt, mis tantsuga esitamise puhul kaasneb, jääb vaatajale suurel määral kaugeks. Mõneti on vaatajal, kes ise tantsuga kursis või tegelenud lihtsam tähele panna esitaja seisundit ja kehakogemuse jälgi tema liikumiskeeles. Sheets-Johnstone rõhutab, et lavapilt, mida publik näeb, on tantsija poolt juba kinesteetiliselt läbitunnetatud. (Samas, 47) Samas on ilmne, et etendaja kohalolu ja liikumisega esile kutsutud seisund võib laieneda tantsu vastuvõttu: publik saab tantsija liikumise kaudu lähemale mingil kontseptsioonile või tekib arusaam mingist seisundist just tänu tantsija liikumisele ja seisundile. Nõnda tõuseb esile tantsija kui vahendaja roll. Semiootika võimaldab vaadelda keha kui meediumit, mis tähendusi, sisu ja seisundeid vahendab ja representeerib.

Tuues siia kõrvale semiootika, võib öelda, et tantsu vastuvõtus on aktualiseeritud kaks kanalit: visuaalne ja kineetiline, millest üks võimaldab näha kehakujundeid, visuaalseid vorme, teine aga liikumist kui dünaamikat, selle intensiivsust, kvaliteete. Vastuvõtja etenduskogemus võib tantsu puhul lähtuda üksnes liikumisest ja kehast. Tantsu vastuvõtul jääb fookus paratamatult

etendaja kehatehnikale, liikumiskeelele ja füüsilisele kohalolule, mis võimaldab vaatajal narratiivi tagaplaanile jätta. Tantsulavastusest saadav elamus tekib suurema tõenäosusega meisterlikust liikumisest või vähemalt kontseptsiooni leidlikust füüsilisest väljendamisest kui teemavalikust või sõnastatud narratiivist. Nii eristub tantsulavastuse vastuvõtt näiteks sõnateatrist, kus näitlejameisterlikkuse ja rollilooma kõrval on äärmiselt oluline tekstist kerkiv süžee ning lavastuse tõlgendamine toetub suuresti loole, mitte etendajate füüsilisele kohalolule ja sooritusele. Pigem võib tantsu vastuvõtt tänu kinesteetilise vastuvõtu võimalikkusele sarnaneda muusikaga, kuna võib publikus liikumisaistinguid esile kutsuda. Etendaja kohaolu ja kehatöö intensiivsus, seisundite läbitunnetamine võivad olla kunstilise elamuse põhilisteks tõukejõududeks. Mida vähem on rõhku asetatud loolisusele, seda selgemalt tõuseb esile taju roll tantsu vastuvõtus. Kui lavastus pakub pigem lavapilti võib rõhk olla etendaja ja publiku ühise ruumi loomisel, milles on oma osa kehalisel intensiivsusel.

Juhul, kui tegu on aktiivselt publikuga suhtleva lavastusega, n-ö neljanda seina lammutamisega, vastuvõtt teiseneb. Keerdi ja Maria Ibarretxe koostöös valminud lavastus „Pink Flamingos, Crazy Horses” (2014)³ paistis silma väga otsese kontaktivõtuga publikuga. Etendajate ja publiku kontakt oli kommunikatsiooniakt, mis intensiivsusest ületas tavapärase koreograafia esitamise etendusolukorras. Peamine kommunikatsioon toimus antud lavastuses aktiivselt kaasatud publiku ja publiku poole pöörduva etendajatepaari vahel, publiku roll vastuvõtjana oli teist laadi kui tavapärasel tantsulavastusel. Otsene kaasamine tekitas mõnes vaatajas ka tõrget, ebamugavust, mida tunnistati etendusejärgses vestluses, samuti lahkus etenduselt paar saalisviibijat. Otsene ja füüsiline suhtlemine publikuga (sülle istumine, kommi pakkumine, puudutamine), on mainitud lavastuse esiletükkivaim ja omapärane joon, mis oli ka selgelt teadvustatud ja kavatsatud taotluseks ja kunstiliseks võtteks.

Maarja Tõnissoni soololavastuses “bodyBUILDINGbody” (2015) avaldus küsimus vormide ja kehade suhestumisest ja vastuvõtja rollist. Etenduses loodi dialooge liikuvate ja paigalseisvate kehade ja vormide vahel, kaasates nii etendusruumis eksponeeritud skulpturaalseid objekte kui ka publikuliikmeid. Võis näha eri laadi kontakti publikuga, samuti publikuliikmete erinevaid reaktsioone. Suur roll oli ka sellel, et publikul võimaldati ja soovitati ruumis vabalt ringi liikuda, valida erinevaid istumispaiku, etenduse ajal ringi jalutada. Nõnda sai iga publikuliige etenduse hakul endale teatava vabaduse ning mõned neist asusid seda kohe aktiivselt realiseerima, vaatlesid koreograafiat ja etendajat erinevatest

³ Põhjalikumalt 17.10.2014 Sirbis ilmunud arvustuses „Ekspressiivsuse teater“

ruuminurkadest, nii istudes kui seistes, mõned ka etendaja liikumisega kaasa liikudes. See võimaldas esile kerkida sünkroonsusel, mis lubas otsesemat ja vahetumat vastuvõttu ja liigutusi lähemalt vaadelda. Vaatajatega otsekontakti luues kombiti läheduse erinevaid varjundeid, liikudes intiimsemast ja delikaatsest poolusest hoogsa mõjutamiseni, pannes toolidel rahulikult istuvadki kehad reageerima. Publiku kaasamine moel, kus etendaja saab hetkeks justkui vaataja varjuks, mõjus tundlikult, juhatades samas osalised parajal määral mugavustsoonist välja. Üldises plaanis võis märgata mängulisust, improvisatsiooni ruumi ja selles paiknevate kehadega. Andes vastuvõtjale vabaduse ringi liikuda ja erinevaid istumis- või seisukohti valida, aktiveeris autor publiku ja kaasas nad rohkem etendussündmusesse. Publiku liikumist vastuvõtu jooksul võis näha koreograafia improviseeritud osana. Lisaks etendajale pidi ka publik liikudes ruumiga suhestuma, märkama objekte, publikut ja etendajat enda ümber ja lähedal.

Tantsu kontekstis võimegi rääkida uut laadi vastuvõtust: traditsiooniline passiivne publik on üha enam asendumas publikuga, keda etendajad aktiivselt tähendusloomesse kaasavad. See tendents annab meediumitega manipuleerivate ja esteetikaga katsetavate lavastuste juurest pärinenuna tooni ka tantsulavastustes. Peamiselt kasutatavateks võteteks on otsekontakt publikuga: puudutused, etendajate-tantsijate liikumine publiku seas. Viimasel juhul võidakse vastuvõtu intensiivsemaks ja vahetumaks muutmiseks paigutada publik istuma teisiti kui traditsioonilises saalis või blackbox'is. Näiteks Helena Krinali lavastuses "Lulu ja Maru" olid toolid asetatud üle terve ruumi, sealjuures nii, et publikuliikmed istusid näoga veidi erinevates suundades ja nägid lisaks etendajatele ka üksteist. Vahel võidakse paluda saalisistujal etenduse ajal lavale tulla ja mingit ülesannet sooritada.

Lisaks sellele iseloomustab kaasaegse tantsu lavastusi tõik, et publikult oodatakse aktiivset kaasamõtlemit, etendusel ei saa "laisalt" tegevust jälgida ja tähendusi ei pruugita pakkuda kergesti tõlgendatavas vormis. Ka siis, kui publik on tavapärasel rollis, ega osale otseselt etenduse kulgemises (ei paluta lavale, ei astuta publikuga dialoogi, ei puudutata), peab publik etendusega kaasa kulgema, tähele panema ja reflekteerima. Publiku roll tõlgendamisel on suur, kuna ei pakuta valmisolevaid tähendusi - pigem aktiveeruvad lavastuse erinevad kihid ja assotsiatsioonid tänu publiku vastuvõtuprotsessile, mis on sealjuures ka sügavalt subjektiivne. Siin võib toetuda Lotmani ideele lugeja ja teksti suhtlusest: tekst, antud juhul tantsulavastus, ei ole pelgalt vahendaja kommunikatsiooniaktis, vaid muutub võrdväärseks ja autonoomseks vestluspartneriks. (Lotman 1990: 277) Väga aktiivse vastuvõtu puhul ning juhul, kui tantsulavastus paneb publikut sügavalt reflekteerima, võib näha seost Lotmani

mõttega, et tekst paneb lugeja suhtlema iseendaga, aktualiseerides adressaadi teatud külgi. See ilmneb eriti juhul, kui sisule või kogetule reageeritakse emotsionaalsel-tunnetuslikul tasandil, mis on tantsu puhul tõenäoline.

Foster kirjeldab oskusi, mis on vajalikud tantsu täielikuks mõistmiseks ja tajumiseks: rütmi tabamine liikuvast kehas, keha kolmemõõtmelisuse mõistmine, žestide ja kehakujundite tuvastamine jm. Lisaks peab "lugeja märkama muutusi liikumiskvaliteetides, dünaamikat ja pinget sooritusel, ning kandma tantsijate jäetavad rajad ühest etenduse osast teise üle." Lisaks tuleb need ka meelde jätta, et mõista tantsu kui tervikut. (Foster 1986: 58) Mainitud võib võtta ka suunistena tantsukriitikule. Tantsule saab kriitik läheneda kui tekstile, mida dekodeerida ja tõlgendada, liikudes osade täpsemalt vaatlemiselt ja analüüsilt lõpuks terviku mõistmiseni. Analüüs saab tekkida lavastuses rakendatud märgisüsteemide, kujundite, koreograafia ja liikumiskeele ning atmosfääri suhestamise pinnalt: üht elementi ei saa vaadelda eraldi, kuna kõik on lülitatud kunstilisse tervikusse. Mingi kasutatud liikumismustri, muusikapala või seisundi tähendus ja roll selgineb eelkõige selle vaatlemisel osana tervikteoses. Mõni aspekt võib etenduse ajal tuntavalt esile kerkida ning saada juhtmotiiviks ka arvustuse kirjutamisel - ometi on selle taustal teised, dominantid toetavad elemendid, millest põhjaliku ja analüüsiva käsitluse kirjutamisel ei saa mööda vaadata. Tantsust kirjutamisel mängib suurt rolli arusaam kehavaldamisest: tantsutehnikast, liigutuste sooritamisest, eri stiilidest. Kriitika võiks jälgida ja analüüsida ka üldist kompositsiooni, koreograafia suhet teiste märgisüsteemidega, tabada kehade ja objektide suhteid. Tantsukriitik kui suurema vaatamiskogemusega inimene, kes on kursis etenduskunstimaaistikuga ja omab ülevaadet tooniandvatest hoovustest, võib mõnel juhul tantsulavastusest tänu eelteadmisele ja kogemusele rohkem välja lugeda kui inimene, kes käib tantsulavastusi vaatamas harva.

Kriitikulgi oleks aga mõttekas tantsulavastust esmalt kogemusena vastu võtta, minna etenduse sisse ning esialgu süvaanalüüsist hoiduda. Muidu võivad kahe silma vahele jääda ruumis loodav atmosfäär, etendaja liikumiskeele nüansid, samuti seisund ja emotsionaalne pool. Tantsu täielik ja terviklik vastuvõtmine on ka selle mõistmise tingimuseks: igasugune tantsu analüüs ja hindamine saab alguse selle kogemisest elavas esituses. Sisuplaanile ja konkreetsetele tähenduskandvatele viidetele või märkidele võiks keskenduda siis, kui esmane kogemus reaalselt saadud. Kohe aktiivselt tõlgendama-analüüsima asudes võetakse kriitiku poolt juba väline hoiak, töö sügavamaks mõistmiseks võiks etendusse sisse elada. See võib kriitikul olla keerulisem kui tavavaatajal: esimene on harjunud võrdlema, hindama, analüüsima, teine läheb kavatsusega saada elamus, saada osa etenduskogemusest.

Abiks on koreograaf-lavastaja teiste tööde tundmine, kuna see võib toetada tema järgnevate lavastuste tõlgendamist, eriti juhul, kui tegemist on väljakujunenud käekirjaga ja kunstnikupositsiooniga autoriga. Lavastust saab hinnata ja võrrelda, kui ollakse kursis autori loometee kui tervikuga, see tähendab nähakse ka, kust on konkreetne autor alustanud - lavastuse vastuvõtu taustal on kontekstina teised tööd. Samuti on oluline roll kultuurilisel kontekstil, seda eriti sotsiaalse teemapüstitusega tööde puhul. Kontekst aitab tantsulavastuse sisule lähemale pääseda ning tõstab esile konkreetset tantsuteksti ümbritsevad koodid. Need koodid võivad olla nii tantsuväljasised, sh žanrilised koodid ja traditsioonid kui ka laiemad kultuuriväärtused ja sotsiaalne võrgustik. Esile tõuseb ühe lavastuse seos teiste lavastustega, üldiselt etenduskunstiväljaga ja kultuuriga. Informeeritud vaatajal, kellel rohkem kontekstuaalseid teadmisi, suudab lavastust tõenäoliselt hõlpsamalt tõlgendada, tajuda ka tsitaate või etenduskunstiga seotud viiteid. Vaatajal-vastuvõtjal on mingisse kultuuri kuulujana teadmised ja vahendid lavastuse mõistmiseks ning tõlgendamise asudes lähtub ta koodist, mis on teoses antud. Tantsulavastus annab seega ise viiteid, kuidas seda tõlgendada või mida vaadelda, seda nii lavastust ümbritseva konteksti, kavalehe, kui ka esteetika ja kunstiliste võtete kaudu.

Kaasaegse tantsulavastuse vastuvõtu ja analüüsi puhul on oluline teadvustada, et narratiivist on tihti taandunud ning rohkem rõhku pannakse eraldiseisvate kontseptide esitamisele ja lavapiltide või etenduskogemuse loomisele. Tihti on rõhk esituse-etendamise aspektidel: oluliseks saab liikuja seisund, energia, isiklik lugu ja kogemus läbi viisi, kuidas mingit koreograafilist materjali esitatakse ja kuidas toimub kehaline eneseväljendus.

Võib väita, et tantsu kogemine esmatasandil toimub otse, st kui publik istub saalis, saab sündmusest vahendamata kujul osa. Sedalaadi kinesteetiline vastuvõtt võib eelneda verbaliseeritud sisule ja tekitada publikus kehalisi reaktsioone. Olenevalt lavastusest võib verbaliseeritava sisu või konkreetse teempüstituse ka tagaplaanile jätta ja keskendudagi liikumiskujunditele, etendaja liikumiskeele eripäradele ja terviklikule etenduskogemusele, mis hõlmab nii etendaja kohalolu ja kehalist tunnetust kui ka lavaruumis tekkivat atmosfääri ja energiat. Mainitud toetab asjaolu, et tants toob etendaja ja publiku samasse aegruumi, võimaldades tekkida ühisel kogemusel. Tantsu vastuvõtul on paratamatult kogemuslik loomus, kogemise järel võib vaataja-kriitik hakata nähtut verbaliseerima, nägema selle taga kultuurilisi või ühiskondlikke konstruktsioone ja tähendusi. Võib öelda, et tantsu esmane vastuvõtt leiab aset vormi tasandil, kus võetakse vastu liikumine, atmosfäär, koreograafilised kujundid, teine etapp sisu tasandil, kus keskendutakse kontseptsioonile või narratiivile. Nii

võib üldistada, et esimene vastuvõuetapp on fenomenoloogilise, teine, semiootilise, loomuga. Laiemal tasandil tekib suhtlus auditooriumi (kriitikud-vaatajad) ja kultuuritraditsiooni vahel, mispuhul on Lotman esile tõstnud teksti kui kollektiivse kultuurimälu kandja funktsiooni (Lotman 1990: 276). Tantsulavastustki saab vaadelda kui üht kultuurilise sisu väljendust kultuurimälu aspektist. Kriitikatekst aitab lavastuse sõnumit ja taotlusi vahendada ning seda kultuuris säilitada ja mäletada.

3.3 Tants kui modelleeriv süsteem ja kehaline semioos

Järgnevalt suhestatakse Lotmani keele kui modelleeriva süsteemi idee Maxine Sheets-Johnstone'i teooriaga korporeaalsest representatsioonist ja mõtlemisest. Tantsu võib sellest lähtuvalt käsitleda kui detailselt ja kunstiliselt artikuleeritud korporeaalsest representatsioonist, mille kaudu esitub ja areneb kehaline mõtlemine ning mille sisuks on liikumiskogemus ja erinevad kehalised märgid. Tantsu vaatlemine modelleeriva süsteemina esitab perspektiivi, mille järgi saab tähendust ja kontseptsioone edastada puhtkehaliselt, liikumise kaudu. Nii võib tantsu vaadelda kehalis-kineetilise semioosi juhuna, mis seostub esteetika ja etendus kunstide kontekstiga. Kehaline semioos võib aga toimuda ka väljaspool kunste, mitte-verbaalses kommunikatsioonis või rituaalides.

Tants liigitub Lotmani välja pakutud sekundaarsete modelleerivate süsteemide alla, olles keerulist sorti semiootiline struktuur ning kultuurisemiootika uurimisobjekt, nagu on sekundaarseid modelleerivaid süsteeme kirjeldatud kogumikus „Kultuurisemiootika“ (Lotman 1990: 3-4) „Kunst on modelleeriva tegevuse üks erikuju,“ sedastab Lotman. (Samas, 8) Kunst esitab tegelikkust, mis on tõlgitud inimese teadvuse keelde, see omakorda kunstiliigi keelde - modelleerivasse süsteemi ehk elementide ja nende ühendamise reeglite struktuuri. (Samas, 9) Kehaline tunnetus ja tajus kui kõne-eelsed nähtused annavad võimaluse maailma aistinguliseks-fenomenoloogiliseks kogemiseks - võib rääkida kehalisest tunnetusest kui kehalise mõtlemise ja tantsulise modelleerimise alusest. Kontseptsioonidele ja sisudele lähenemine kehaliselt loob olukorra, kus just liikumine aitab mja väljendada objekte, nähtusi ja ideid. Keha on tantsu puhul tunnetusvahendiks, materjaliks ja meediumiks. Tantsukeel on vahend tegelikkuse esitamiseks ja kujutamiseks tantsuspetsiifiliste vahenditega, sh koreograafia, keha, liikumise, ruumisuhete ja somaatiliste seisunditega. Tants võib esitada nii fiktsionaalsete maailmade mudeleid ja süžeed kui representeerida sotsio-kultuurilist reaalsust.

Liikumisel ja kehal põhinevat kommunikatsiooni võib vaadelda arhailise, verbaalsele kommunikatsioonile ja modelleerimisele eelnenud kihistusena. Nõnda võib tantsulise väljenduse ja kehalise representatsiooni taustal näha ürgset maailma ja nähtustega suhestumise ja nende kirjeldamise viisi. Ka Lotmani mütoloogilise teadvuse kontseptsioon toetab vaadet, mille järgi võivad kultuuri arhailise ja mütoloogilise kihistusega seotud kontseptsioonid väljenduda kunstikeeles, sh tantsus. Pikemas perspektiivis saab tantsu kui modelleeriva süsteemi ja kehalise semioosi teemat seostada tantsuantropoloogilise vaatega, kuna tants on lisaks kunstikeelele ka kultuuriline praktika. Rituaalne tants, näiteks šamanistlik tants, toob eriti selgelt välja tantsu ja rütmilise liikumise rolli arhailiste kontseptsioonide väljendamisel. Rituaalses tantsus esitatakse olulisi kultuurilisi sümboleid, mis viitavad mütoloogilisele maailmamudelile ja teatud korrastusviisile või uskumuste süsteemile. Tantsu kaudu saab niisiis esitada ka mütoloogilist teadvust, kontseptsioone, mis on seotud kultuurilise pärimusega. Tants on üks viis, kuidas maailma, objekte ja ideid nii konkreetses tantsutekstis kui ka kultuuris tervikuna käsitleda ja esitada, väljendades kehastatud teadmist.

Tänapäeval on valdavateks tantsu esinemise vormideks ikkagi tants etenduskunstide osana (tantsulavastus), rahvatants ning tants sotsiaalse praktikana. Viimases vaadeldakse tantsu kultuurisituatsioonides, subkultuurides ja sotsiaalses kommunikatsioonis, sh pidudel, reividel. Tantsulavastust võib vaadelda kehalisusel ja kogemusel põhineva tekstina, kuhu on lisandunud kunstiteost ja -teksti iseloomustavad tunnused. Kontseptsioone väljendatakse endiselt keha ja liikumise ning keha, ruumi või objektide suhete kaudu, ent kaasneb kehalise esteetika, autori käekiri ja liikumiskeel koos kunstiliste kujunditega.

Semantilisuse ja ikoonilisuse ühenduvus, nende sümboliseerivate protsesside tugevalt kehaline ja loominguline olemus, on Sheets-Johnstone'i arvates seotud kommunikatsiooni kehalise loomusega. (Sheets-Johnstone 1990: 117) Nii võib vaadelda tantsu kommunikatiivsust just kehakujunditest ja nende taga olevatest potentsiaalsetest tähendustest esile kerkivana. Ta kirjutab, et kehalised kontseptid pole seotud mitte verbaalse keelega, vaid taktiil-kinesteetilise keha ruumilisusega. (Samas, 18) Arvestades, et Tartu-Moskva koolkonnas on metafooride ja kontseptsioonide puhul samuti ruumilisusele osutatud, võib öelda, et tants on ümbritseva ruumiga suhestumise ja selle kunstilise artikuleerimise viis, mis peegeldab fundamentaalseid kultuurilisi arusaamu ning inimese ruumikogemust ja -taju. Tantsulisel modelleerimisel peegldatakse keha, objektide ja ruumi suhteid, keha liikumist ruumis (lavastuse kontekstis performatiivses ruumis). Arusaam kehast ja selle suhtest ruumiga, indikaatorid nagu „taga“, „ees“, „all“, „ülal“ muutuvad tantsu käsitlemisel ja selle hindamisel

väga tähtsaks. Sheets-Johnstone märgib, kuidas „liikumine leiab alati aset ajas ja ruumis“ (Samas, 49), mida saab asetada tantsulavastuse konteksti. Siit võib leida seoseid semiootilise dünaamika aspektiga, tantsukeele pidevusega, kuna tegu pole fikseeritud nähtusega, vaid millegi ajas ja ruumis liikuvaga. Tantsulavastus on kui tekst, ent selle esitamine on protsess. Mõnes lavastuses on süvendatud ruumi rolli, nii et sellest võib saada etenduse oluline osa (enam kui tavalises lavakujunduses).

Kehakogemus on fenomenoloogilise loomuga: toetudes Husserlile, selgitab Sheets-Johnstone, et kogemused ja nähtused on mõistetavad läbi intuiitiivse tajulise kogemuse, mis ei vaja kohest ratsionaliseerimist või järeldust. (Samas, 19) Nii võib tantsu käsitleda puhtalt tajukogemusest või aistingutest tuleneva info erilise väljendusena, mis ei pruugi sõnastatuna ilmned. Autor rõhutab, et liikumine on eraldiseisev teadmise vorm. (Samas, 59) Tantsulavastuse kontekstis on tegu kontseptsioonide või kogemuse kehalise vahendamise ja kineetilise semioosi tulemusel tekkiva kehastatud teadmisega, mispuhul koreograaf või tantsija on tegelenud mingi sisu, idee, seisundi või emotsiooniga ning loonud ja rakendanud kehalisi artikuleerimisviise selle väljendamiseks. Õnnestunud tantsutekst demonstreerib ühtlasi selle looja ja esitaja kõrget kinesteetilist intelligentsust, oskust soovitud sisu, kogemust ja seisundeid loominguliselt vahendada. Selleks kaasab autor tantsulavastuses ka muid märgisüsteeme. Tantsija-etendaja väljendab lavastuse taustal olevat terviklikku ideede süsteemi ning siinkohal on kasu kehastamise (*embodiment*) mõistest: tantsija *kehastab* tähendusi ja sisu. Kultuuri kui terviku kontekstis võidakse tantsus väljendada erinevaid kultuurilisi või ka pärimuslikke sisusid. Tants kui tähendusloome viis on ka teadmise viis: tantsus on kõige selgemalt näha, kuidas keha kaudu kontseptsioonidele, kehtivale paradigmale, üldisele sotsiokultuurilisele sfäärile läheneda. Kehapõhist semioosi iseloomustabki liikumisel põhinev artikulatsioon – seda võib nimetada kineetiliseks semioosiks. Tants pole üksnes väljendamine, seda iseloomustab ideede uurimine kehaliselt, st autor toetub oma kehale ja otsib pidevalt uusi viise, kujundeid, seisundeid, kuidas midagi füüsilises plaanis väljendada või kehastada. Keha kui meedium vahendab tantsides kehastatud teadmist ja lavastuse nähtava kehalise loomingulisuse aluseks on aktiivne, kogemisvalmis ja impulsside suhtes erk keha.

Kehaline kontsept võiks Sheets-Johnstone'i käsitlusest (vt 1.) laiendatuna olla ka idee, millel ei pruugi olla sõnalist vastet, st koreograafi või tantsija kehatunnetuse või liikumiskäsituse alus, mille pinnalt luua koreograafiat või liikumiskujundit. Kriitik võiks sel juhul vaadata kehakasutust laiemas mõttes, pöörata tähelepanu kujundite leidlikkusele ning keskenduda etenduskogemusele. Kriitiku ülesandeks oleks lavastust vaadates nende kehaliste kontseptide

kindlaks tegemine, mille pinnalt lavastus loodud ning mis moodustavad koos sõnas väljendatu (kavaleht, intervjuud) ja dramaturgiaga lavastuse sisu. Nii joonistub tantsu- ja kehapõhise lavastuse puhul välja kehalis-tantsuline dramaturgia. Kriitiku ülesanne on ka kunstiliste kujundite (liikumise, žestide, ruumisuhete) ja nende taga olevate kehaliste kontseptide väljaselgitamine ja kirjeldamine. Nii näeb, kuidas koreograaf on teemale kehatasandil lähenenud ühes sellega, kuidas tantsija kehalist materjali tunnetab, kehastab ja väljendab. Semiootilist ja fenomenoloogilist vaadet ühitades on tants modelleerimisviis, kus sisu kodeeritakse liikumiskogemuse ja tunnetuse toel ja väljendatakse kehatasandil.

Renate Keerdi ja Kompanii Nii lavastusi „Pung“ (2012), „PURE MIND“ (2013) ja „Põletatud väljade hurmaa“ (2015) iseloomustab eelkõige liikumiskujundite visuaalne leidlikkus. Esitajad loovad kehadega sääraseid mustreid ja metafoore, mis mõjuvad korraga nii tragikoomiliselt kui ka osutavad ühiskondlikele situatsioonidele ja küsimustele. Kõigis Keerdi lavastustes on esikohal füüsiline representatsioon, mis ehitub tihti üles opositsioonide ja kontrastide ning nendega manipuleerimise peale. Kehad on materjaliks, millega luuakse erinevaid inimkobaraid, mängitakse erinevate liikumisjadade mustrite ja tasakaaluga. Nende taga võib aga näha vihjeid ühiskonnale ja need on seotud kultuurikoodidega. Manipuleerides mitmete sotsiokultuuriliste koodidega (naiste- ja meesterõivad, rollivahetused jms), osundab autor stereotüüpidele, mida toetab ka erinevate märgisüsteemide omavaheline koostoime. Muusikat ja liikumist on tihti tähenduslikult nihestatud, samuti on levinud võtteks kultuuriliselt ebasobivate rõivaste kandmine, nt mees kontskingades. Lavastustes annavad tihti tooni soolised metafoorid, nagu naiste- ja meestekandmine, stampolukordade ja käitumismustrite esitamine ümberpööratud või võimendatud vormis. Keerdi lavastuslik käekiri võimaldab näha kehalist kujutamist, sealjuures tantsijate üsna intensiivset füüsilist tööd ja kehapõhist lähenemist sisule. Nii moodustatakse Keerdi lavastuses tema kui koreograafi liikumiskogemuse ja –käsituse põhjal jada pilte, misanstseene, kus esile tuleb ka sõnastatav sõnum.

Narratiivide konstrueerimine tantsulavastuses on viis, kuidas ühiskonnas või kultuuris esinevaid väärtusi, tähendusi ja abstraktseid ideid looks struktureerida. Lavastust võib näha narratiivsena, kui loojutustuslikud elemendid peegelduvad füüsisel viisil, et liikumisest ja kontseptsioonist moodustub selge süžee tantsutekst. Linnateatri tantsulavastus „Melujanu“ (2015) Maiken Schmidt koreograafiaga oli täiesti sõnadeta lavastus (helikujunduski on instrumentaalne), kus kõike, nii tegelaste seisundit, tegevusi, ruume kui olukordi, edastati füüsiliselt. Koreograafia koosnes mõistetavatest märkidest ja metafooridest, mis joonistasid

välja tegelaste sisemisi pingeid, otsinguid. Leidlik kujundus koosnes arhiivikarpidest, mida liigutades, millest erinevaid kujundeid ja seinu ehitades tekkis mänguline esemete koreograafia. Kõnekad olid igapäevaelukujundid: karbid kui hambaharjad, televiisorid, voodid ja nende ümbertõstmise tubadeks, toolideks, mis põhines kehade ja objektide suhestamisel liikumises. „Melujanu“ tugevus seisnes ka muusika ja liikumise sümbioosil, kus üks toetas tähendusloomes tugevalt teist, nii et tekkis sidus dialoog, ühtne atmosfäär ja ühe eemaldamisel oleks tõlgendamine keerukam olnud. Antud lavastus näitas, kuidas tundeid ja seisundeid, mida psühholoogilise sõnateatri taustaga inimesed on harjunud verbaalselt väljendama, peegeldati üksnes kehaliselt. Nüansirikkaid tähendusi, inimestevahelisi suhteid ja emotsioone väljendati just koreograafia abil. Konkreetse atmosfääri, emotsiooni või psühholoogilise seisundi representeerimiseks kasutati selgelt „loetavaid“ kujundeid ja kehalisi märke. Et koreograafia osi aeg-ajalt korrati ja mõjule pääsesid teatud muustrid, mis suhestusid muusika ja valguskujundusega, võis konstrueerida tervikliku narratiivi. Koreograafia osundas ka tegelaste omavahelistele suhetele. Üksikute erineva koreograafiaga stseenide reastamine jadasse, võimaldas näha dramaturgia kehalist väljendust ja tööd loona vastu võtta ja tõlgendada. Narratiivse tantsulavastuse puhul tõusebki esile vajadus dramaturgia järele, seda aga väljendatakse keha ja liikumisega.

Sõltumatu Tantsu Laval etendunud Veli Lehtovaara „Clandestine sites: Displaced“ (2015) on osa neljaosalisest seeriast, mis põhineb Roland Barthes'i teosel „Armute diskursus“ ja Virginia Woolfi romaanil „Orlando“. Soolot esitas tantsija Eleanor Bauer ning lavastuses ühendati mainitud teoste süžee koreograafia ja tekstiosade ettekandmisega. Tulemuseks oli teksti tõlge koreograafiasse. Publikuvestluses selgus, et autorid olid võtnud sihiks näidata tantsukeeles teost kui teksti ja koreograafia loomist kui teksti, edastades isiklike lugusid läbi tantsu. Etendust nägid autorid kui võimalikku armastussuhet publiku, etendaja ja taustamaterjalide vahel⁴. Koreograafiat sooritades esitas Bauer katkeid teostest, luues olukorra, kus sama sisu oli korruga edastatud nii füüsiliste märkide kui sõnadega, lisaks sellele ta ka laulis liikumise ajal. Tantsija jaoks oli pidevalt aktualiseeritud kaks meediumit, tema enda sõnul pidi ta pidevalt orienteeruma kahes süsteemis. Autorid olid verbaalse sisu tantsukeelde ümberpanekul kasutanud ka vastavaid soome viipekeele märke. Selles lavastuses oli püütud kirjandusteoste sisu ja löike võimalikult otseselt kehaga kujutada: palju sooritati tegevust või olukordi imiteerivaid liigutusi, emotsioonidele vihjati muuhulgas kägarasse tõmbumise, rabelemise või täieliku rahunemisega. Valdavalt kasutati ikoonilist-indeksiaalset

⁴ Märkmed siinkirjutaja modereeritud vestlusest siinkirjutaja valduses

viitamislaadi ning tähendus tõusis iseäranis selgelt esile korruga nii žesti kui kõne kogemises. Vaataja sai jälgida, kui selgeid, originaalseid ja täpseid sisule viitavaid liigutusi olid autorid loonud, kuna mitmel puhul esitati korruga üht tekstilõiku ja selle sisu kujutavat liikumisfraasi. Nõnda olid siin korruga aktiveeritud verbaalne ja füüsiline keel ja sisule oli lähenetud nii liigutuste kui ka loomuliku keele põhjal tundeid ja tegevusi liikumisse tõlkides.

Sheets-Johnstone kirjeldab tantsu keeruka, muutuva ja loova süsteemina, kuna sealsete liigutuste parameetrid on lõputult varieeritavad ning seal on teatav vabadus. (Samas, 46) Seda väidet on asjakohane kõrvutada semiootilise arusaamaga tantsust kui keelest, st märgisüsteemist, mis koosneb elementidest, mida saab kombineerida ja seetõttu luua uusi tähendusi, uusi tekste. Iga tantsu võib nii näha kui valikut mingite olemasolevate koodide hulgast ja ühtlasi koreograafi liikumiskeele ja kehatunnetuse põhjal täiesti uute kujundite loomist ja nende kehalist läbitunnetamist etendaja poolt. Kompositsiooni aspekt tõuseb esile juhul, kui tantsu loomisel on lähtunud kindlast treeningsüsteemist või stiilist. Kaasaegset tantsu iseloomustab etteantud ja kehtestunud koodidest lahtiütlemine. Koreograaf tegeleb materjaliga nii enda kui tantsijate keha kaudu, mistõttu võib lavastust vaadelda kui autori loodud süntaktikat ja semantikat hõlmavat teksti, kus nii koreograaf kui tantsija on keha, liikumiskogemuse ja kinesteetilise loomingulisuse kaudu mingile küsimusele või teemale keskendunud. On ka võimalik, et tantsuga ei viidata välisele tähendusele või seisundile, vaid see on tagasiviitav tantsule enesele, st peamine on koreograafi või tantsija kinesteetiline kogemus, seisund liikudes ja liikumine ise, selle vormid, intensiivsus. Sel juhul on vaataja jaoks esmased kujundid, esitus, kohalolu (ja atmosfäär) ning füüsiline kogemus. See ei tähenda, nagu mõnes lavastuses tegeletakse sisutühja vormiga, pigem võib siis näha kinesteetilist loomingulisust ja artikulatsiooni, mis lähtub kehast ja selle võimalustest ruumis.

Lotman väidab, et kunsteitose esitaja korruga nii elab läbi emotsioone, mida kutsuks esile analoogne tegelik olukord, kui ka annab endale aru, et kõiki vastavaid tegevusi ei ole vaja laval sooritada, mistõttu sünteesitakse praktiline käitumine tinglikuga. (Lotman 1990: 21) Sama kehtib tantsu puhul: esitaja elab liikudes läbi seisundeid, koreograafia tagant peegeldub vaatajale mingi sisemine tundmus, kuid säilib tinglikkus ja performatiivsus. Võib uskuda, et oluline on esitus (liikumine, kohalolu, läbitunnetatus), mis kutsub esile emotsioone ja mõjub afektiivsel tasandil. Tantsu puhul tähendaks see, et tantsija kehatöö, liikumismustrid või liikumisviis, aitab nii esitajal kui publikul saavutada seisundit või emotsiooni, millele soovitakse viidata või mida väljendada. On tõenäoline, et kordused ja rütmiline liikumine võib esile kutsuda erinevaid psühhosomaatilisi seisundeid, mistõttu on tantsu kui süsteemi

vaatlemisel oluline keskenduda kehalisele kogemusele ja tantsija seisundile liikumise ajal. Ritualistlikus kontekstis võib tantsu otseselt seostada ka transiseisundi ja tugevate emotsioonidega⁵. Šamanistlikus rituaalis ja kultuuris on tants näiteks praktikana olulisel kohal, kuna seda nähakse vahendina, mille abil jõuab šamaan muutunud teadvusseisundini⁶. Nii kerkib esile suund, kus liikumise kaudu, sh liikumise intensiivsuse, rütmi, kestuse kaudu saavutab etendaja seisundi, mis aitab korraga nii taustalolevaid tähendusi ja sisu väljendada kui ka nendesse siseneda, neid liikudes läbi elada.

Kadri Noormetsa ja Kadi Maria lavastus „an hour of“ (2013) kujutas endast tunniajast puhast kehalisust, kus kontseptsioonid olid taandatud ning fookus üksnes liikumisel. Kuigi liikumise ja muusika põhjal võis leida seoseid klubi- ja reivikultuuriga, oli rõhk siiski vormiplaanil. Elektroonilise muusika ja keha koostoimes saavutatava rütmilisuse kaudu tõusis esile ka transi või katarsiseisundi peegeldus: kineetilis-somaatiline seisundiloome. Puhas tants ei olnud seal tähistaja rollis, mille taga mingi edastatav sisu, vaid kogu lavastus osutaski tantsust saadavale üdini kehalisele kogemusele, liikumisnaudingule iseeneses. Süveneti pigem keha vabastamise liikumise kaudu kui koreograafia sooritusele, kuigi liikumine oli siiski koreografeeritud. Kehatöö oli intensiivne ja kiire, esile tõusis keha otsene reageerimine elektroonilise muusika impulssidele ja teravale rütmile. Esil olid hasart, füüsiline keskendumine, tempo ja intensiivsus. Lavastuse eesmärgiks oli tantsimisest saadav kogemus, mitte sisu väljendus. Tunni aja jooksul elasid tantsijad liikumisse täielikult sisse, milles võib näha õnnestunud kehalist läbitunnetamist ja absoluutselt kehalist kogemust, mis erineb verbaliseeritud sisust või narratiivist. Ka vaatajale oli seal oluline pigem energiatase, etendajate seisund, liikumise intensiivsus ning etenduskogemus.

„Tantsu esitades ei liigu tantsija läbi vormide, vormid liiguvad läbi tema,“ kirjutab Sheets-Johnstone (Samas, 49) Ta kirjeldab, kuidas kord tantsija kinesteetilises mälus kinnistunud liikumise loomus hakkab esituses dünaamiliselt voolama. Siin toob ta sisse „kehastamise“ mõiste: tantsija kaudu kehastub tantsu kvalitatiivne dünaamika. (Samas, 50) Tantsija kinesteetilisest intelligentsusest, liikumisvõimekusest ja esitusest sõltubki valmisoleva koreograafilise materjali interpretatsioon ja esitus. Väga oluliseks komponendiks võib pidada ka kohalolu ja koreograafia läbitunnetatust - see on oskusliku kehatöö puhul ja suure

⁵ Antropoloogid Madeleine ja Jay Haley on 1952 linastunud filmis uurinud Bali saarel esinevaid transiga seotud tantse, mida kasutatakse emotsioonide ja vägivalda reguleerimiseks ja mis tulenevad kohalikust mütoloogiast
⁶ muutunud teadvusseisund - „altered state of consciousness“ (ASC) on 1968. aastal Arnold Ludwigi pakutud termin, millega tähistatakse muutunud vaimset seisundit ja mille šamaan rituaalis abivahenditega (laul, tants, trummiheli, farmakoloogilised vahendid) saavutab

liikumisse või selle taga oleva seisundisse süvenemise otsene ilming. Võib rääkida ka energeetilisest laetusest ja emotsioonide läbielamisest. Neid aspekte saab jälgida ka kriitik, kuna vastavalt mainitud aspektidele kujuneb mõnel etendusel võimsam kogemus kui teise puhul. Võib uskuda, et õnnestunud etenduse puhul suudab tantsija väljendada koreograafias sisalduvaid liikumiskvaliteete, ka nende erinevust, kontraste - tulemuseks on täpne ja haarav füüsiline artikulatsioon. Mida õnnestunumalt on tantsija suuteline vorme enda kehas liikuma panema ja edastama, seda terviklikum ja sügavam on vaatamiskogemus. Sama kehtib ka improvisatsioonilise materjali puhul, siis aga näeb vaataja konkreetse etendaja liikumiskeelt, selle nüansse, liikumisstiili ja keha eripära - esile tõuseb tantsija kui interpreedi individuaalsus. Väga oluliseks on Sheets-Johnstone'il „kinesteesia“ mõiste, millega viidatakse liikumiskogemusele esimeses isikus, individuaalsele kehatajule, arusaamale keha liikumisest ja paiknemisest ruumist. Kinesteesiat näeb ta kui spetsiifilist taju- ja kogemismodaalsust, mis seotud liikumise kvalitatiivse dünaamikaga. Samuti rõhutab ta kinesteetilise (enda liikumisega seonduv) ja kineetilise (teiste liikumise tajumisega seotud) kogemuse ja taju erinevust. (Sheets-Johnstone 2015: 22-29)

Ta rõhutab, et tähenduse kerkimine on tihedalt põimunud tantsu tekitatavate emotsioonidega: tähendus pole pelgalt informatsiooniline, kuna tunded on liigutustega dünaamiliselt seotud. Tantsija ei mimikeeri tundeid, vaid esitab kineetilisi kvaliteete ja vorme, samas kui liikumiskvaliteet omab ka iseseisvat mõju. Tantsija jaoks on tegu läbitunnetatud kehalise dünaamikaga, vaataja jaoks visuaalselt tajutava dünaamikaga. Tantsija puhul on oluline liikumise kvaliteet ja kinesteetiline tunnetus, publiku puhul afektiivne kaasatus. (Sheets-Johnstone 1990: 51-52) See joonistab välja olemusliku erinevuse, millega võib, aga ei pruugi nõustuda. Selle vaate järgi tegeleb tantsija ikkagi vormiga, sisu tuleb liikumisest ja oluline on sooritus, mitte emotsionaalne kaasatus. Siinkirjutaja soovib aga rõhutada psühhosomaatilise terviku rolli: etendus kogemusse panustab ikkagi ka tantsija sisemine seisund, keskendumine, ja lisaks sooritusele liigutuste läbielamine ja kaasnev emotsioon. Need võivad tuleneda mitte üksnes liikumisest, vaid ka taustale jäävast ideedesüsteemist, eriti juhul, kui teema nõuab erilist sisenemist lavastuse maailma või tegelaskuju seisunditesse ja emotsioonidesse. Lisaks oskuslikule liikumisele ja selle kvaliteetide väljendamisele, vahendab tantsija nähtavalt ka emotsioone ja psühholoogilisi seisundeid. Keha on sealjuures vahendiks, mille kaudu saadakse kontakt seisundi või emotsiooniga.

Kogumikus „The Primacy of Movement“ on Sheets-Johnstone toonud kinesteetilist mõtlemist illustreerivaks näiteks improvisatsioonilist laadi tantsu. „Peaaegu liikumiskogemust

improvisatsioonilises tantsus liigutuse kaudu mõtlemise paradigmaatiliseks kogemuseks.“ (Sheets-Johnstone 1999: 484) Taolised kehalise mõtlemise vormid võivad varieeruda, oluline on aga, et mõtlemine toimub tantsimise protsessis, selle tulemusena ei valmi lavastust, ei looda konkreetset tantsu. (Samas, 484-485) Pidev verbaliseerimata interaktsioon tantsus toimubki selgelt näiteks kontaktimprovisatsiooni puhul, kus partnerid liiguvad unisoonis, pidevalt teineteise liigutustele, kehahoiakule ja žestidele reageerides. Säärane protsess toimub suuresti vahetult, ilma, et osaleja teadlikult mõtleks stiilis „nüüd ma asetan oma vasaku käe sinna ja paremale jalale toetudes laskun põrandale“. Partnerid saavad ja saavad pidevalt signaale, mis on olemuselt füüsilised, kineetilised – üks liikumine või liigutus ühe poolt paneb teise, kes on selle vastu võtnud, sooritama järgmist. Seda võib laiendada ka tantsulavastuse kirjeldamisse ja analüüsi, juhul, kui lavastuses on improvisatsioonil märkimisväärne roll. Improvisatsioonis osalevad tantsijad lähtuvad enda ja paarilise kehatööst, neil on ühine füüsilis-kineetiline kanal, nende vahel leiab aset kehaline dialoog, kus saatja ja vastuvõtja rollid vahetuvad. Ühe märgi (olgu selleks tempovahetus, žest, samm) sooritamine annab impulsi järgmiseks. Kineetilist semioosi võib eriti märgata improvisatsioonis, kus kindlaksmääratud koreograafia kõrval on ruumi vabaks tantsuliseks interpretatsiooniks ja uute kehakujundite või liikumiskvaliteetide loomiseks koreograafiaraami sees.

Keha liikumine ruumis, reageerimine, uute olukordade loomine ja ruumiga ning muude märgisüsteemidega suhestumine loob olukorra, kus keha on pidevalt erksas reageerimisvalmis seisundis ning etenduse kulg sünnib katkematus koreograafilises loomises. Kehalise mõtlemise kontseptsioonile toetudes on kriitikul võimalik analüüsida just seda, mida ta näeb keha lavaruumis tegevat ja tantsijat kogevat. Narratiivi või „suurte“ kontseptsioonide pingutatud otsimise asemel on mõttekas keskenduda fenomenoloogilisele kehale, mis selles olukorras tegutseb ja aktiivses vastuvõtuseisundis pidevalt kogeb. Etenduse vältel tuleb nähtavale kehas peituv loov aspekt. Tantsu kui modelleeriva süsteemi uurimisel võiks rakendada ka kognitiivteadusi kehaliste reaktsioonide, tajuaistingute ja psühhosomaatiliste seisundite vaatlemiseks.

Tantsu analüüsil on oluline pöörata tähelepanu tantsuspetsiifilistele joontele nagu kehalisus, kogemuslikkus ja kineetilisus. Loomulikku keelt on Tartu-Moskva semiootikakoolkonnas käsitletud primaarse modelleeriva süsteemina, aga võttes arvesse kehalise representatsiooni ja kontseptsioonide teooriat, on mõttekas tantsu kui kehapõhise kunsti puhul näha keha kui esmast kogemuslikku alust. Korporeaalsuse roll tähenduste vastuvõtmisel ja tähendusloomes võib olla suurem, kui tavaliselt arvatakse ning tantsu uurimine võimaldab vaadelda ka seda,

kuidas toimub millegi mõtestamine kehatasandil, olgu see algselt verbaliseeritav või ei. Tants võib olla omalaadne praktiline uurimismeetod, lähenemaks nii autoripoolsetele kui kultuuris üldiselt käibivatele ideedele, sisudele ja tähendustele. Keha ja liikumiskogemus omab märkimisväärset rolli refleksioonis ja nende tähenduste või sisu hilisemas väljendamises ja edastamises publikule. Arvestades, kuidas nii akadeemilises kontekstis, väljaannetes kui ka tantsuteemalistel aruteludel on fookusse võetud tants kui praktiline uurimismeetod (*practice as research*) ning koreograafide kogemus lavastuste loomisel, pakub semiootika pinnast, uurimaks, kuidas ja mida tantsu ja liikumisega representeerida saab. Tantsu kui modelleeriva süsteemi uurimine aitab omakorda uurida kinesteetilist mõtlemist, kehalist teadmist ja muid koreograafia loomise aluseid. Kui fenomenoloogiline vaade seab esikohale kinesteesia kui tajumodaalsuse, liikumiskogemuse, siis semiootika võimaldab keskenduda kineetilisele ja kehalisele semioosile ja representatsioonile. Kehaline mõtlemine on esile koreograafia loomisel ning koreograafia esitamisel tantsija kui individuaalse liikumis- ja kehakogemusega etendaja poolt. Tantsulavastuse kontekstis tõuseb esile kineetiline-kehaline semioos ning representatsioon ehk viis, kuidas liikumist ja kehakogemust ning selle taga olevaid tähendusi, emotsioone ja sisu kineetiliste märkidega edastada.

Tantsu võib eelnevat arvestades võtta kui erilist tunnetus- ja väljendusvahendit, mida iseloomustab liikumine, kehalisus, kogemuslikkus ja keha ümberpaigutumine ruumis. Keha kaudu on liikumisel võimalik väljendada nii seisundeid, emotsioone kui ka abstraktsemaid kontseptsioone ja sisu, seda eriti kultuuriliste sümbolite ja laia tähendusväljaga tähistajatega. Vaade, mis suhestab tantsu kui modelleeriva süsteemi kehalise mõtlemise ja tantsukogemusega, lähtub ühelt poolt semiootilisest, teisalt fenomenoloogilisest lähtekohast. Toetudes tantsuanalüüsis nii semiootikale kui fenomenoloogiale on võimalik uurida tantsukeele väljendusvõimalusi nii etenduskunstide kui ka rituaalide kontekstis ning vaadelda tantsukogemust, etendaja kohalolu ja nii kineetilist kui kinesteetilist aspekti.

3.4 Binaarsed opositsioonid

Järgnevalt uuritakse opositsioonide kasutamist tantsulavastuses nii sisutasandil, liikumiskeeles kui mõningatel juhtudel ka lavastuse teistes märgisüsteemides. Tartu-Moskva koolkonnas on osutatud kultuuris eksisteerivatele binaarsetele opositsioonidele, mida rakendatakse maailma semiootilisel modelleerimisel kunstitekstides. Kultuuris esituvate opositsioonide abil saab antud kultuuri ka kirjeldada – sama kehtib tantsuteksti kohta, kus

kriitika saab opositsioonide avaldumist jälgides tööd põhjalikumalt kirjeldada. Peatükk keskendub valitud binaarsete opositsioonide ilmnemisele lavastustes, opositsioonideks on seejuures nii levinud kultuurilised opositsioonid nagu oma-võõras, valgus-pimedus kui ka otseselt tantsus kasutatud ja liikumises avalduvad pinge-lõdvestus, kiirus-aeglus jms.

Binaarsed opositsioonid on Tartu-Moskva koolkonnal ühtlasi diskreetset metakeelt iseloomustavaks aspektiks: diskreetse metakeele diferentsiaaltunnuste, nagu „ülemine-alumine“, „vasak-parem“, „tume-hele“, „valge-must“ valikus kunsti pidevate tekstide kirjeldamiseks võib näha arhaiseerivate tendentside ilmnemist, mis asetavad objekti binaarsümboolse klassifikatsiooniga arhailistesse süsteemidesse. Seda tüüpi tunnused võivad säilida ka pidevate tekstide loomisel ja vastuvõtmisel, kirjeldavad opositsioone „Kultuurisemiootika teeside“ autorid. (Ivanov jt 1998: 68) Tants kuulub pideva teksti hulka, kuid tantsulavastuse analüüs opositsioonide perspektiivist ei pruugi tingimata tähendada, et tegu on arhaiseerimisega – pigem on konkreetsetes lavastustes opositsioonid kunstiliste kujunditena esil ja nende kirjeldamine võimaldab lavastust paremini tõlgendada ja analüüsida.

Lotman toob kultuurilise modelleerimise ja sellega seotud ruumisuhete keele näitlikustamiseks rea opositsioone: kõrge-madal, parem-vasak, lähedane-kauge, avatud-suletud, piiratud-piiritu. (Lotman 1990: 89) Sealjuures usub ta, et ruumisuhete süsteem on üks tegelikkusega suhestumise põhilisi vahendeid. (Samas, 89) Ruumisuhete süsteem on iseäranis oluline tantsus, kus koreograafia aluseks on keha liikumine ruumis. Tants on ruumiga lahutamatult seotud ning võib öelda, et lisaks kehalisusele on tantsu põhijooneks ruumilisus. Ruumilised opositsioonid on ühed põhilistest, millega koreograafia loomisel, esitamisel ja vastuvõtul tegeletakse. Lavastust kirjeldama asudes on kriitikulgi mõttekas uurida keha paiknemist ruumist, võimalikke telgi, mis selles välja joonistuvad. Lotmani mainitud opositsioonide seast on ka lähedane-kauge, avatud-suletud need, mida konkreetset koreograafiat ja liikumist vaadeldes täheldada võib. Tantsijate vahemaa üksteisest võib viidata nende poolt kujutatavate tegelaste suhete iseloomule, ka kavatsusele. Otsene kontakt, olgu see toetamise, tõukamise või kontaktil põhineva dialoogi vormis, on kõnekas, eriti juhul, kui see esineb lavastuses vaid teatud stseenides. Avatus ja suletus võivad väljenduda tantsija-etendaja kehahoiakutes, samuti selles, kas ta pöördub žestide või miimikaga ka publiku poole, või mõjub pigem omaette liikuva ja sisemiste aistingute ja reaktsioonidega tegelevana. Ka etendaja äärmine keskendatus ja füüsiline kohalolu võib jätta mulje teatavast suletusest, kuigi seda tuleks vaadelda ikkagi pigem kehalisse tunnetusse süvenemisena. Oluliseks saab ka liikumise ulatus ja määr kontrastina paigalseisule. Tantsu puhul võib paigalseisu vaadelda kui

teatavat null-märki, tähenduslikku puudumist, mis saab oluliseks seetõttu, et tekib järsku keset liikumist. See võib olla hetk enne uut liikumisfraasi, ka ühe tantsija liikumiskõne lõpp, mis ootab vastust lavapartnerilt.

Juhtudel, kus teemapüstituses on viidatud sakraalsetele-rituaalsetele teemadele, võib lavastuses liikumise abil olla väljendatud ka sakraalse-profaanse telg või vertikaaltelg, mille taustal kõrge-madal kui kultuurilised sümbolid. Kõrge-madal opositsioon, selle kaudu omakorda sakraalne-profaanne, võib leida otsese ruumilise väljenduse ülal-all telje väljajoonistamisel liikumise kaudu või lavakujunduse ja liikumise koostoimes. Säärased opositsioonid on tihti väljendatud liikuva keha ja ruumiparameetrite seoste kaudu.

Tantsuliste opositsioonidena, mille vaheldumist võib märgata enamike koreograafiate puhul ja mis tulenevad kehatööst, võib välja tuua: liikumine-paigalseis, voolavus-jäikus, aeglus-kiirus, intensiivsus-pehmus, pingutus-vabastus. Taolised vastandused on ka erinevate tantsu treeningsüsteemide aluseks: näiteks põhineb Grahami tehnika pingutusel-vabastusel, Humphrey tehnika kukkumise-taastumise põhimõttel. Neid vastandusi võib näha kui koreograafiat dünaamilisemaks muutvaid kontraste, nende vaheldamisega muutub lavastus mitmekesisemaks. Need on üheks põhiliseks vahendiks, kuidas liikumises tegelase või etendaja seisundit ja atmosfääri või tonaalsuse muutumist peegeldada. Vastandustel põhinevat liikumist saadab tihti ka sobituv heli- ja valguskujundus, mis koostoimes annavad otseseid viiteid sisule või meeleolule ja loovad kontrastseid lavapilte, tekitades sellevõrra erineva kogemuse ja tõlgendusvõimaluse.

Rene Kösteri lavastuses „Tzion“ (2014) on nii sisu edastamiseks kui ka müstilise ja omapärase atmosfääri loomiseks kasutatud kultuuriliselt tugevalt laetud sümboleid, nagu näiteks tuld ja vett, mis on sujuvalt etendaja liikumisse integreeritud (vee valamine lõpustseenis, küünalde süütamine laval ringiliikudes jms). Liikumisjoonistes on palju vaheldatud vastandlikuna mõjuvaid ringe ja diagonaale, mis omakorda lähtusid küünaldega kujundatud kuusnurgast. Opositsioonid tulid selles lavastuses ilmekalt esile ka liikumises, erinevate tantsustiilide vastandamises ja vaheldamises: algusosas näeb valdavalt pehmet ja voolavat liikumiskeelt, kus võib näha kaasaegse tantsu elemente, mille mingil hetkel etenduse teises pooles katkestab jõulise, järsu ja nurgelisema liikumisega *house*-tantsu elemente kaasava koreograafiaga stseen. Seda üleminekut ja vastandust peegeldas nii liikumise intensiivsus ja liigutuste amplituud kui ka helikujundus, mis oli alguses vaiksem, hiljem aga muutus rütmiliselt intensiivseks ja elektrooniliseks tehnoks. Vastandused viitasid siin nii

kultuurilisele taustale ja lavastuse teemapüstituses väljendatud kabala traditsioonile kui ka tegelase muundumistele, teatavale sisemisele konfliktile - viimase joonistas välja eelkõige vastandlikel tunnustel põhinev liikumiskeel. Vaheldumisi võis näha pehmet, väiksema amplituudiga liigutustega stseene, kui ka jõuliselt ja tempokalt sooritatud väga liikuvat koreograafiat.⁷

Valgus-pimedus opositsiooni kujutamist tantsulavastustes toetab reeglina valguskujundus, mille abil tekkivate varjude liikumisest saab lavastuse koreograafia osa. Valguse ja pimeduse vaheldamine loob teravad kontrastid etenduse üldises atmosfääris ning peegeldab seetõttu erinevaid meeleolusid, ka seisundeid. Lisaks on võimalik valguse, varju ja liikuva inimkeha toel luua huvitavaid visuaalseid pilte, lava- ja liikumisjooniseid. Valguse-pimeduse vastandusega saab keha kas esile tõsta või varjata, samuti suunata publiku fookust etenduse vastuvõtus. Üüve-Lydia Toompere lavastus „HÜPO.HONDRIA“ (2013) kasutas tähendusloomes ja lavapiltide loomisel aktiivselt valguse ja varju vastandust, mis ilmnis põleva lambipirni kui kujunduselemendi kasutamisel tantsijate koreograafia osana. Esile pääses ka une ja ilmsioleku vastandus, millega temaatiliselt seotud ka töö pealkiri – uni kui pimedus, võrrelduna ärkveloleku valgusega.

Sveta Grigorjeva kõneka pealkirjaga tantsulavastus „sõp-rus-est“ (2012) pöördus eestivenelaste identiteedi ning rahvusliku vastandamise probleemi poole. Vastandused olid selles lavastuses esil sisu-, mitte vormiplaanis ning oma-võõra välja joonistamises. Tegeleti ka eelarvamuste ja kinnistunud (väär)hoiakutega. Lavastust võis näha tantsukeeles väljendatud enesekirjeldusaktina, arvestades, et autor tegeles esmajoones isiklike identiteediküsimuste, päritolu ja rahvuspõhise enesemääratlusega. Lavastuse kandvaks teljeks oli eestlase ja venelase opositsioon, mis ühelt poolt rahvuseline, teisalt aga kultuuri ja väärtushinnangutesse kanduv erinevus. Vastandumisest saigi lavastust kandev sisuliin. Selles lavastuses oli oma-võõras opositsioon seotud enesemääramise, kultuurilise ja ühiskondliku identiteediga, samuti indiviidi asetumisega kas „omade“ või „võõraste“ sekka. Peategelast kujutati võõrana nii eestlaste kui venelaste silmis – sellest ka terav vastandumine ja „oma“ positsiooni puudumise tõttu justkui määramatu identiteet. Opositsiooni väljendamisel oli suur osa tekstil, videol ning see tõusis esile liikumise kombineerimisel muude märgisüsteemidega olemata väljendatud üksnes koreograafia tasandil.

⁷ Pikemalt Viirpalu, I. „Kõielkõndija kehaloitsud“, Sirp, 09.01.14

Oma ja võõra vastandus viib ka „teise“ juurde: etendaja liikumine võib ühel hetkel kardinaalselt muutuda, nagu ka muude märgisüsteemide abiga loodav meeleolugi, mispuhul ilmneb oluline muutus tegelaskujus. Liikuvast kehast saab „teine“, võõras, mis vastandub eelnevale kehastusele. Võõra või teise kehaline kujutamine toetub mõningail juhtudel võõristust või kummastust tekitavale liikumiskeelele, kus kehaasendid võivad olla ebaloomulikud, liikumisstiil ebaühtlane. Luuakse mulje, justkui keha oleks „liigestest lahti“. Jäsemete nurgad võivad olla suured, luues moonutatud keha efekti, samuti võib sellist võõristavat efekti anda edasi üliaeglase liikumisega, eriti kui eelnenud on märgatavalt kiirem liikumine. Liikumine võib oma-võõra vastandusele viidata ka mitme tantsija esitatud koreograafias, näiteks kui üks teistest ruumis silmnähtavalt eraldub või eraldatakse. Kontrasti loomine võib avalduda selles, kui ühe tantsija kehaga manipuleerivad ülejäänud, tema keha võidakse tõugata, lükata, sellele erinevaid jõudusid rakendada või üht grupikoreograafiast eraldades, mida tehti näiteks Carmel ja Rene Kösteri lavastuses „RSKSD“.

Krista Kösteri ja Kristina Paškeviciuse tantsulavastuses „Detox“ (2012) võis suurel määral täheldada liikumisega seotud vastandusi: mängimist liikumiskiirusega, staatilisemate poosidega. Samuti olid esil pingeline ja närviline liikumine võrrelduna rahunemisega koreograafias ja tegelaste meeleolus. Oli stseene, kus tegevus ja liikumine oli rahulik, aeglane, väikse intensiivsusega ning selle kõrval torkasid silma stseenid, kus liikumine oli eksalteeritud, kiire, tegelased väljendasid kehaga pinget. Taolistes stseenides näiteks rabeleti, sooritati intensiivseid ja suure ulatusega liikumisi, peegeldades transilaadset seisundit või tagasihoidmisele järgnevat pingete vabastamise momenti. Ruumis liiguti suurema hooga, ka liikumisjoonised olid suurema ulatusega, hõlmates kogu lavaruumi.

Linnateatri tantsulavastuses „Melujanu“, andsid samuti tooni kiirus, intensiivsus ja rabelemine kõrvutatuna rahunemise ja lõdvestusega. Koreograafia toetus suuresti just pingelisuse ja tegelaskujude rahutuse väljendamisele. Liikumine oli seal kohati närviline, etendajad sättisid lavakujunduselemente pidevalt ümber, arhiivimappe raputati, neid lükati ümber, tassiti edasi-tagasi, neist moodustatud sein lükati mitmel korral järsult ümber. Üks stseen kujutas endast duetti, kus Liis Lass ja Henrik Kalmet kujutasid löökide ja kallistuste kaudu tülitsemist, igatsuse ja eemaldumise ringi. Lööke teise suunas ja partneri eemaletõukamist või –surumist oli vaheldatud embamispuüete või paitavate žestidega. Tegelaste omavahelise suhte nüansid tõusid esile tänu liikumiskontrastile. Koreograafias andsid närvilisust ja tegelaste emotsionaalset pinget väljendavate stseenide kõrval tooni ka rahunemist peegeldavad ja helgena mõjuvad liikumismustrid, mis saavutasid oma tõelise mõju tänu nende kõrvutamisele

teist laadi ja meeleoluga liikumisstiiliga. Vastandlikul liikumisel oli suur roll tähendusedastuses, arvestades, et tegu oli liikumisel, stsenograafial ja helil põhineva tööga.

Külli Roosna ja Kenneth Flaki „The Wolf project“ kasutas koreograafias kontrastset liikumiskeelt ja –stiili, mis väljendas domineerimissuhet ja tegelaste psüühilisi seisundeid. Tihti avaldus vastandus võitluslik-alistuv, mis moodustus jõulistest teravatest liigutustest ja püstisemast hoiakust, vastandatuna arglikuma kehahoiaku ja väikeste liigutustega. Esimest tüüpi liikumine viitas domineerimissoovile, mida peegeldas ka ühe keha manipuleerimine teise poolt: keha lükati, tiriti, tõugati. Roosna koreograafia esitati avastseenis toolil istudes ja sellega manipuleerides, samal ajal kui Flak liikus ringi kogu ruumi ulatuses. Flaki karakteri liikumises andis tunda jõulisus, teravus, pöörded oli äkilised, liigutuste amplituudid suured, palju oli tasandivaheldust, lööke meenutavaid liigutusi. Tema liikumine oli plastiline, silma torkas žestitäpsus, peatähelepanu oli tihti üksikliigutuste kaudu käelabal ja sõrmedel, justkui mänginuks ta õhus kujuteldavat klaverit, mis näis toolil istuva Roosna karakteri kontrollimisena. Avastseenis oli Flakil kas ülekuulaja või piinaja, kuid igatahes võimupositsioonil oleva isiku, roll. Roosna liikumiskeel peegeldas etenduse alguses vaoshoitust, allasurutust. Ta istus paigal, kuid teise tantsija liikumisest silmnähtavalt pingestatuna toolil, kohati niheledes ning pead ja käsi liigutades, nagu tooli külge seotuna. Ülekuulamis- või piinamissituatsioonile vihjas seegi, et Flak manipuleeris Roosnaga, ärritades teda oma sõrmenipsude, häälsüste ja piitsalaksatust meenutavate helidega, mille peale Roosna võpatas. Roosna liikumine mõjus mehaanilisemana, isegi kandiliselt, robotlikult. Tema keha tegi, mida nõuti, peegeldades alluvusuhet. Valdavalt oli Roosna koreograafia ülesehitatud jäsemeid kaasavatele mustritele, järgnenuna mõnele Flaki žestile, meenutasid need närvilisi tõmblusi. Liikumine oli üldjoontes pigem raskepärane, toolilt tuge otsiv, etenduse hilisemates osades täidetud sisemise pingega. Nii joonistati välja ohvri ja manipulaatori suhe.

Millimeter performance group'i lavastuses „bare I touch“ (2015) lähtuti opositsioonist juba teemapüstituses: lavastuses käsitleti mees-ja naisenergia vahekorda, tasakaalu nende vahel ning võimatu ja võimaliku duaalsust. Ka koreograafias andsid tooni kontrastsed liikumiskeeled: Laura Kvelstein esitas voolavat, plastilist ja dünaamilist koreograafia, samas kui Argo Liiki kehatöös andsid tooni jõulisus ja staatilisem joon – liigutused olid kantud suurest sisemisest pingest. Kvelsteini liikumiskeeles oli aimata pehmust, pigem lõdvestusel põhinevat liikumist, kus keha näis pingetest vaba ja esitas koreograafiat ilmse sujuvusega.

Kahe tantsija duetis oli näha vastastikusust, mis kord näitas neid kui teineteisest eralduvat ja erinevat jõudu, siis vihjas nende ühekssulamisele suurema otsekontaktiga liikumisjadades.

Jaan Ulsti tantsulavastuses „Kreutzwald meets dance“ joonistusid välja mitmed kultuurilised opositsioonid, näiteks oma-võõras, tumedus-heledus, hea-halb, teadlik-teadvustamatu, mis avaldusid tegelaste suhetes, liikumisjoonistes ja kujunduses. Stsenograafias loodud kolme ala võis vaadelda kui eri tonaalsusega piirkondi, millest igaühel oli lavastuses oma sümboolne iseloom. Kui lava keskpunktis olev heleda valguskujundusega ring mõjus turvalise ja positiivsena, siis paremal küljel asuv ala esindas pigem negatiivset, ohu ja teadmatuse konnotatsiooniga ruumiosa. See vastanduste pingeväli liikus etenduse vältel ringi kogu ruumis. Sooja ja külma vastandus kandus materjalidesse ning valguskujundusse. Üheks opositsiooniks oli tantsuline mäng avatuse ja suletusega ruumi paigutatud läbipaistva rippuva kangaga, mida tegelased liigutasid ning mis mõjus kui intiimsuse loomine ja kaotamine. Lavastaja oli loonud koreograafia, kus tegelaskujudel oli erinev dünaamika ja liikumisstiil, tuues välja nende omadused ja teravdades tantsulisi opositsioone. Tegelased esindasid nii oma välise oleku, käitumise, miimika kui liikumisstiili kaudu kindlaid arhetüüpe. Maarja Mitti tegelaskuju oli žestiliselt kõige vaoshoitum, kontrollitum ja tema liikumine enamasti pingestatud ning kramplik. Kohati jäi mulje, nagu võtaks temas võimust mingi loomalik alge, sest liigutused muutusid aeg-ajalt väga jõulisteks, äkilisteks ja loomalikeks. Teine tegelaskuju, kelles liikumist jälgides tundus peituvat seos linnuga, esitas kõige tehnilisemat ja mehaanilisemat koreograafiat. Ta demonstreeris korduvaid žestilisi mustreid, konkreetsete kehaliinide- ja ruumijoontepõhist liikumist. Positiivse konnotatsiooniga tegelasi oli neli, nende liikumine oli pehemem, kerge ja õhuline. Liikumine põhines vastandustel, peegeldusel ja kordustel, erinevad tegelased esitasid kohati samu liigutusi, kuid erineva liikumisstiiliga. Siin torkab silma konteksti olulisus ja tantsutekst kui tervik üksikmärgi tõlgendamisel: ühe tegelase poolt tehtav jõuline käežest võis etenduse alguses tähistada midagi muud kui sama liigutus pehmelt ja sujuvalt lõpus esitatuna. Vastandlikud viisid liigutuse sooritamiseks viitasid ka tegelaste loomusele ja kavatsustele. Ruumisuhted panustasid tähendusloomesse, vihjates tegelaste rollidele ja suhetele. Tantsijate distants märkis pinget positiivse ja negatiivse ning arhetüüpide vahel.

Liikumisest tulenevad opositsioonid on üheks aspektiks, mida tantsulavastuse analüüsil jälgida. Mõnikord on need liikumises iseäranis esil või kontrastsete liigutuste ja üldiselt eristuvate liikumisstiilidena võimendatud, teinekord pigem taustal ega oma tervikus nii suurt rolli. Taoliste vastanduste puhul võib rääkida ikoonilisusest ja indeksiaalsusest:

opositsioonidel põhinevad liigutused või kehahoiakud on visuaalselt hõlpsalt tajutavad ja märgatavad ning peegeldavad või imiteerivad tihti mingit omadust. Neid aspekte (pingutusvabastus, pehmus-jõulisus jm) võib pidada ka liikumiskvaliteetideks, kasutades tantsupraktikas levinud terminit. Kultuuritasandil esinevad opositsioonid, mis on tagasiviidavad sotsiokultuuriliste tõekspidamiste, väärtuste või abstraktsete kontseptsioonide juurde, on tantsulavastustes vaadeldavad sümbolilistena. Nendega kaasnevad konnotatsioonid sõltuvad suure tõenäosusega kultuuriruumist ja vaatajate kogemusest ja teadmistest, need vajavad lahti mõtestamiseks ka teatavat konteksti. Juhul, kui need tantsulavastuses rolli mängivad, tõuseb tants esile keelena, mis olemasolevatele tähendustele viitab ja neid kunstiliselt kujutab. Lõplikke ja põhjanevaid üldistusi lavastuse sõnumi kohta üksikute opositsioonide järgi teha ei saa, selleks tuleb vaadelda kõiki märgisüsteeme ja koreograafiat tervikuna. Binaarsete opositsioonide kontseptsioon võimaldab uurida, kuidas tantsus on väljendatud kultuurilised väärtused, samuti tähendusseosed, mis võrsuvad sotsiokultuurilisest kontekstist, kuhu lavastus asetub. Opositsioonid peegeldavad fundamentaalseid väärtusi ning nende kaasamine ja vastanduste rõhutamine on levinud nii tantsus kui ka teistes kunstides. Laiendades opositsioone kehatasandile, on võimalik jälgida olemuslikult erinevate liikumiskvaliteetide kujutamist keha kaudu, mis aitab tähendustel ja seisunditel, emotsioonidel just liikumiskontrastide kaudu esile tulla. Nii saab aimu erinevatest seisunditest, emotsioonidest, kavatsustest, mida etendaja füüsisega väljendab, samuti tegelaste suhetest. Opositsioonide vaatlemine liikumises ja koreograafias võib olla abiks tantsulavastuse arvustamisel just liikumise perspektiivist. Arvestades, et kontrastid on liikumises üsna hõlpsalt tuvastatavad, võib see aidata arvustamisel kontseptsiooni, narratiivi või muude märgisüsteemide kirjeldusest enam keskenduda koreograafia ja kehatöö süvaanalüüsile ning tuua seeläbi kohalikule tantsukriitikaväljale enam otsest tantsuanalüüsi. Nii võib see aidata ületada ka kahe olemuslikult erineva märgisüsteemi lõhest tulenevat adekvaatse vahendamise ja tõlkimatuse probleemi. (vt 2.2)

3.5 Semiosfäär, piir ja plahvatus tantsu kontekstis

Järgnevalt asetatakse Lotmani piiri, semiosfääri ja plahvatuse kontseptsioon Eesti tantsumaastiku konteksti ning vaadeldakse neid nii lavastusesisesel kui ka tantsumaastiku tasandil. Tantsu puhul võib täheldada semiosfääri-põhise lähenemise võimalikkust konkreetse autori tööde sees, tema loodud fiktsionaalses maailmas ning teosevälisel tasandil: tantsuväljas, mis omakorda paigutub Eesti kultuuri semiosfääri. „Semiosfääri“ mõistet laiendades võib

seda rakendada seoses tantsulavastuste fiktsionaalse maailma ja karakterite arengu, süžetasandiga. Tantsulavastuse autor loob kunstiteksti sees maailma, mis on täis erinevaid seoseid, märgisuhteid ja ehitub lavastuse taustal olevate kontseptsioonide pinnalt. Üht lavastust võib vaadelda kui kunstilist, kindlast esteetikast lähtuvat ning valitud esteetikaid ja stiile segavat universumit. „Piiri“ mõistet saab rakendada tegelaskuju arengu ja selle koreograafilise väljendamise kontekstis, kus tegelaskuju liigub ühelt tähendustasandilt või tinglikust reaalsusest teise. Samuti on piiri mõistest kasu etendaja-vaataja suhte kirjeldamisel ning tantsiva keha vaatlemisel objekt- ja subjektitasandil eksisteerivana. Tõlgendusvõimaluste leidmine lavastuse puhul sõltub ühtlasi sellest, kui avatud on autori loodud semantiline maailm, kas sõnum on selgelt väljendatud või tuleb vastuvõtjal vaeva näha ja teose semiosfääri „sisse tungida“.

Omaette loolisest semiosfäärist võib rääkida koreograaf-lavastaja Karl Saksa kahe järjena loodud lavastuse puhul. Neist esimene, „Tšud“ (2010), toetus kontseptsioonis pärimusele tšuudi-nimelisest rahvast, teine, „The Drone of Monk Nestor“ (2011), legendile munk Nestorist. Tausta poolest Euraasia rahvaste pärimusse ja õigeusu traditsiooni ulatuvate lavastuste narratiivid asetuvad samasse konteksti ning teine on võetav esimese sisulise jätkuna. Nõnda kujunes terviklik tähendusväli, mis koosnes lavastusi siduvatest tähendustest, tagasiviitamisest ja konkreetsetest legendidest ning leidis väljenduse liikumise ja keha kaudu. Kahes lavastuses võis leida ka vormikeelelisi ja liikumisstiilipõhiseid sarnasusi ning liikumine kõlas kokku ka koreograafi loodud helikujundusega. Lavastusi iseloomustabki kontseptsiooni ja vormi ühtsus, kus vorm väljendas eelnevalt läbitöötatud kontseptsiooni ja teemaderingi. Kaasaegse tantsu maastikul on kahe üksteisega kontseptuaalselt ja liikumisestetikalt seotud lavastusega väljatulemine pigem harv ja enamjaolt moodustub koreograafide looming üksteisega seostamatutest tantsutekstidest.

Autori selgelt väljakujunenud käekirjast ja korduvatest motiividest ehituvat maailma võib märgata Renate Keerdi töödes. Keerd kasutab tööde puhul leidlikke kehageomeetriaid, füüsilisi metafoore, olles nii kohalikul tasandil üks füüsilise teatri žanri suunanäitajatest. Kõiki Keerdi lavastusi läbivad korduvad teemad: pöörduakse nii ühiskonna kitsaskohtade kui soostereotüüpide ja sotsiaalsete normide poole. Tööd moodustavad niivõrd ühtse ja selge kunstilise ansambli, et just see lavastustest moodustuv terviklik süsteem tõstab Keerdi esile teiste koreograaf-lavastajate seast. Võib öelda, et lavastajana on Keerd loonud omapärase süsteemi ja lähtub iga lavastuse loomisel sarnasest kontseptuaalsest taustast, olles ühtlasi üks vähestest otseselt füüsilise teatri alla liigituvate tööde loojatest Eesti etenduskunstiväljal.

Piiri kontseptsioonist on kasu sakraalse-rituaalse teemapüstituse ja lähtekohaga lavastuste puhul, kus oluliseks sisuliseks aspektiks saab lavastuse fiktsionaalses maailmas või sfääride vahel liikumine. Neis lavastustes joonistub välja teatav sakraalsest maailmamõistmisest või konkreetsest müüdist või pärimusest tõukuv telg, tegelasepoolne piiriületus ja reaalsest maailmast „püha“ või „mütoloogilise“ sfääri liikumine. Säärased lavastused võivad representeerida arhetüüpset situatsiooni, riitust või liturgiat ning neis avaldub psühhosomaatiliste seisundite jooni. Piiriületust sakraalse ja ritualistliku taustaga tantsulavastuste puhul on käsitletud väljaandes „Teater. Muusika. Kino“ ilmunud artiklis „Sakraalsus ja rituaalsus Eesti tantsumaastikul“⁸. Artiklis "Müüt-nimi-kultuur" rõhutab Lotman aja suhtelisust müütilises lähenemises: "Objektivälistes tühimikes ruum otsekui katkeb, sel puudub pidevus, mistõttu koosneb mütoloogiline ruum nagu "lappidest" ja üleminek ühest teise toimiks nagu väljaspool aega". (Samas, 195) Lavastuste puhul, mille taustal on mingi pärimus või mütoloogiline maailmamõistmise mudel, ongi rõhk piiriületusel ning fiktsionaalses maailmas asetleidvatel üleminekutel ühest aegruumist või kogemis- ja tunnetusviisist teise. Aja kulg on tagaplaanil, oluline on etendaja kogemus ja seisund ning kontseptsioonile vastava õhustiku loomine. Etenduse vältel kulgeb tantsu kaudu esituv karakter justkui spiraalselt, esikohal on tema läbielamised, kehastumised, seisundid.

Rene Kösteri „Tzion“ (2014) on üks neist viimase aja tantsulavastustest, kus keskmes maailmadevaheline liikumine ning mütoloogilis-ritualistlik element. Läbivaks jooneks oli karakteripoolne piiriületus, millega kaasneb transformatsioon nii liikumises kui ka seisundis ja etendaja hoiakus. Koreograafia ja liikumiskeele abil edastati karakteriarenguid ning tinglike reaalsuste või sfääride läve ületamist. Laval liikus tantsija mööda mõttelisi jooni, mille küünaldega nurgad moodustasid Taaveti tähe. Kujund raamistas kogu koreograafiat, lavastusesisesed tsüklid reastusid sõõri ning igasse etappi üleminek märkis tegelaskuju müütilist transformatsiooni. Igas ruumiosas tundus domineerivat kindel arhetüüp, nende kuhjumine lõi pigem rea visuaalseid pilte, ning igas domineeris erinev liikumisstiil. Etenduses esitati nii *butoh*'st, *house*'ist kui kaasaegsest tantsust tuttavat tehnikat ja elemente.

Kristina Paškeviciuse ja Krista Kösteri „Detox“ (2012) tegeles puhastumisega ning sealgi kerkisid esile erinevad olekud, transsiminekud, katarsis ja piiriületus. Selles lavastuses tõsteti esile keha kui puhastamise vahendit – vaimu ja meele puhastamist kui kehalise loomuga nähtust, sest puhtaks saamise protsess on füüsiline. Piiriületus tuli esile viisis, kuidas

⁸ I. Viirpalu „Sakraalsus ja rituaalsus Eesti tantsumaastikul“, Teater. Muusika. Kino, 5/2015

lavastuses oli pidevalt kohal mingi transtsendentsus või teispoosus, samuti selles, kuidas loodud tegelased keskendusid oma seisundite kujutamisele liikumise kaudu. Tihti vihjati ka vaimses plaanis enesesse süüvimisele, mingite takistuste ületamisele või meele puhastamisele, jõudmaks järgmise vaimse või tunnetusliku tasandini. Nõnda ilmnes tegelaste liikumine süžeesisestel tasanditel ja teemapüstituse seos liikumiskeele või stseenide ülesehitusega.

Artiklis "Kirjandus ja mütoloogia", kirjutab Lotman, et müüdi üldtunnustatud omaduseks on selle allutatus tsükliilisele ajale, mistõttu sündmused ei kulge lineaarselt, vaid korduvad, muutes alguse ja lõpu mõisted määratlematuteks. Lotman lisab, et "mütoloogilist tüüpi jutustus ei moodustu ahelana nagu ilukirjandustekst, vaid pigem "mähkudes", kus iga element kordab teatud variatsioonides teisi ning ühe süžeeprintsipi kordamine tähendab juurdekasvatamist avatud tervikule". (Lotman 1990: 321) Sellist mähkumist ja korduste kasutamist võib leida ka mainitud lavastuses. Neis aimub ajaülesus, aegruumiline määramatus, lisaks võib märgata katkestusi, mis märgivad dimensioonide või ajaliste piiride lävest üle astumist. Liikumismustrid ehituvad üksteise peale, vahel korratakse eelnevate stseenide koreograafilisi motiive teise kehatunnetuse või väiksemate variatsioonidega. Koreograafia ei pruugi kulgeda lineaarselt, vaid pigem spiraalsete fragmentidena. Ühest koreograafilisest mustrist võib sujuvalt kasvada teine, kus eelmise elemente teise intensiivsuse või stiiliga esitatakse.

Lotman on mütoloogilise maailmapildi ühitanud lavalise liikumisega, kuna see seostub "kehaliigutuste mittediskreetse keele ning mängulise kujutamise, pürgimusega mitme väljundkanali sünkreetsele, s.t säilitatakse müüdijutustusliku rituaali elemendid". (Lotman 1990: 327) Olulise koha omandab diskreetne narratiivsus. (Samas) Ritualistlikkuse ja müüdijutustusliku algega ning piiriületuse ja sfääridevahelise liikumise temaatikaga paistsid silma ka Peeter Jalaka lavastused „Eesti ballaadid“ ja „Nibud ehk hetk me elude katkematus reas“, mille *butoh* põhise liikumist on siinkirjutaja põhjalikumalt analüüsinud oma bakalaureusetöös. Sarnast diskreetset tüüpi narratiivsust võib täheldada mainitud Karl Saksa lavastuste, „Detoxi“ ja „Tzioni“ puhul, mis kõik peegeldasid tegelaskujude teekonda ja seisundimuutusi.

Piiriületamise ja sfääridevahelist liikumise tausta võib näha ka selles, kuidas Lotman kirjeldab rituaalset ruumi ja mainib sellega seoses otseselt tantsu artiklis „Tekst ja kultuuri mitmekeelsus“. Rituaalne ruum (mida tantsukontekstis võime vaadelda kui üht lavastuse aspekti) kopeerib Lotmani järgi universumit, sellesse sisenedes rituaalis osaleja muutub. „Ta

võõrandub endast, muutudes väljenduseks, mille sisuks võib olla tema ise või siis mingi üleloomulik olend. (Lotman 19?) Tegelane muundub teosesisest piiri ületades „teiseks“, mis tantsu puhul võib kajastuda nähtavas liikumisstiili muutuses, etendaja oleku või seisundi muutuses. Sageli on oluliseks indikaatoriks üleminekud liikumise intensiivsuses: liigutusi sooritatakse kas märgatavalt suurema või väiksema amplituudi ja jõuga. Samuti võivad sellele viidata muud etenduses semioosi kaasatud märgisüsteemid: helikujundus, valgus, videoprojektsioonid.

Piiri ületades kajastub see etenduse üldises atmosfääris ning märgisüsteemide koostoimes, nagu ka eelmainitud töödes. Sellisel juhul võib tantsijast saada „vahendaja, maailmade vahel liikuja, kes esitab kehaliselt üleminekuid ühest reaalsusest teise või peegeldab füüsisega kategooriaid, mis asuvad tavateadvusest väljaspool. Ka teisenenud teadvusseisund võib olla üheks edastatavaks sisuks, mis leiab vormi tantsija meditatiivsuses, ruumist ja oma liikumisest teadlik olemises ja „äraolus“ korraga.“ (Viirpalu 2015) Sel juhul väljendub tegelase muundumine ka liikumises, etendaja subjektsus muutub ning see keha, mis omas eelmises stseenis üht konnotatsiooni, võib hakata viitama teistele seostele ja seisunditele. Tants võib mõningatel juhtudel seega väljendada kategooriate või sfääride (kõrge-madal, reaalne-transtsendentaalne, olevik-minevik jm) vaheliste piiride ületamist ja selle üleminekuga kaasnevaid seisundeid. Tihti kaasneb märgatav muutus kehatöös või liikumisstiilis, -intensiivsuses.

Samas artiklis vihjab Lotman ka etendaja või tantsija ning tema kehaga edasiantava karakteri erinevusele. „Keha kujutamine on võimalik alles peale seda, kui keha ise mingites situatsioonides hakatakse teadvustama kui enese kujutist.“ (Lotman 19?) Tantsulavastuses on nii etendaja kui ka publiku ees pidev kahetine kujutelm: ühelt poolt liigub laval reaalne inimkeha, teisalt antakse liikumise ja koreograafia kaudu edasi mingeid teise tasandi tähendusi, viidatakse ka sisudele, mis asuvad etendusevälises sfääris. Nii näeme tantsulavastuses pidevalt piiril olevat keha, keha, mis liigub korraga nii loomaailmas kui ka reaalses lavaruumis koos saalis oleva publikuga. Tantsulavastuses keha samaaegselt nii kujutab ja tähistab midagi, kui on võetav ka reaalse, laval liikuva kehana. Oma liikumises on keha korraga nii „sees“ kui „väljas“, eksisteerides nii tähistaja kui tähistatava tasandil. Selles lähtuvalt eksisteerib laval liikuv keha nii objektitasandil kui ka subjektina, kelle liikumises on kavatsus viidata lavastusevälistele kontseptsioonidele või teemadele. Selline pidev piirilolek ja kahetisus on tantsulavastuses etendajale iseloomulik ning sellega arvestab ka vastuvõtja või kriitik, jälgides ühelt poolt seda, mis reaalses laval toimub, kuid lubades endal ka etenduse

süžee ja atmosfääriiga kaasa minna. Viimane on vajalik, pääsemaks ideeni, millele viidatakse, sisuni liikumise või kehaliselt edasiantavate seisundite ja emotsioonide taga. Võrreldes tavapublikuga, pöörab tantsukriitik tõenäoliselt rohkem tähelepanu kehale ja liikumisele nii nagu see on antud konkreetsel hetkel lavaruumis, st kehatehnikale, etendaja liikumisvõimekusele, plastilisusele ja sooritusele, mitte fiktsionaalse maailma süžeele. Võimsa etenduskogemuse saamiseks tantsulavastusest võib teinekord piisata just kehale ja liikumisele keskendumisest, samuti liikumisstiili jälgimisest, kuna teema või kontseptsioon võib erakordse kehavaldamise ja heade kujunditega koreograafia puhul pigem taustale jääda.

Ühena piiri avaldumistest võib uurida ka tantsija-etendaja piiri publikuga. Selles vallas on tantsulavastuste puhul levinum etendaja ja publiku fikseeritud ja selge piir. Mõne töö puhul, kus etendaja aktiivset pöördumist publiku poole saadab kunstiline taotlus, võib nn neljanda seina ületamist vaadelda tähendusliku piirületusena: fiktsionaalsest lavamaailmast liigutakse korraks reaalsesse aegruumi – publiku juurde saalis. Samas jääb piir publiku ja etendaja vahel ambivalentseks ja elastseks, kuna etendaja võib publikuga küll suhelda, neid lavale kutsuda, neid etenduses aktiivselt osalema ärgitada ja seeläbi tähendusloomesse kaasata, kuid säilitab siiski oma positsiooni. Nii liigutakse taas pidevalt piiril ning seda tajub ka publik, kes korraga vaatab etendamist ja liikumist kui ka tajub kommunikatsiooni, millesse teda aktiivselt kaastakse. Mõnel juhul, kui publikuliige palutakse osalejatega tantsima nagu Mart Kangro lavastuses „samm lähemale“ (2013), on see tähendusloome seisukohast oluline võte ning lähendab etendajaid publikuliikmetele, luues omapärase, intiimse ja usaldusliku atmosfääri, haakudes nõnda ka lavastuse üldise teemaga. Mõni lavastus lammutab piiri üsna otseselt, näiteks Keerdi ja Maria Ibarretxe koostöös valminud lavastus „Pink Flamingos, Crazy Horses“ (2014) paistis tantsulavastuste seas silma oma väga otsese kontaktivõttega publiku suhtes. Vaatajad kaasati aktiivselt etenduse käiku, neid puudutati, neile istuti sülle, pakuti kommi, ka suudeldi. Publiku seas oli ka neid, kes etenduse ajal keeldusid, samuti tõusis säärane publiku kaasamine ja publiku võimalik ebamugavus teemaks ka etendusele järgnenud vestluses. Tundus, et nii jõuline piiriületus asetas publiku ebaturvalisse positsiooni.

Lotmani „plahvatuse“ mõistet on seni Eesti tantsu kontekstis kasutanud Einasto (2013: 56), märkimaks 90. aastatel aset leidnud uuendust. Samuti on „plahvatuse“ mõiste kõnekalt esil Ott Karulini tehtud intervjuus Raido Mägiga „Kakskümmend aastat pärast plahvatust“, kus Mägi tõdeb, et tänapäeva mõistes etendaja väljendab end laval füüsilise kaudu, vähemalt tantsulavastuses. Mägi kirjeldab 90. aastaid kui uue liikumisteksti ja –stiili otsinguid: „Tol ajal me tegelesime tõepoolest uue liikumise otsimisega ja proovisime seda siduda ka uue

muusikaga.[---] rõhk polnudki niivõrd etendusel, vaid just uue liikumisteksti otsimisel.“ (Mägi 2015) Mõlemal juhul on tegu tagasivaatelse käsitlusega, kus plahvatust nähakse kultuuriväljal aset leidnud suurema ja pikaajalisemate tagajärgedega nähtusena. Plahvatust retrospektiivselt vaadeldes omistatakse sellele juba sekundaarne tähendustasand, kirjutab Lotman artiklis „Kunsti osa kultuuri dünaamikas“. (Lotman 1999: 169) Võib olla, et sellel perioodil tantsuväljal tegutsenud autorid ja teoreetikud ise olukorda sellisena ei näinud ning veel üldistusi ei teinud. „Plahvatus“ kontseptsiooni saaks kohaliku tantsukriitikaga aga veelgi enam sidustada, võttes aluseks Lotmani idee plahvatusest kui ennustamatust väljamurdest ettearvatavuse raamidest (Samas, 169), kuna nii võib ka üksiku kunstiteose ilmumine kultuuriväljale täita plahvatusrolli. Siis tekib võimalus vaadelda tantsu kui loomingulisuse väljendust kultuuris üldisemalt, dünaamilist valdkonda, kus uute koodide kasutuselevõtt ja vanade koodide uuel viisil rakendamine on uuenduse ja selle kunstivälja, seega kogu kultuuri, arengu teenistuses.

Konkreetne tantsulavastus esitab korraga nii selle autori kontseptsioone, st võimalikke uusi väärtusi, kui ka esteetilisi ja vormilisi lahendusi, luues sel moel uusi tähendusseoseid või kunstilisi võttestikke. Tantsulavastus toob kultuuriväljale, kitsamalt tantsuväljale uut informatsiooni. Lotman on plahvatust seostanud just uue info tekkega, mida toob kultuuri kunst: kunst avardab ennustamatuse ruumi - informatsiooniruumi, luues selle ruumiga eksperimenteeriva ja selle üle võidutseva tingliku maailma. (Lotman 2001: 140) Plahvatusliku tantsulavastusena võib kirjeldada näiteks Vabal laval etendunud Doris Uhliche tantsulavastust „Alastusest enam“, mis oma teemapüstituse ja vormiga tekitas väga palju vastukaja nii kriitikas kui meedias ja seda nii enne kui pärast etendusi. Tõik, et laval olid alasti inimesed, veelgi enam, kohapeal leitud erineva taustaga inimesed eri vanuserühmadest, tekitas väga elava vastukaja. Küll arutleti alastuse, keha representeerimise, alasti keha erotiseerumise üle, ka publiku problemaatiliseks (seksualiseerituks) kujuneda võiva vastuvõtu teemal. Millegi tavaelus ja meediaruumis tugevalt seksuaalsusega laetu toomine lavale ja seeläbi alastuse teadlik neutraliseerimine, tavapärasest konnotatsioonist tühjendamine, näis laiemale avalikkusele provokatiivse ja uuenduslikuna. Olulise nüansi lisas ka see, et etendajateks olid kohalikud inimesed eri elualadelt ja vanuses, kes reageerisid avalikule üleskutsele osaleda.

Omamoodi plahvatus võib seisneda ka tantsukriitika tekstiloomemehhanismis, juhul kui kriitik leiutab või avastab senisest täpsemaid ja uudseid sõnalisi kujundeid koreograafia ja liikumise kirjeldamiseks või võrdlemiseks, st rakendab kriitikateksti kirjutamisel suuresti loovust. Loominguline ja arvustatava teosega erakordselt hästi suhestuv kriitikatekst võib

märkida väikest kultuurilist plahvatust, eriti tantsuvälja arengu plaanis. Arvestades tantsu ja loomuliku keele vahelist teatavat tõlkimatuse momenti, võib „tõlkimatu“ õnnestunud tõlkimist pidada plahvatuseks, nagu seda on väljendanud Lotman teoses „Kultuur ja plahvatus“, kirjutades, kuidas plahvatushetk „muudab kokkusobimatu adekvaatseks ja tõlkimatu tõlgitavaks“. (Samas, 35) Vajadus kriitikat pidevalt arendada ning luua uusi viise tantsu kirjeldamiseks on kultuuri ja selle keelte arengu seisukohalt nii vajalik kui ka loomulik nähtus. Iga tantsukriitiline tekst või üksik arvustus, mis objektiga silmatorkavalt hästi suhestub ja seda adekvaatselt kirjeldab, panustab kriitikafääri elujõulisusse ja avab uusi suundi metakeeles.

Nagu Lotman on tõdenud, on iga keeleruum olemuselt dünaamiline (Samas, 37) - nii ka tantsukriitika diskursus, mis käib ideaalis ajas kaasas paralleelselt samuti areneva tantsuvaldkonnaga. On selge, et omavahel objekt- ja metakeele suhtega lahutamatu seotud tants ja tantsukriitika arenevad osalt ka eraldi, ent ühes kanda kinnitanud tendentsid ja hoovused leiavad kõlapinda teises, tantsulavastused on kriitikale ikkagi materjal ja tõukumispiind. Seda enam on oluline, et kriitikas saaksid kaetud kõik olulisemad nähtused, lavastused ja uued esteetilised otsingud, mis ajas esile kerkivad. Kriitikatekstide kvaliteedi tõstmine uute sõnakujundite ja loominguliste võtete kasutuselevõtu näol koos artiklite mitmekülgusega oleks ka tantsuvaldkonna objekt-ja metakeeli ühendavaks jõuks. Eriti arvestades, et tantsuvaldkonnas toimub uute esteetikate integreerimine ja žanripiire lammutavate vormide otsing üsna aktiivselt. Ühes piiride kompamisega laval võiks kriitikagi seda peegeldada ja leida mängulisemaid vorme, kaasata teiste distsipliinide terminoloogiat ja katsetada uute lähenemisnurkadega.

Teoses „Kultuur ja plahvatus“ kirjeldab Lotman põhjalikumalt kultuuri dünaamikat, nähes plahvatust kui võimalikku katalüsaatorit ning seostades ennustamatuse uuenduslikkusega. Informatsiooniprotsess toetub kahele mehhanismile: mälumehhanismidele, info talletamisele, teisalt uute teadete loomisele, mis pole automaatselt eelmistest tuletatavad. (Lotman 1999: 167) Kohalikult tantsumaastikult võib tantsulavastusi, mis kasutavad traditsioonilist tantsukeelt, olles seega suunatud kestvusele, ja mille näiteks võib tuua Fine5. Mainitud loomingulise kollektiivi töödes annavad tooni kehalisus, koreograafia läbimõeldus ja oskuslik kompositsioon – tihti on tegu ansamblis esitatavate töödega, kus oluline roll on rühmakoreograafial ja sünkroonsusel, samuti tehniliselt kõrgetasemelisel sooritusel. Fine 5 iseloomustab väljakujunenud koreograafiline käekiri, mis toetub Tiina Olleski ja Renee Nõmmiku tööle, mõlemad figureerisid tantsumaastikul juba 90. aastail. See aga ei tähenda,

nagu oleks tegu traditsioonidesse kinni jäänud käekirjaga, otse vastupidi, oma rajal liigutakse järjepidevalt ja arenetakse, samuti on teemadering lai. Erinevus avaldub pigem otsingulise-katsetava ja väljakujunenud käekirja vahes: Fine5 on väljakujunenud koreograafilise ja lavastusliku käekirjaga, samas kui katsetavatelt, pigem nooremate autorite ringi kuuluvatelt koreograafidelt võib suurema tõenäosusega tulla välja radikaalsem, ühiskonnas ja kriitikute seas poleemilist vastukaja tekitav töö. Viimaste lavastusi iseloomustab veel selgelt väljakujunemata kunstnikupositsioon ja lavastuslik käekiri. On tõenäolisem, et plahvatusmehaanismile sarnanevad ja sellist mõju omavad pigem viimati kirjeldatud tööd.

Dünaamika ja mitmehäälsus on Lotmani arvates kunstist lahutamatud, nagu on ta väljendanud teoses „Semiosfäärist“. (Lotman 1999: 167) Tantsuvälja ilmestav kõikumine liikumispõhise, traditsioonilisema keele ning multimeedialise, lisaks liikumisele ka muid etenduskuusti vahendeid kasutava keele, vahel võib tantsukunstile selle arengu seisukohast isegi hädavajalik olla. Keelte paljusus ja samaaegsus hoiab tantsuvälja erksana ning mitmekülgsena, lubades esile kerkida erinevatel koreograafidel, erinevatel käekirjadel ja tähendusloome võttestikel.

Erinevate esteetiliste suundade ja erineva käekirjaga koreograaf-lavastajate looming kombineerituna sellele reageeriva kriitikaga moodustavad Eesti tantsu semiosfääri, mida võib vaadelda kui muutuvat kogumit, kus ühelt poolt annavad tooni lavastused kui tantsutekstitid ja autorite käekirjad, teisalt arvustused ja teoreetilised artiklid kui metatasandi kultuuritekstitid. Nii nagu kaasaegse tantsu praktikute seas on erineva kunstnikupositsiooni ja esteetiliste valikutega loojad, on ka erinevaid kriitikakeeli. Ajas muutuvad tendentsid lubavad praegusel Eesti tantsumaastikul näha enamjaolt märgisüsteeme kombineerivaid lavastusi, mis sellise käekirja leviku ja koreograafide hulga tõttu on vaadeldavad tuumana. Selliseid lavastused saavad ka kriitikas rohkem käsitletud. Mõneti vähem leidub üksnes koreograafia- ja liikumispõhiseid tantsulavastusi. Samas on huvitav, et kriitikas tõstetakse töö kvaliteedi plaanis tihti esile just viimaseid, samuti on liikumisele keskenduvad lavastused pälvinud ka aastaauhindu. Mõneti võib kohaliku tantsu sfääri näha kui välismaistest tendentsidest mõjutatud välja, kuna žanripiiride hägustumine ja kaasaegse tantsu kombineerimine muude väljendusvahenditega on levinud ka mujal maailmas. Võib oletada, et siinsed autorid saavad impulssi Eesti kultuuris väljaspool nähtud tantsulavastustest, enesetäiendusest ja üldistest suundadest ning tervikuna reageerib ka sinne tantsumaastik semiosfäärivälistele mõjudele.

Eesti tantsuvälja kui ühe kunstivormiga seotud semiosfääri sobivad kirjeldama avatus ja dünaamika. Väljal annavad tooni väga erineva kunstnikupositsiooniga lavastajad-

koreograafid, tänu kahele õppeasutusele on koreograafia või tantsukunsti eriala lõpetanutel erinev taust, pidevalt käiakse end täiendamas välismaal. Erinevate tendentside avaldumine ning keskendumine erinevatele teemadele lubavad näha välja piisavalt mitmekülgsena, et esil oleks nii kehale ja koreograafiale keskenduv, kui ka erinevate žanritega eksperimenteeriv ja multimeediumlikule etenduskunstidele lähedasem suund. Nüüdistantsusemiosfääri integreeritakse pidevalt ka uusi koode ja tekste, näiteks tehnoloogilise teatri, multimeedia vormidest ning seda võib kirjeldada kui muutustele avatud ja uusi koode ja tekste hõlpsalt omandavat semiosfääri. Tantsusfääri tervikuna võib vaadelda piiridega katsetava ja otsingulise valdkonnana, kus tegutsetakse žanripiiridel ning kus võivad ilmnedu uuenduslikud esteetikad või koodid. Üsna kiiresti võetakse omaks ka uued koreograaf-lavastajad, publikut jagub nii pikemalt tegutsenutele, kes end juba tõestanud kui ka noortele, äsja õpingud lõpetanud autoritele. Eesti tantsukunst on avatud katsetustele, aktiivselt tegeletakse piiriületusega ja seda nii žanrilises kui kunstilises võtmes, nii et kokkuvõttes valitseb tantsumaastikku selgelt dünaamika. Ajas on muutumas ka etendaja ja publiku suhe – näha võib ühise etenduskogemuse taotlust ning publiku suuremat kaasatust. Mõnes lavastuses otsitakse publikuga otsekontakti, ületades ka etendaja ja vaataja tavaliselt fikseeritud piiri. Plahvatus kontseptsioonile toetudes võime vaadelda tantsu kui valdkonda, kus toimub pidev uuenemine nii välja sees kui ka tööde ja retseptiooni ning uute koodide kasutuselevõtu kaudu kultuuris laiemalt. Kaasaegset tantsu võib näha otsingulise valdkonnana, kus tegutsetakse žanriüleselt ning on suur tõenäosus etenduskunsti avangardi kuuluva ning plahvatus mõju omava töö loomiseks. Plahvatus kontseptsioonile toetudes võib nüüdistantsu vaadelda koos avangardse etenduskunstiga, kus toimub pidev uuenemine nii koodide kasutuselevõtu kui lähtealuste ümbermõtestamise kaudu.

Tantsu vaatlemine semiootilisest perspektiivist hõlmab selle asetamist teiste märgisüsteemide sekka üldisele Eesti kultuuriväljale, mida saab kirjeldada kui kultuuri semiosfääri. Artiklis „Kultuurisemiootika teesid“ on autorid rõhutanud kultuurkeelte hierarhilist ülesehitust, nende valdkondade lõikuvust ja piirnevust. (Samas, 105) Seda aluseks võttes on võimalik tantsuvälja kirjeldada kui teiste etenduskunstidega aeg-ajalt ühtivat, segunevat valdkonda, mispuhul saab rääkida hõlmatuses suuremasse, etenduskunstide süsteemi. Tantsu segunemine *performance*'i esteetika ja sõnateatriga, samuti erinevate meediumitega, lubab näha erinevate kultuurkeelte dünaamilist välja, mis on täis nihkeid ja kultuurilisi plahvatusi. Lotman rõhutab hilisemas teoses „Semiosfäär“, et igat semiootilist teksti ja mehhanismi ümbritseb semiootiline ruum – semiosfäär (Lotman 1999:43) Nõnda tuleks iga tantsulavastust ja tantsukriitilist teksti

vaadelda kontekstuaalselt, andes aru üldisest väljast, väärtustest ja tähendustest, mis seda ümbritsevad ning tõlgendusvõimalusi kujundavad.

3.6 Tuum ja perifeeria tantsuväljal

Arvestades kohaliku tantsumaastiku enesekirjelduse ja tantsu kui žanri määratlemise probleeme, on asjakohane analüüsida Eesti nüüdistantsumaastikku tervikuna tuum-perifeeria seisukohast. Tuuma ja perifeeriat saab kohalikul tantsumaastikul näha positsioonidena, mis ei anna üksiku teose kvaliteedi kohta käivat hinnangut, vaid väljendavad pigem tantsuväljal levinud tendentside muutumist ajas. Lotmani kontseptsioon aitab kirjeldada suundi, mis Eesti kaasaegses tantsus mingil hetkel pigem tagaplaanil, kuid teisel ajahetkel jällegi tuumas figureerivad. Tantsuvälja kirjeldamine tuuma ja perifeeria dünaamika kaudu võimaldab keskenduda ajalisele, semiootika mõttes diakroonilisele teljele, st tantsuloole ning vaadelda tantsuvälja keeruka ja mitmetasandilise uurimisobjektina kultuuri kui terviku tasandil.

Eesti kaasaegse tantsu välja iseloomustab dünaamilisus: pidevate uute koreograafide-lavastajate esilekerkimine ning erinevad esteetilised suundumused loovad muutusi ja paljusust. Tantsumaastikku võib seetõttu näha mitmetasandilise ja -keelsena, kus vahelduvad koodid ja erinevad lavastused võivad vahetada positsioone etenduskunstimaaistikul ja kultuuris. Katsetamine erinevate esteetikate ja meediumitega teeb Eesti tantsuväljast mitmete korruga käibivate koodide ja suundumuste sfääri, kus mingit lavastust relevantsuse alusel sildistada on keerulisem ja tendentsid vahelduvad kiiremini. Tantsuvälja iseloomustab suurem vabadus ja avatus uuendustele, palju on vabakutselisena tegutsevaid loojaid - see on etenduskunste hulgast ka üks vähem institutsionaliseeritumaid, kui võrrelda näiteks sõnateatriga, milles annavad tooni suured repertuaariteatrid ja väljakujunenud süsteemid. Lavastuste positsioon kultuuris ei ole väga kindlalt fikseeritud ja esteetilised suunad vahelduvad kiiremini, kuna koodide ja žanrite segunemine on pigem valdav kui erandlik. Tänu sellele on tuuma ja perifeeria vaheldumine kiirem ning mõni lavastus võib korruga kuuluda mõlemasse sfääri.

Lotman kirjeldab, et struktuuriruum on ebahütlane ning et selles eksisteerivad kesksed moodustised moodustavad tuuma, väljapoole jääb perifeeria. (Lotman 1990: 265)

Tantsuvaldkonnas võib kesksetena näha töid, mis saavad rohkem vastukaja, on esil meedias, millest räägitakse tantsuteemalistel aruteludel ning mille on loonud tuntud, väljal juba aastaid tegutsenud koreograaf-lavastajad. Lähtudes kriitiku-teoreetiku perspektiivist, võib öelda, et keskmesse asetuvad lavastused, mille retseptsioon on laiem: lavastus saab tavaliselt ühe või

kaks arvustust erinevates väljaannetes, sellest enam arvustusi pälvivaid lavastusi võib võtta juba esiletõusvate ja kultuurimällu ja tantsulukku kinnistuvatena. Lavastused, millest positiivselt kirjutatakse või mis saavad vahel isegi mitmekordset vastukaja eri autorite sulest pärinevate arvustuste näol, ringlevad tantsuvälja tuumas, seega ka kultuuri tuumas. Seal annavad tooni ka sellised lavastused, mille teemapüstitus või vorm antud ajas ja kultuuris kriitikuid ja publikut sel määral kõnetab, et neid võib näha plahvatusena (vt peatükk 3.4). Kui tegemist on tuntud autoriga, näiteks Tiina Olleski ja Renee Nõmmiku, Renate Keerdi, tantsuteater ZUGA, Karl Saksa, Külli Roosna ja Kenneth Flakiga, võib lavastuse suhtes märgata kõrgendatud tähelepanu ka kriitikas. Vähem arvustusi, ja tõenäoliselt ka publikut võivad pälvida äsja õpingud lõpetanud uute tulijate debüüdid. Tantsulavastus on kultuuritekst, mis saab vastukaja kriitikateksti näol – lavastused, mis jäävad vastukajata, suubuvad, vajudes kultuuri äärealale. Lavastused, mis vastukaja ei pälvi ja mida auhindadele ei nomineerita, liiguvad pärast etendusi perifeeriasse ning nende positsioon kultuuris on nõrgem. Need alluvad hõlpsamini ja väiksema „vastupanuga“ ka kollektiivsele unustamisele. Lotman mõõnab samuti, et „kirjeldamise objektiks on alati eelkõige tuum“. (Samas, 266)

Kriitikatekstid kannavad kultuurimällu funktsiooni: arvustus võib tööd võrrelda teiste sama perioodi lavastustega, tuua välja selle põhilised esteetilised jooned, samuti teemapüstituse ning pakkuda žanriteoreetilise määratluse. Nõnda kinnistub lavastus kui uus kunstitekst kultuuriväljal ka ajas ning võimaldab hilisematel tantsuloolastel tantsu arengut, tantsukunstnike tegevust jm uurida. Kriitika loob tantsuväljale metatasandi ning on peamine tuuma-perifeeria kirjeldamise platvorm. „Iga küllalt keerukas ja ajaloolise ulatuvusega struktuur (keel) funktsioneerib *kirjeldatuna*,“ väidab Lotman ning täpsustab, et kirjeldus võib olla nii väliselt positsioonilt kui ka enesekirjeldus. (Samas, 265) Tants funktsioneerib Eesti kultuuris omaette keelena just kirjelduste kaudu: ühelt poolt kirjeldustes, mis on pärit koreograafidelt-tantsijatelt, teisalt kritikute-teoreetikute vaatenurgas. Esimene mainitute on ühtlasi sisemine, kriitiku-teoreetiku vaatepunkt aga väline ning need vaatepunktid võivad erineda või vastanduda. Nagu Lotman toonitab, teeb just selline kirjelduste kaudu eksisteerimine tuuma-perifeeria suhte keerukaks (samas, 265) ning võib arvata, et kriitik võib praktikuga võrreldes keskele kohale paigutada teised tööd. Samas aitab kriitikutepoolne kirjeldus tuuma-perifeeria suhet märgata ning ka kujundab seda: ajas olulisi ja vormiga eristuvad töid tõstab esile ikkagi kriitikute-teoreetikute tegevus.

Ajalisel teljel võib välja joonistada Eesti kaasaegse tantsu maastiku muutused ja uute esteetikate või ideede esilekerkimise. Võib öelda, et 90. aastatel oli esil traditsiooniline

kehakeskne suund, kus põhirõhk oli tantsul ja liikumisel. Sel ajal moodustasid tantsuvälja tuuma need lavastused, kus tegeldi aktiivselt kaasaegse tantsu vormide ja esteetika integreerimisega kohalikule kultuuri- ja etenduskunstiväljale. Tuuma jäid need koreograafid- autorid, kes tegelesid kehatehnikate avardamisega, liikumisleksika suurendamisega kohalikul tasandil ning kes panid aluse loominguilistele kollektiividele. Näitena võib tuua Tiina Olleski ja Renee Nõmmiku, kes panid aluse siianitegutsevale Fine5-le, samuti Tiina Mölder, Kaja Kannu ja Jarmo Karingu, kes asutasid ZUGA ühendatud tantsijad. See periood oli ka otsinguline, kuna tegeleti aktiivselt välismaal esile tõusnud suundade ja liikumiskeelte integreerimisega, nende „maaletoomisega“ ja oma käekirja kujundamisega.

Perioodil, mis jääb 2000. aastate teise poolde, hakkas esile tõusma eelnevalt äärealadele kuuluv kontseptuaalne suund, mille tuntud esindajaks näiteks Mart Kangro, ning kus fookus asetati ideele ja selle edastamisele erinevate meediumite ja märgisüsteemidega, mis mõnel juhul vähendas tantsu ja liikumise osakaalu. Selle perioodi lõpuks olid tuuma vallutanud taolised tantsulavastused, kus liikumine ei pruukinud olla enam esikohal ning mis olid eksperimenteerivama loomuga. Tuuma jõudnud tekste iseloomustab ka piiride ületamine, teiste kunstivormide kaasamine tantsulavastusse, multimeedialahenduste kasutuselevõtt. Sel perioodil moodustasid tantsuvälja keskme tugeva autoripositsiooni ja omapärase kunstilise käekirja koreograaf-lavastajad, kes tegutsesid mingist laiemast kontseptsioonist tõukuvalt. Kontseptuaalsuse esiletõusu mõjud kajavad ka praegusel tantsumaastikul, mis hõlmab nii liikumisele keskendunud suunda kui multimeediume kaasavat, žanripiiridel balansseerivat suunda. Samas ei mõju kontseptuaalne suund enam avangardsena ning siin võib näha uue tuuma-perifeeria kohavahetuse algust: nii kriitikas kui auhindade määramisel on alates 2010. aastast taas esil kehapõhiseid, liikumist ja sellest saadavat kogemust uurivaid lavastusi.

Kuigi tuum ja perifeeria võimaldab tantsumaastikku vaadelda ajas, ei ole see seotud üksnes põlvkondade vahetusega (vt ka Raudsepp peatükis 2.1). Tuuma ja perifeeria üheaegne eksisteerimine võimaldab samal perioodil kooli lõpetanud ja tegutsema asunud koreograafidel liikuda erinevates suundades ja asuda looma väga eriilmelisi lavastusi. Samuti võib esineda esteetika, teemade või lähenemise muutumist ühesama koreograafi eri aastatel välja tulnud lavastustes.

Kuna tantsuauhinnad ja nende määramine on tekitanud tantsuväljal mõnigast poleemikat, tuleb tuuma ja perifeeria kirjeldamisel arvesse võtta ka auhindade jagamist, nomineerimist ja püüda analüüsida nende valikute põhimõtteid. Ühelt poolt võibki tuuma kuuluvate

tantsulavastuste indikaatorina näha nende nomineerimist auhindadele – nomineeritakse tööd, mis on silma jäänud kõrge kunstilise kvaliteedi, läbitunnetatud teostuse ja huvitava lähenemise poolest. Tihti nomineeritakse ja auhinnatakse juba pikemat aega tantsuväljal tegutsenud autorite lavastusi. Näiteks on viimastel aastatel Eesti Teatriliidu väljaantava tantsu kategooria auhinna pälvinud: Renate Keerd (2016), Tiina Ollesk ja Renee Nõmmik „...and Blue“ (2015), Kristjan Rohioja „Electronic City“ (2014), Ruslan Stepanov, „Carrmen!“ (2013), Oksana Tralla "Väike prints" (2012), Karl Saks "Tšuur" (2011), Mart Kangro "Can't Get No/Satisfaction" (2010), Fine5 "Faasid" (2009). Varasemate laureaatide hulgas korduvad ZUGA, Mart Kangro, ja Oksana Titova nimed. Nominentide hulgas võib lisaks mainitutele leida Päär Pärensoni (2009), Kaja Lindali ja Mari Mägi (2010, 2011), Henri Hüti (2012, 2013) ja Mihkel Ilusa (2012), Mai Murdmaa (2012), Krista Kösteri ja Kristina Paškevičiuse (2012), Dmitri Harchenko (2013), Twisted Dance Company (2013), Mari-Liis Eskussoni (2014), Ruslan Stepanovi (2014), Külli Roosna ja Kenneth Flaki (2014), Sveta Grigorjeva (2016), Maarja Tõnissoni (2016) ja mõned koreograafitaustata autorite nimed. Erandina tõuseb esile Triinu Aroni ja Sõltumatu Tantsu Lava nominatsioon (2016), mis ainsana on nomineeritud mitte lavateose, vaid organisatoorse töö ja Premiere-platvormi eest.⁹

Nominentide seas kordub mitmeid nimesid, kes erinevatel aastatel laureaatideks osutunud, mis lubab näha, et kriitikud ja žüriiliikmed näevad tooniandjatena siiski juba kogenud ja väljakujunenud käekirjaga koreograafe. Uutel tulijatel tundub olevat nominentide ringi keerukam pääseda, laureaatide seas on pea täielikult esil tantsuväljal pikemalt tegutsenud koreograaf-lavastajad, erandiks Karl Saks, kes pälvis laureaadi tiitli debüütlavastuse eest. Maarja Tõnissoni ja Mari-Liis Eskussoni debüüdid on nominatsioonide hulgas ning seegi on erandlik. Nominatsioonide põhjenduste seast leiab osutusi isikupärasele käekirjale, liikumis- ja kehapõhisele koreograafiale, läbikomponeeritusele, eestimaisusele, kunstilisele küpsusele, meediumite õnnestunud koostööle. Peamiselt esinevad põhjendused ja iseloomustused toonitavad väärtustena väljakujunenud ja küpset käekirja, kodumaisust, kehapõhisust ning peegeldavad teatud semantilist välja, mida võib pidada just tuuma kuuluvate lavastuste juurde kuuluvaks. Laureaatide puhul tundub argument olevat teatud määral traditsiooniline lähenemine tantsukunstile ja pigem kinnistunud kui otsiv käekiri. Arvestades, et kultuuri tuumas figureerivad tekstid on kultuurile ilmselt kergemini vastuvõetavad ning iseloomulikud, tundub mõneti loogiline see, et laureaatide hulgast leiab kogenud ja oma

⁹ Auhindu puudutav info pärineb Eesti Teatriliidu kodulehelt

väljakujunenudstiilile truuks jäänud koreograafe – säärased tööd joonistavad koondpildi kohaliku tantsuvälja valdavatest tendentsidest ja esteetilisest eelistustest.

Samas võib näha nominatsioone, mille puhul rõhutab žürii, et soovitakse esile tõsta lavastuse või kokreetsse autori uuenduslikku lähenemist, originaalset lavastuslikku võttestikku või omapärast esteetikat - semiootilisest vaatenurgast mingi uue koodi toomist kohalikule tantsumaastikule. Nominatsioonide lühikirjelduste hulka mahuvad näiteks viited uuenduslikule liikumiskeelele, kontseptuaalsusele, „piiride ületamisele ja mässumeelsusele“, „sotsiaalselt ärritavale, peavoolu ja konformismiga vastanduvale“ tööle, „vormilistele üllatustele“, „elektrisele esitusele“, „üllatuslikele semiootilistele väljendusvahenditele“, koguni „tänavatantsu slängile“. Nomineerimisel annavad seega tooni ka uuenduslikud ja peavoolust (kui seda võib tantsuväljal üldse täheldada) või konkreetse autori varasematest töödest eristuvad lavastused. Viimati kirjeldatu hulka võib sattuda ka lavastusi, mis liigituvad tantsuvälja avangardi alla, mida tavavaatajal on ehk keerulisem tõlgendada ja mõista või mis pakuvad niivõrd uuenduslikke ja teist laadi esteetikaid või vorme, et neid saaks liigitada hoopis perifeerseteks nähtusteks. Sellistena võib välja tuua näiteks Sveta Grigorjeva mitte-tantsu manifesteeriva töö „Carmina trash“ (nominent 2016) ja SandraZ „Autistid/artistid“ (nominent 2011). Kirjeldatud olukord toob kaasa tantsutekstide suure liikuvuse ja hägusa fikseerituse tuum-perifeeria teljel ning toonitab veelgi Eesti tantsuvälja avatud ja dünaamilist loomust. Auhindade senine jaotus soodustab olemasolevate tendentside jätku ja tuuma kuuluvate väärtuste ja esteetika taasloomist. Teatriliidu auhindadest erineb aga Sõltumatu tantsu auhind, mis tõstab esile pigem vormikeele või lähenemisega eristuvaid ja uuenduslikke töid. Sõltumatu tantsu auhinda antakse välja 2003. aastast, selle on pälvinud teiste hulgas Mart Kangro „waiting for tomorrow“ ning Kadi Noormetsa ja Kadi Maria „an hour of“ (mõlemad 2014), Sveta Grigorjeva „sõp-rus-est“ (2011). Tuleb aga märkida, et 2015 nimetati auhind ümber Sõltumatu etenduskunstide auhinnaks (2015. aasta laureaadiid Kaja Kann, ZUGA ühendatud tantsijad ja Hendrik Kaljupärv), mis peegeldab üha enam valdavast tantsu ja etenduskunstide segunemist ja lubab uskuda, et tantsuvälja tuumas asuvad endiselt ka muude vormidega sidustatud lavastused.

Avangardsed lavastused, mis tulevad välja tõeliselt uuendusliku ja esialgu kummastava vormikeele või kunstiliste võtetega, jäävad tantsuvälja äärealale. Seda tüüpi lavastuse puhul või vahel täheldada kriitika suutmatust kohe lavastusega suhestuda, seda adekvaatselt „lugeda“, mis tõestab kirjelduskeele aeglasemat arengut võrreldes oma uurimisobjektiga. Kultuuri-ja tantsuloo seisukohast võivad sellised tööd saada vähem kajastust ning seega

vähem kinnistatud kultuurimällu, kuid võivad tantsu arengu seisukohast tegelikult tähtsamad olla. Avangardsete ja uudse vormikeele või teemapüsitustega lavastused avardavad tantsu kui kunstivormi teemaderingi ja kunstilist võttestikku, suhestades seda teiste kunstivormidega ning olles nõnda üldise kulturiinnovatsiooni teenistuses. Lotman viitab Tõnjanovi töödele, kui kirjeldab tuum-perifeeria dünaamikat ja nende ümberpaigutumist. Ta kirjutab, kuidas suurema paindlikkusega perifeeria soodustab selliste vormide kumuleerumist, mis järgmisel ajalooetapil osutuvad dominantseiks ja paigutuvad keskmesse. Struktuuri või kultuuri üks alusmehhanisme ongi tuuma ja perifeeria pidev kohavahetus. (Samas, 266) Aja jooksul ja uute koodide kehtestumisel või uute vormide omaksvõtul ja soodustamisel võivad avangardsed lavastused liigituda juba tuuma, mis tähendab traditsioonilisema vormikeele või seni tunnustatud lähenemisega lavastuste liikumist perifeeriasse. Mõneti võibki seda täheldada perioodil, mil kontseptuaalne nüüdistsants ja etenduskuunst hakkas levima hoogsamalt ja sai rohkem kõlapinda kui traditsioonilisem, tantsule ja liikumisele keskenduv suund. Nii liikus keskele kohale pigem avangardne ja äärealalt, tõenäoliselt välismaiste mõjude kaudu, tantsusfääri integreeritud lähenemine ning seni tuumas figureerinud tantsule traditsiooniliselt lähenev suund muutus omakorda perifeerseks. Erinevate tendentside vaheldumine ja jõulisem positsioon tantsuväljal on aga loomulik nähtus ning tantsuvälja dünaamika ja paindlikkuse teenistuses. Kui üks, olgu selleks siis traditsioonilisem kehapõhisem või eksperimenteeriv ja eri meediume kaasav suund, jääks valdavaks pikaks perioodiks, võiks selles näha märki tantsuvälja sumbumisest ja seisakust.

Tuum ja perifeeriaga on lähedalt seotud kaasaegse tantsu väljal kehtivad koodid ja esteetlised suundumused või printsiibid, samuti see, millised žanrid on valdavad. Tuuma-perifeeria dünaamika demonstreerib ka koodide vaheldumist ning auorite esteetiliste valikute uusi suundi, samuti teatud võttestikest loobumist või nende asemel teist laadi käekirja esiletõusu. Nüüdisaegsed tantsulavastused lähtuvad kaasaegse tantsu tehnikatest ja ideoloogilistest alustest (keha vabastamine, piiride kaotamine, pluralism, koodide nihestamine ja segunemine). Pööratud on igapäevaliikumise poole, esemete koreograafia poole. Samas on vähelevinud tänavatantsu elementide sidumine nüüdistsantsulavastusse, mida võibki täheldada üksnes Twisted Dance Company ja nende koreograaf-lavastajate Carmel ja Rene Kösteri käekirjas.

Twisted Dance Company töödes on uue tendentsina kombineeritud kaasaegse tantsu kunstilisi võtteid ja esteetikat tänavatantsu erinevate stiilide ja vastava kehatehnikaga. Integreerides tänavatantsu elemente lavastuslikult kõrgetasemelistesse (ka aastaauhindadele nomineeritud)

töodesse, on lisatud kaasaegsele tantsule teine kood, tulemuseks aga mõlemat tantsustiili arendav ja edukalt kombineeriv käekiri. Nii võib nende viimaste tööde („NOX“ 2013, „RSKSD“ 2015) põhjal väita, et kujunemas on käekiri, mis kaasab kaasaegse tantsu tehnika ja konteksti (tööd tuuakse välja kaasaegse tantsu lavastustega tegelevas etenduskunstide keskuses), kuid mille liikumiskeele puhul on tuntav erinevate tänavatantsustiilide elemendid ja kehatunnetus. Tänavatants paikneb võrreldes kaasaegse tantsu lavastustega tantsuväljal selgelt perifeerias ning seda seostatakse harrastajate, hobitantsijate ning laste või noortega. Kui lavale, kus ollakse harjunud nägema etenduskunsti ja kaasaegset tantsu, tuuakse keskme väliste tantsustiilide aspekte, võib seda vaadelda kui ammutamist perifeeriast. Tulemuseks võib pikas perspektiivis olla ka muutus tänavatantsu positsiooni suhtes: see, mis muidu jääb äärealale, kuuludes pigem kitsa subkultuurilise ringkonna sfääri, tuuakse lähemale tantsukunsti keskmele, kus sihiks on eelkõige lavastustervik, selle kunstiline tase ja autorite kontseptsioon.

Tuuma- ja perifeeriavaheliste suhete kaudu võib kirjeldada ka kaasaegse tantsu positsiooni ja rolli, võrreldes kultuuri teiste tantsuvormidega nagu näiteks rahvatants ja ballett. Pärimustants on osa kultuuripärimusest, funktsioneerib kultuuri mäletamisel ning paigutub seetõttu mõneti tuuma. Ballett kui klassikaline, traditsiooniline tants hõivab samuti osa tuumast – seda nähakse vahel ka elitaarse tantsuvormina, samuti on sellel rohkem publikut kui kaasaegsel tantsul. Teatri aastaauhindadel antakse balletiauhinda välja tantsukunsti auhinnast eraldi ning see on õigustatud ja loogiline, arvestades kahe žanri kardinaalset erinevust ja hindamise põhimõtteid. Kaasaegse tantsu kogukond ei pruugi käia vaatamas klassikalist balletti ega osaleda rahvatantsusündmustel ja vastupidi – viimastest huvitatud ei pruugi jõuda vaatama kaasaegset tantsu või katsetamisaldist etenduskunsti. Koreograafide eriala õppekava hõlmab samas nii rahvatantsu kui balletti. Kaasaegse tantsu maastikul tegutseb koreograaf-lavastajatena vaid osa tantsukunsti ja koreograafia eriala lõpetanutest, mitmed liiguvad hoopis tantsupedagoogika või rahvatantsu arendamise sfääri. Seega ongi kaasaegne tants üks Eesti tantsuvaldkonna külgi ning võib nii teisi žanre eelistavate publikuliikmete kui ka mõnede teiste tantsuvaldkonnas tegevate inimeste jaoks jääda äärealale.

Ruumilis-geograafiliselt võttes võib kaasaegses tantsus samuti täheldada keset ja ääreala. Selle järgi tõuseb tantsumaastikul esile Tallinn, kus asuvad suuremad saalid, produktsioonimajad ja platvormid ning TLÜ koreograafiaosakond, ent ka Viljandi, kus tänu tantsukunsti õppekavale, toimuvad mitmed väiksemad esietendused, tantsuteemalised sündmused, festival NoTaFe ning kus uute tulijate ja noorte koreograafide pealekasvu tõttu on

tantsuvaldkond aktiivne. Teised linnad või regioonid tõusevad esile seoses festivalidega, näiteks Hiiumaa tantsufestival, samuti Haapsalus 2013 aset leidnud festival Uus Tants. Draamafestivali ja Tartu Uue teatri etenduspaiga kaudu jõuavad mitmed lavastused ka Tartusse või toimuvad Tartus esietendusedki, nõnda on ka selle linna publik tantsumaastikul toimuvast, selle suundadest ja arengutest teadlikum. Tänu rahvusvahelistele külalissetendustele, festivalidele ja võrgustikele on jällegi esil Tallinn. Nii võib Eestis tantsu puhul täheldada teatavat keskme väljajoonistumist ka geograafilisel tasandil, kus tuuma kuuluvad suuremad linnad ja tantsuga seotud piirkonnad, perifeeriasse teised linnad, ka maapiirkonnad, kuhu etendused enamasti ei jõuagi ning mille elanikud kaasaegse tantsuga vähem kursis on.

Selgelt eristunud tuuma ja perifeeria sfääri asemel võib kohalikku tantsumaastikku ette kujutada ka spiraalina, kus maastik on pidevas ja üsna kiires muutumises ja lavastused ja autorid üksteisele pigem lähemal kui järgalt eristunud ja sildistatavad. Tantsuväli tervikuna on Eestis pigem paindlik ning väga suurt traditsioonilisust või normidest kinni hoidmist pigem märgata ei ole. Et mingil määral on eksperimeneerimisele ja uuendustele avatud nii praktikud kui kriitikud, on ka piir perifeeria ja tuuma vahel hägusam. Et tuuma kuuluvate lavastuste ja perifeersete lavastuste piir on hajus, muudab see tantsumaastiku mõneti ühtlasemaks, teisalt jällegi ebakorrapärasemaks, kuna mistahes lavastus võib mistahes hetkel kaasa tuua tendentsi, millega nähakse ka terve välja muutumist. Lavastustel või koreograafidel, kelle töö esialgu nii suurt tähelepanu ei pälvi, on kerge saada järgmise tööga juba suurt tähelepanu.

Kaasaegne tants tervikuna on Eesti kultuuris pigem perifeeriasse jääv nähtus: publikut on vähe, vaatamas käib kindel ringkond (sh kriitikud, teised koreograaf-lavastajad, koreograafiatudengid, etenduskunstnikud). Viimasele võib kaasa aidata tantsulavastuste teemadering, mis tihti tegeleb etenduskunstisestest küsimustega. Kaasaegse tantsu äärealale kuulumist demonstreerib ka see, kuidas mitmed vaatajad tunnistavad kas pärast konkreetset etendust, et teos oli arusaamatu või viidatakse kaasaegse tantsu kui terve valdkonna krüptilisusele ja kaugeks jäämisele tavainimese jaoks. Mõneti võib see olla tingitud kaasaegse tantsu järjest suuremast suhestumisest avangardse ja eksperimenteeriva etenduskunstiga: tavapublik eelistab turvalisemat rada ning pigem hoidub lavastustest, mis võivad teda šokeerida või arusaamatult ja kummastavalt mõjuda. Perifeeria ongi katsetamisele, traditsioonide murdmisele, koodide vahetusele kõige avatum sfäär, nii on see ka etenduskunstis ja tantsus.

Eesti tantsumaastik on piisavalt väike, et perifeeriat ei saa selles kontekstis käsitleda kui tundmatuks jäävat osa – tähelepanu saavad ikkagi kõik lavastused, ringkond on väike ning vahel võib sama publik käia vaatamas nii alles alustava autori koolitööd kui ka juba pikalt tegutsenud loomingulise koosluse või koreograafi lavastust. Perifeeriast on seetõttu alust rääkida nende lavastuste puhul, mis saavad vähem kajastust, mõjuvad tavavaatajale arusaamatult ning tulevad välja siinses kontekstis nii uuenduslike vormidega, et on vaatajaile esialgu keerukad suhestuda. Välja iseloomustav paindlikkus koos väiksusega tekitab olukorra, kus, võrreldes mõne selgemate jõujoonte ja kindlalt tuuma kuuluvate tuntud autoritega suurriigi tantsumaastikuga, on siin võimalik noortel ja uutel tulijatel kohe nii vaataja kui kriitikute tähelepanu ja tunnustus pälvida. Tuuma ja perifeeria eristamine on siinsel tantsumaastikul seega mõneti tinglik ning tõuseb esile tantsu hetkeseisu, hooaja või arengu kohta käivate teoreetilistes kokkuvõtetes-kommentaaride kaudu. Kriitika hinnangu põhjal võib samuti näha positsioone keskmes või äärelaal. Semiootika võimaldab lotmanliku tuuma-perifeeria dünaamika kirjeldamise kaudu lisaks tantsulavastuste kui üksiktekstide analüüsile läheneda tantsule kui kultuurinähtusele ning kontekstualiseerida tantsumaastikku kui nähtust kultuuris. Samuti aitab see käsitleda ja uurida tantsuvaldkonda tervikuna koos selles käibivate tendentside, suundade ja allhoovustega, tuues välja selle dünaamika ja mitmekeelsuse ning pöörates tähelepanu diakroonia teljele.

Kokkuvõte

Magistritöös olid vaatluse all Eesti tantsukriitika ning kultuurisemiootika kontseptsioonide ja mõistete võimalik rakendamine nii nüüdistantsulavastuste kui ka tantsumaastiku analüüsil. Tartu-Moskva kultuurisemiootikast lähtudes saab tantsu vaadelda ühena kultuuri märgisüsteemidest ning nüüdistantsulavastust tekstina, kus on suhestatud erinevad märgisüsteemid ja kus kasutatakse erinevaid koode.

Tantsukriitika ja nüüdistantsu suhestumisel tõuseb esile tantsu määratlemise, nimetamise ja žanripiiride küsimus. Kultuurisemiootika võimaldab välja joonistada erinevuse lavastuse kui teksti ja nüüdistantsu kui kultuurikeele vahel ning vaadelda, kuidas praktikute tantsumääratlus võib olla laiem kui kriitikutel ning lähtuda teistest alustest. Vastavalt konkreetsele lavastusele, selle esteetikale ja kontseptsioonile võib tantsule läheneda erinevalt, teooria aga nõuab üldistusi ning žanriteoreetilisi määratlusi. Nüüdistantsu iseloomustab paindlikkus ja määratlematus, seda ka nüüdisetenduskunsti kontekstis, kus enamik lavastusi on multimeedialised ning kombineerivad tantsu teiste märgisüsteemidega. „Kaasaegse tantsu lavastus“ võib tänase seisuga tähistada multimeedialist lavastust, kus liikumine on võrdne märgisüsteem teiste seas ning kus tants võib esineda väga erineval kujul, sh igapäevaliikumise või tantsulise liikumise taotlusliku minimeerimisena.

Tantsukriitikat saab vaadelda intersemiootilise tõlkimisena, kuna selle objekt on antud tantsukeeles, kriitikatekst ise aga loomulikult keeles. Märgisüsteemide olemuslikust erinevusest tõuseb ka teatav tõlkimatuse probleem ning ilmneb, et liikumist võib olla keeruline ilma kadudeta verbaalselt kirjeldada ja arvustuses edasi anda. Semiootika mõistestiku senine kasutus kohalikus tantsukriitikas on pigem hajus, keskendudes üksikutele mõistetele, samuti torkab silma, et autorid on sel puhul ise semiootika taustaga. Esil on fenomenoloogiline kirjelduskeel, kus pööratakse tähelepanu atmosfäärile, kehakogemusele ja liikumisele, samas kohtab ka tekste, kus fookus on teistel märgisüsteemidel või narratiivil-kontseptsioonil. Kultuurisemiootikat saaks tantsukriitikas rakendada senisest laiaulatuslikumalt ja nii tantsulavastuste kui ka terve nüüdistantsumaastiku analüüsiks (metakriitika tasemel). Semiootilisi lähtekohti võib näha tähelepanus tantsu tähendusloomele ja sellele, kuidas ja kui edukalt on sisu väljendatud.

Tartu-Moskva koolkonna ja eriti Juri Lotmani töödest saab tantsulavastuste analüüsis kasutada erinevaid ideid ja mõisteid: Lotmani teksti ja lugeja suhte kaudu on võimalik käsitleda tantsu vastuvõttu, mispuhul on abi ka Eco avatud ja suletud teksti ning Jakobsoni

kommunikatsioonimudelile toetumisest. Binaarsed opositsioonid võimaldavad uurida nii kultuuriliste väärtuste ja fundamentaalsete vastanduste representeerimist tantsus kui ka keskenduda kontrastsetele liikumiskvaliteetidele koreograafias. Liikumises sisalduvate opositsioonide märkamine võib olla abiks ka tantsulavastusest kirjutamisel ning nii koreograafia kirjeldusel kui ka tegelaste suhete analüüsil. Tartu-Moskva koolkonna autorite seas on osutatud ruumilisuse, ruumimetafooride ja ruumiopositsioonide rollile sekundaarsetes modelleerivates süsteemides ja semioosis ning seegi on pikemas perspektiivis tantsuga seostatav. Mingi konkreetse teose uudsust arvestades võib abi olla kultuurilise plahvatuse ideest sh uuendusliku tantsulavastuse rollist kui loomingulisest tekstist kultuuri üldises dünaamikas.

„Piiri“ mõistet saab rakendada tegelaskuju arengu ja selle koreograafilise väljendamise kontekstis, kus tegelaskuju liigub ühelt tähendustasandilt või tinglikust reaalsusest teise. Tegelane muundub teosesisest piiri ületades, mis võib kajastuda liikumisstiili, intensiivsuse või seisundi muutuses. Samuti võib selle kaudu uurida nüüdistantsus muutuvat etendaja-vaataja suhet ning tantsivat keha nii objekt- kui subjektitasandil.

Tantsu puhul võib täheldada semiosfääri-põhise lähenemise võimalikkust mitmel tasandil: esiteks konkreetse autori tööde sees, tema loodud fiktsionaalses maailmas, teiseks teosevälisel tasandil: tantsuväljas, mis paigutub Eesti kultuuri semiosfääri. Plahvatuse kontseptsioonile, mida seni on rakendatud 1990. aastate tantsuenduse kirjelduseks, võib toetuda ka siis, kui uurida, kuidas vahelduvad koodid ja tendentsid ning kuidas juba üksik tantsulavastus toob kultuuriväljale uut informatsiooni, võides mõjuda plahvatusena. Selle aitab kaasa tendents, kus nüüdistants on lähenenud avangardsele etendukunstile, koodide valik on laienenud ning uudne lavastus võib suure tõenäosusega esile kerkida just nüüdistantsuväljal.

Semiootika raamistik, mis seob konkreetse tantsuteksti kultuuriga, näeb tantsu kui omaette keelt (märgisüsteemi) ning võimaldab uurida semioosi ja tantsumärkide erinevaid aspekte. Arvestades tantsu kui kehalist modelleerimisviisi ja kinesteetilise mõtlemise teooriat, on potentsiaali semiootikat fenomenoloogiaga kombineerivatel käsitlustel eelkõige tantsuga kaasneva kehakogemuse, kehalise representatsiooni ja kinesteetilise vastuvõtu uurimisel. Tantsu puhul ilmneb oma spetsiifika: kehalisus, kogemuslikkus ja ruumilisus, mistõttu omandab tants lisaks visuaalsele lisamõõtme, olles seotud ka füüsilise kohalolekuga. Tantsu võib vaadelda tähenduste ja sisu kunstiliselt artikuleeritud ja füüsiliselt läbitunnetatud kehastamisena, kus keha on meediumiks. Fenomenoloogiline vaade võtab fookusse taju,

kehalised aistingud, reaktsioonid ja seisundid, semiootika aga selle, kuidas (kultuurilist) sisu või kontseptsioone kehatasandil väljendatakse, st kuidas tantsija kehastab ja vahendab ideid, seisundeid, emotsioone. Ka abstraktse, narratiivita tantsulavastuse puhul ei tegeleta üksnes vormiga, pigem võib siis näha kinesteetilist loomingulisust ja seisundite, tunnete jm artikulatsiooni, mis lähtub kehast ja selle võimalustest ruumis.

Semiootika on tantsuteooria jaoks viljakas lähtekoht, kuna võimaldab tantsule läheneda nii keele- kui tekstipõhiselt, vaadeldes kitsal tasandil tantsulavastust (tekst), laiemal tasandil tantsukeelega seotud küsimusi (žanripetsiifika, vastuvõtt), kõige laiemal tasandil aga tantsuvälja tervikuna. Viimasel tasandil on kasu semiosfääri kontseptsioonist, samuti saab vaadelda nii tantsulavastusi kui ka analüüsivat kriitikat, eristades objekt- ja metakeelt. Semiootika võimaldab vaadelda nii tantsukriitikat, -lavastusi kui ka –maastikku.

On eraldi küsimus, kuivõrd mõttekas on tantsulavastusi käsitleda avangardsest etenduskunstist eraldi, arvestades, et tihti esineb tants koos muude keeltega ning ka tantsukunstnikud ise katsetavad oma loomingus eri meediumitega. Pikemas perspektiivis saaks semiootikat rakendada meediumitepõhises analüüsis, uurides tantsu suhestatust erinevate kaasaegsete meediumitega nüüdisetenduskunstis. Kultuurisemiootika võimaldab uurida, kuidas tantsulavastus kui tekst panustab tantsu kui keele kujunemisse ja uute koodide kasutuselevõttu: iga Eestis väljatulev lavastus kas kirjutab üle mingeid arusaamu tantsust kui märgisüsteemist või, olles uuenduslik, laiendab selle süsteemi piire. Nõnda on iga üksik tekst omakorda kultuurkeelega kujunemise teenistuses, nagu on seda seisukohta väljendanud ka Tartu-Moskva koolkonna esindajad. Eestis etendatud tantsulavastus tervikliku kunstitekstina on omakorda osa suuremast tantsu- ja etenduskunstide tervikust, samuti Eesti kultuuri semiosfäärist.

Kasutatud kirjandus

- Barthes, R. 2007 [1973]. Tekstimõnu. Tallinn: Varrak
- Brendstetter, G.; Klein, G. (eds.) 2013. Dance (and) Theory. Bielefeld: Transcript
- Butterworth, J.; Wildschut, L. (eds.) 2009. Contemporary Choreography. A Critical Reader. London: Routledge
- Eco, U. 1989 [1962]. The Open Work. trsl. Anna Cancogni. Cambridge (Mass.): Harvard University Press
- Eco, U. 2005 [1979]. Lector in fabula. tlk Ülar Ploom. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Eco, U. 1996. Interpretation and overinterpretation. Cambridge: Cambridge University Press
- Einasto, H. 2009. Sõltumatu tantsu uute nimetuste otsingul. Karulin, O. *Teatrielu 2008*. (192-210) Tallinn: Eesti Teatriliit
- Einasto, H. 2014. Tants kui somaatilis-kineetilise mõtlemise kunst. Toome, H.-L.; Unt, L. (toim). *Teatrielu 2013* (58–69). Tallinn: Eesti Teatriliit
- Einasto, H. 2005. Mõtteid tantsust, seirates Tallinna ja Helsingi vahel: Etenduse nimetus, koreograafiline keel ja liikumise artikulatsioon“, *Teater. Muusika. Kino* 7/2005
- Einasto, H. 2007. Tants - kas teatriharu või iseseisev kunstiliik?. *Teater. Muusika. Kino* 2/2007. (46-53)
- Einasto, H. 2013. Tantsuteater tänases Eestis — etenduskunstide kiirtee üleilmastumisele. *Teater. Muusika. Kino* 3/2013. (56-58)
- Einasto, H.; Lagle, E. 2008. Tants - üks viis edastada kehalist kogemust. *Teater. Muusika. Kino* 8, 9/ 2008. (70-78)
- Einasto, H.; Lagle, E. 2010. Tants kui psühhofüüsiline kunst: Mõtisklus Mai Murdmaa „Phaidra” taustal. *Teater. Muusika. Kino* 4/2010. (58-65)
- Einasto, H.; Nõmmik, R. 2008. „Tants keha ja liikumise väärtustajana“, *Teater. Muusika. Kino* 10/2008. (56-64)

- Fabius, J. 2009. Seeing the body move. Choreographic investigations on kinaesthetics at the end of the twentieth century. Butterworth, J.; Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography. A Critical Reader*. London: Routledge
- Franco, S.; Nordera, M. (eds.) 2007. Dance Discourses. Keywords in dance research. London: Routledge
- Fügedi, J. 2003. Movement Cognition and Dance Notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 44, Fasc. 3/4 2003. (393-410)
- Goltsman, M. 2005. Peegel, vari ja sisemine mina läbi tantsu ja hääle. *Teater. Muusika. Kino* 8, 9/2005. Tallinn (63-67)
- Grigorjeva, S.; Rooste, J. 2015. Sild üle arenguvaevavete. *Sirp* 12.06.15. Tallinn
- Horton Fraleigh, S.; Hanstein, P. (eds.) 1999. „Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry“, University of Pittsburgh Press
- Huschka, S. Brendstetter, G.; Klein, G. (eds.) 2013. Dance (and) Theory. Bielefeld: Transcript
- Ivanov, V.; Lotman, J. M.; Pjatigorski, A.M. (jt) 1998 [1973]. Kultuurisemiootika teesid. *Tartu Semiootika raamatukogu 1*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus
- Jakobson, R. 2012 [1960] Lingvistika ja poeetika. tlk Neeme Lopp, Arne Merilai. *Akadeemia* 10 2012. (1731–1773)
- Jordan, S.; Thomas, H. 1994. Dance and Gender: Semiotics and Formalism reconsidered. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 12 No. 2 1994. (3-14)
- Karulin, O. 2015. Eesti nüüdistsants otsib ikka veel autonoomiat. *Sirp* 20.11.15. Tallinn
- Karulin, O. 2015. Kaksikümmend aastat pärast plahvatust. *Sirp* 20.11.15. Tallinn
- Krinal, H. 2013. Kuidas nüüdistsants publikut kiusab ja miks. Toome, H.-L; Unt, L. (toim). *Teatrielu 2012*. Tallinn: Eesti Teatriliit. (129-143)
- Koritz, A. Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies. Morris, Gay (ed.) *Moving Words. Re-writing Dance*. London: Routledge 1996, 89

- Laansalu, A. 2015 Kokkupõrge õhuga. *Eesti tantsukunst: nüüd ja ->?*. Raudsepp, E. (toim). Tallinn: Sõltumatu Tantsu Lava.
- Lagle, E. 2009. Komöödia ja tragöödia, reaalne ja illusoorne tantsulaval. *Sirp* 15.10.09. Tallinn
- Lagle, E. 2010. Meenutamise magus tantsusaal. *Sirp* 28.05.10. Tallinn
- Lagle, E. 2012. Kust tuled, kuhu liigud, Eesti nüüdistants?. *Teatrielu 2009*. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur (163-172)
- Lagle, E. 2013. Nüüdistantsukunst eestis: Günekoloogia või erootika?. *Teater. Muusika. Kino* 3/2013. Tallinn. (59-65)
- Lagle, E. 2015. Nüüdistantsust Eestis: kehaliste dimensioonide avardumisest ja žanriköödikute survest vabanemisest. *Eesti tantsukunst: nüüd ja ->?*. Raudsepp, E. (toim). Tallinn: Sõltumatu Tantsu Lava
- Leigh-Foster, S. 1986. Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. California: University of California Press
- Leigh-Foster, S. 1996. Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. London: Routledge
- Lotman, J. 1990. Kunst modelleerivate süsteemide reas. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion (8-31)
- Lotman, J. 1990. Lavasemiootika. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion (182-216)
- Lotman, J. 1990. Semiootilise süsteemi dünaamiline mudel. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion (248-271)
- Lotman, J. 1990. Kultuurisemiootika ja teksti mõiste. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion (272-279)
- Lotman, J. 1999. Semiosfäärist. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund (7-36)
- Lotman, J. 1999. Kultuur kui subjekt ja iseene objekt. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund (37-52)
- Lotman, J. 1999. Kultuuri dünaamikast. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund (139-164)

- Lotman, J. 1999. Kunsti osa kultuuri dünaamikas. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund (165-186)
- Lotman, J.; Uspenski, B. 1999. Müüt – nimi – kultuur. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund (187-218)
- Lotman, J. 2001. Kultuur ja plahvatus. Tallinn: Varrak
- Lotman, J. 2006. Mõistete “lõpp” ja “algus” modelleerivast tähendusest kunstitekstides. *Acta Semiotica Estica III*. Tartu 2006: 225-228
- Lotman, J. 1992. Tekst ja kultuuri mitmekeelsus. tlk Silvi Salupere. Kättesaadav <http://lepo.it.da.ut.ee/~silvi11/lotmanitolked/tekstjamitmek.htm>
- Lotman, J. 2010. Kahest kommunikatsioonimudelist kultuuritüübis. *Kultuuritüüpoloogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus (127-148)
- Luuk, E. 2005. Tants tänapäeva kultuurikontekstis. *Teater. Muusika. Kino* 9/2005. Tallinn (55-62)
- Morris, G. (ed.) 1996. Moving Words. Re-writing Dance. London: Routledge
- Nigu, L. 2008. Kontseptuaalne tants ja tantsu kontseptsioon. *Teater. Muusika. Kino* 7/2008 Tallinn (44-49)
- Nigu, L. 2012. Elusad kehad Hiina toas. *Sirp* 26.04.12 Tallinn
- Nigu, L. 2015. Piiriküsimuse ammendumine tantsukunstis. Karulin, O., Pappel, K.(toim) *Teatrielu 2014* Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur
- Nigu, L. 2015. Kui liigutus ja idee ei tühista teineteist *Sirp* 20.03.15 Tallinn
- Orav, K. 2015. Tantsukunstnike kehakogemus ulatub nahapiirist kaugemale. *Müürileht* 20.03.15
- Pesti, M. 2015. Nüüdistants ja etenduskunstid. Positsioon ja mõisted. *Eesti tantsukunst: nüüd ja ->?.* Raudsepp, E. (toim). Tallinn: Sõltumatu Tantsu Lava
- Popa Blanariu, N. 2013. Towards a Framework of a Semiotics of Dance. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15(1).

- Preston-Dunlop, V. (ed.) 1995. *Dance Words*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers
- Preston-Dunlop, V. 1998. *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*. Verve
- Prints, K. 2012. Ikka paarikaupa. *Sirp* 19.01.12. Tallinn
- Prints, K. 2013. Sa ei saagi võib-olla kunagi teada *Sirp* 20.03.13 Tallinn
- Prints, K. 2014. Kuulates haldjat. *Sirp* 06.03.14. Tallinn
- Pullerits, M. 2013. Koreograafiline risoom tuhandest tantsust. *Sirp* 25.04.13. Tallinn
- Pullerits, M. 2015. Hästitempereeritud tantsukunstnikud. *Sirp* 30.10.15. Tallinn
- Raudsepp, E. 2015. Põlvkonnad ja väljavaated eesti tantsukunstis. *Sirp*. 27.03.15. Tallinn
- Raudsepp, E. (toim) 2015. *Eesti tantsukunst: nüüd ja ->?*. Tallinn: Sõltumatu Tantsu Lava
- Rebentisch, J. The Question of the Aesthetic. Brendstetter, G.; Klein, G. (eds.) 2013. *Dance (and) Theory*. Bielefeld: Transcript
- Rooste, J. 2016. Kes kardab kaasaegset tantsu?. *ERR kultuuriportaal*. Kättesaadav <http://kultuur.err.ee/v/45a23492-6252-41b9-b295-5db6cabf252b> 09.02.2016
- Ruusmaa, A. 2015. Keha ja intelligentsus. Raudsepp, E. (toim). *Eesti tantsukunst: nüüd ja ->?*. Tallinn: Sõltumatu Tantsu Lava
- Sebeok T.A. 1994. *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press
- Sheets-Johnstone, M. 1990. *The Roots of Thinking*. Philadelphia: Temple University Press
- Sheets-Johnstone, M. 2011. From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* Vol.11 No. 1: 39-57. s.l. Springer
- Sheets-Johnstone, M. 2015. *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press
- Siegmund, G. Aesthetic Experience. Brendstetter, G.; Klein, G. (eds.) 2013. *Dance (and) Theory*. Bielefeld: Transcript

- Thomas, H. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave MacMillan
- Thomas, H.; Cooper, L. Dancing into the Third Age: Social Dance as Cultural Text. *Research in Progress. Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 20, No. 1 2002. (54-80) Kättesaadav <http://www.jstor.org/stable/1290869>
- Torop, P. 2011. *Tõlge ja kultuur*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus
- Vallikivi, J. 2006. Kehalisus ja mõistmine teatris. Epner, L., Saro, A. (toim) *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus
- Van den Dries, L. (ed.) 2002. *Bodycheck: Relocating Body in Contemporary Performing Arts*. Amsterdam: Rodopi
- Viirpalu, I. 2014. Ekspressiivsuse teater. *Sirp* 17.10.14. Tallinn
- Viirpalu, I. 2015. Köielkõndija kehaloitsud. *Sirp* 09.10.15. Tallinn
- Viirpalu, I. 2015. Sakraalsus ja rituaalsus Eesti tantsumaastikul. *Teater. Muusika. Kino*. 5/2015. Tallinn

Summary

This thesis studies the possibilities of cultural semiotics in analyzing dance criticism, performances and dance scene in the context of Estonian contemporary dance. The main focus is on the notions and concepts of the Tartu-Moscou semiotic school that together with other semiotical approaches form the methodological basis of the research paper. The aim is to open the potential of cultural semiotics for contemporary dance analysis and the practice of dance criticism while also demonstrating ways of applying semiotical terms in the study of local dance scene in general. In the basis lies the understanding of dance as one of the languages or secondary modelling systems of the culture and performance as text, emerging from the body of works of Juri Lotman. Dance criticism is regarded as the textual body of subjective reviews and theoretically informed critique. Contemporary dance is a complex phenomenon which is hard to define and is interconnected with the new developments in contemporary (avangard) performing arts. Thesis proposes cultural semiotics as a theoretical basis that offers useful insights and concepts both for dance analysis and metacriticism while opening dance and dance field as a whole. Analysis includes notions „language“, „code“, „secondary modelling system“, „text“, „semiosphere“, „explosion“, „boundary“, in addition to the concepts of core-periphery dynamics and binary oppositions. The concept of „open work“ by Umberto Eco and the „intersemiotical translation“ of Roman Jakobson together with theories of translation semiotics of Peeter Torop are also supporting the treatment. The analysis is illustrated by examples of dance performances performed in Estonia during recent years and theoretical texts and reviews from 2005-2015.

The first chapter sketches briefly the former international approaches in dance theory that lean on semiotical discourse. The second chapter concentrates on Estonian dance criticism: the first subchapter focuses on naming and describing dance through definitions in local dance discourse, the second one analyses dance writings from the perspective of translation and the difference between object-and metalanguage. The third subchapter describes semiotic tendencies in local dance criticism. The third part applies semiotic concepts to dance analysis, while placing the performances and dance discourse on the wider semiosphere of Estonian performing arts scene and culture. Chapter 3.1 describes dance as a sign system, its codes, semiosis and mediality. In 3.2, reception is analyzed based on semiotic theories of the relationship of text and reader combined with phenomenological approach of kinaesthetical reception. The subchapter 3.3 concerns binary oppositions in dance performances as ways of representing cultural values, meanings, or contrasting movement styles. In 3.4, the notions of

„semiosphere“, „explosion“ and „boundary“ are applied to analyze the inner level of performances, such as crossing boundary in the fictional universe, and the level of dance semiosphere while regarding innovative dance text as explosion. The last chapter draws upon the relation and dynamics of centre and periphery as positions in culture, while trying to portrait the changing tendencies in local dance scene.

Semiotics helps to discuss the role of metalanguage, pointing out how dance criticism is redefining and forming its object. Criticism should develop parallelly integrating new theories and concepts to wholly and adequately describe the tendencies of contemporary dance. The variety of descriptive languages reflects the heterogeneity and polyglotism of cultures which is pointed out among Tartu-Moscou semioticians. The question of genre and naming is one of the most discussed problems in Estonian dance discourse, including the opposition of body-based dance and so-called conceptual dance, terminology and the question of boundaries between dance and performing arts. It seems that the need to redefine dance is relevant during the periods where new aesthetics or artistic codes are introduced or when a certain „explosion“ can be noticed. Instead of opposing the body-based direction with conceptual which opposes form and content, we might concentrate on the use of mediums in a dance performance. This helps to draw out the difference between a dance based performance (moving bodies as the main medium) and a multimedial performance where different sign systems (dance with interactive new media or technological theatre) are equally participating in semiosis and delivering concepts and intentions.

The main conflict of dance criticism lies in the ontological difference between verbal language of reviews and the physical, phenomenological and experience-based language of dance. From semiotical perspective, this binarity might serve as the example of the fundamental communication structure and dynamics in culture according to Tartu-Moscou school. This leads to „untranslatability“ which characterizes the conflict between performance and written text – there are qualities like dynamics, experience, embodiment that are hard to describe verbally. Reviews where the author has creatively searched for metaphors and formed a descriptive language that delivers well these aspects of movement and bodily being, can be seen as „explosions“ in terms they offer new ways to analyze dance. Dance criticism is the process of intersemiotical translation (Roman Jakobson), communicating meanings and content from one sign system to the other.

In Estonian dance criticism, semiotics is often included implicitly and is expressed mostly in the usage of concrete terms like „dance text“, „signify“, „dance language“ or understanding the dance as a communicative language to create and mediate meanings. Semiotics could be put into use when describing and analysing the dance scene, its tendencies and the formation of contemporary dance language due to the emerging dance texts – performances that are constantly renewing the language.

While analyzing contemporary dance performance, it is important to notice the use of different languages or sign systems: the meaning and atmosphere is often created with the combination of new codes known from performing arts. The performances are crossing the borders of genre, mixing different aesthetics and mediums. As clear narrativity is often removed, it would be useful to focus on the relations of different sign systems, the use of codes and bodily representation or embodiment in wider terms. As dance is only one of the languages in performing arts it is natural that choreographers might turn to other means of expression, which is reflected in the ways contemporary dance is connected with other languages and codes in performing arts (including verbal language, sound design, installative art) and multimediality and technological theatre.

The reception of dance rises from the immediate performance experience, perception and bodily senses. As dance is a kinetic, movement-based artform, it is essential to consider the kinaesthetic reception while analyzing the reception and interpretation of a dance work. From cultural semiotics perspective, performance creates new meanings through the reception process, activating the receiver and acting as an open work. The change in audience-performer relationship is noticeable in contemporary Estonian dance scene where audience is sometimes included directly while different methods of manipulating the reception are also used. It is expressed in „slowness“ or the „estrangement“. So, the first level of dance reception is phenomenological, originating from experience and kinaesthetic reactions, while the second is semiotical, leading to interpretations. Dancer's body acts as a medium conveying meanings, somatic states and emotions and together with rhythm, movement qualities and the use of space holds main role in semiosis. Interpretation begins with the real-life reception of moving bodies and bodily experiences of the performers and is supported by the cultural context and knowledge of the critic or viewer.

Integrating Juri Lotman's theory of art languages as secondary modelling systems with Maxine Sheets-Johstone's ideas about corporeal thinking and representation, dance can be

approached as an articulated artistic way of representation manifesting corporeal thinking, kinaesthetic intelligence and embodied knowledge. Dance is therefore a modelling system to represent and reflect upon content such as emotions, meanings, cultural values or social understandings through the sensorial and kinaesthetical experience of the choreographer or dancers. The kinaesthetic creativity is put into use when creating artistic images that are specific to dance language and emerge from space, movement dynamics and qualities, bodies and relationship between bodies, objects and space. Bodily concepts might also refer to the core on the basis of which a dance performance is created and might not be verbalized but exist only in the senses and moving experience of the choreographer. Dance criticism should turn its attention towards these corporeal concepts and the ways ideas or meanings are represented and formulated in movement and bodily being. In dance, the themes and questions are addressed through body and movement and the result is an articulated bodily knowledge and creativity in the form of a performance. A situation where dancing does not refer to an outer content or concepts but to the dance itself, i.e the state of the dancer or the movement itself is widely used in contemporary dance. In such case the choreographic images, atmosphere and physical experience are in focus. This does not mean that some performances only deal with pure form, rather it demonstrates the kinetic semiosis and representation which are emerging from the kinaesthetic intelligence and creativity of the choreographer-performer and the possibilities of bodies in performing space.

Analyzing dance performance, the concept of binary opposition becomes relevant both on the content level and in the context of physical movement. Common cultural oppositions such as „good-bad“, „own-strange“ together with important spatial oppositions like „above-below“ can represent cultural values or symbolical meaning in dance performances. Oppositions that are specific to dance include known movement qualities such as „tension-release“, „soft-rigid“, „flowing-stiff“ and are helpful when analyzing the relationship of characters, the intention of choreographer or the transformation of the character. This leads to the situation where the performer becomes „Other“ which is often reflected in changes of the intensity, tonality and dimensionality of movement. Yet, contrasts are only one aspect to search for while analyzing a performance and have to be switched into the overall analysis of mediums, different sign systems and codes present in a dance text.

Concerning the possible transitions, the notion of „boundary“ by Lotman is suitable to analyze the ways characters are crossing the borders between different realms, stages or spheres inside the performance’s fictional world. This is connected to sacral or ritual aspects,

for example when the performer tries to express an altered state of consciousness or depict the role of a mediator. It is also relevant when focusing on the audience-performer relationship and cross-overs that include the audience members as active participants. The concept of „semiosphere“ (according to Lotman) is applicable both in analyzing the meaning creation and artistic universe of a concrete choreographer-director and the dance scene as a whole.

Dance performance can be seen as cultural explosion when it presents some new codes or ways of artistic articulation and addresses ideas in an avanguard way. As contemporary dance scene is tightly connected to the avanguard of today's performing arts, it might be said that contemporary dance is possibly the direction where novelty or new codes are born (in the context of theatre in general). The co-existence of codes, aesthetics and approaches shows Estonian contemporary dance scene as an open and flexible field where experimenting is one of the main characteristics. This creates a sphere where the changing of the core or centre and periphery is rapid and it is easier for emerging choreographers to reach the centre of the culture. According to the works of Lotman, this kind of constant change is one of the main mechanisms in culture and fosters innovation and heterogeneity. The role of dance criticism is therefore describing different tendencies emerging in the dance semiosphere. While the principles of dance awarding support a more traditional approach and choreographers who have already formed their style, the field still stays open to welcome even radical code shifters and performances that at first stay in periphery. The positions of core-periphery are also noticed in the involvement of other dance styles in local contemporary dance as well as the geographical level where some cities and areas in Estonia are more included to the dance development through production centres, festivals or studying opportunities than others.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Iris Viirpalu,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Kultuurisemiootika rakendusvõimalused tantsuteoorias ja –kriitikas“,

mille juhendaja on Silvi Salupere,

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Allkiri:

Tartus, **19.05.2016**