

Von Krahli Teatri „Luikede järv“ kui mälumasin: esteetiline absoluut ja sotsiaalne kontekst

Riina Oruaas

Märksõnad: „Luikede järv“, Von Krahli Teater, Peeter Jalakas, Aleksandr Pepeljajev, mälu, unenäod

21. sajandi alguseks oli Nõukogude Liidu lagunemisest möödunud kümmekond aastat – piisavalt kaua, et ühiskond oli jõudnud muutuda, ent samas oli aktiivses loomeeas inimestel veel isiklik kogemus totalitaarses riigis elamisest. Taasiseseisvumisjärgset teatrit võib analüüsida kui (taas)kohanemisprotsessi avatud maailmaga, nõukogude pärandist eemaldumist ja selle ümbertöötamist. Teatrikeeles teisenemisel ning uute meediumite kasutuselevõtul oli selles protsessis märkimisväärne osa.

Von Krahli Teater ja selle juht Peeter Jalakas on Eestis tuntud kui eri meediumite sünteesijad ning teatrilaval multimeediaga katsetajad. Von Krahli Teatri 2003. aastal esietendunud „Luikede järve“ on seni käsitletud peamiselt kui tantsulavastust, kus multimeedia on tantsu kommenteeriv funktsioon, kuid tantsu ja video koostoimes loodud struktuurile pole pikemalt tähelepanu pööratud. Lavastus oli nõukogude mineviku ja müütide ümbertöötamine ning ühtlasi meta-tantsulavastus (tantsulavastus tantsust), kus videoprojektsiooni peaaegu pidev kohalolu oli otsustava tähendusega. Nõukogude müüte dekonstrueeriti ekraanide ja lava pidevas koostoimes.

Jalaka ja vene koreograafi Aleksandr Pepeljajevi lavastus „Luikede järv“ Von Krahli Teatris oli klassikalise vene balleti, ikoonilise teose uustõlgendus, kus tants, multimeedia, stsenaario ja näitleja mäng olid laval võrdväärses kaalus. Lavastus esietendus 20. jaanuaril 2003 Kanuti Gildi SAALis, viimane etendus anti 2005. aastal Bolzanos, Itaalias¹. Lavastust saatis märkimisväärne kodumaine ja rahvusvaheline edu, muu hulgas pälvis see maineka Bessie auhinna². Poliitilise ja sotsiaalse plaani tõlgendamiseks „Luikede järves“ analüüsin lavastuse esteetikat, sealhulgas stsenaario, tantsu ning lavategevuse ja projektsiooni omavahelist suhet. Artikli piiratud mahu tõttu on tagaplaanil muusika analüüs, mis tegevuse ja ekraani kõrval on lavastuse kolmas oluline kihistus.

1 Kaaskoreograafid Tatjana Gordejeva ja Darja Buzovkina (Moskva), lavastuses osalesid Von Krahli Teatri näitlejad Erki Laur, Juhan Ulfsak, Taavi Eelmaa, Tiina Tauraitte ja Liina Vahtrik ning Tallinna, Moskva ja Jekaterinburgi tantsijad. Kasutati Pjotr Tšaikovski ja Sergei Zagny muusikat NYD Ensemble'i salvestuses, dirigent Toomas Vavilov. Kostüümikunstnik oli Reet Aus.

2 New York Dance and Performance Award (Bessie) on kaasaegse tantsu ja etenduskunsti auhind, mis on saanud nime tantsija ja koreograafi Bessie Schonbergi järgi. 2004. aastal said selle Peeter Jalakas ja Saša Pepeljajev koreograafi/autori kategoorias. Lavastus pälvis ka Eesti teatri aastapremiate žürii eriauhinna ja Philip Morris tantsuauhinna „Aasta tegija 2003“ (praegu antakse välja nimetuse all Sõltumatu Tantsu Auhind).

Von Krahli Teatri ajaloos on mitmeid klassika uus- ja ümbertõlgendusi, kus tuntud teoseid nii sõna-, muusika- kui tantsuteatrist tuuakse lavale kaasaegse tantsu, multimeedia ja muude postdramaatilisele teatrile omaste etendamispraktikate kaudu. Tuntud süžee ja motiivide ümbertöötamine sisaldab peale esteetiliste valikute ka ideoloogilisi, näiteks Jalaka lavastatud „Libahundi“ (1998) lõpus teatavad tegelased laval viibivale August Kitzbergile (Raivo E. Tamm), et tema vanad vastandused (Tiina *versus* Mari, mets *versus* küla, vabadus *versus* alalhoidlikkus) ei kehti enam, ning keelduvad mängimast ka kanoonilist lõppu. Selline deklaratiivne lahtiütlemine varasemast „Luikede järves“ puudub. Nõukogude aeg mängitakse kõigepealt lahti (korratatakse seda) ja samal ajal nihestatakse. Tšaikovski „Luikede järve“ on käsitletud kui nõukogude ühiskonna ikooni. Jalakas on välja toonud selle küsimusena: „[---] kas see, et „Luikede järvest“ on saanud märk, ikoon, on puhtalt kunstilise kvaliteedi küsimus või on sel juures ka ideoloogiline varjund“ (Tuumalu 2003). Sõna „ikoon“ tähendab EKSSi järgi mh ka „teatud idee, voolu või ajastu tüüpilist kehastust, kultuslikke jooni omavat sümbolit“. Käsitlengi „Luikede järve“ kui ikooni – nõukogude ühiskonnas ja kultuuris erilise staatusega teost.

Jalakas ja Pepeljajev on lavastuse tutvustuses rõhutanud „Luikede järve“ politiseeritust, selle katkematut näitamist televisioonis 1991. aasta augustiputši ajal, „[---] mil puuduv informatsioon poliitilise pöörde kohta salapärasel viisil kajastus Tšaikovski melanhoelses muusikas, nõiutud kordeballeti absoluutses alandlikkuses, Petipa-Ivanovi koreograafia sümmeetrias, lineaarsuses ja tasakaalus“ (Von Krahli Teater). Lavastajad on väitnud, et neid huvitab „Luikede järve“ kui märk, kui lõplik, suletud süsteem. Kanoonilise süžee, rollijaotuse ja stseenilahenduse asemel tegeletakse balletis peituvate vastanduste ja paralleelsustega. Niisiis on lavastajad huvitunud nii teose poliitilisest kui esteetilisest aspektist ning asunud looma oma struktuuri nii üht kui teist dekonstrueerides. Tantsukriitik Heili Einasto on sellist suhtumist algteosesse tugevalt kritiseerinud, nimetanud seda koguni ignorantseks ja hoolimatuks, kuna autorid ei tunne klassikalist teost piisavalt, et seda märgi või sümbolina kasutada. Vigadena toob ta välja, et videomontaažis on ka löike Fokini „Surevast luigest“³, kuigi tegemist on teise loo, ajastu ja tantsukeelega, ning tantsu ja sportvõimlemise liiga mehhaanilist samastamist. (Einasto 2003: 75.)

Pjotr Tšaikovski ballett „Luikede järve“

Pjotr Tšaikovski ballett „Luikede järve“ on üks Euroopa klassikalise kõrgkultuuri keskseid teoseid, selles pole kahtlust. Balleti kanooniline libreto on üsna keerulise saamislooga romantiline armastuslugu, mis on kirjutatud saksa ja vene muinasjuttude ainetel. Pjotr Tšaikovski partituurile (1876) ja Modest Tšaikovski kanooniliseks saanud libretole (1893) loodud Marius

3 Fokini 1907. aastal esietendunud balletisoolo Camille Saint-Saënsi muusikale, tantsija Anna Pavlova kuulsaim roll. 1924. aastal valmis Pavlova „Surevast luigest“ Hollywoodis film.

Petipa ja Lev Ivanovi koreograafia (1895) on tuntud kui üks rangemaid. Ballett „Luikede järv“ on korrapära ja ilu ülistuslaul, kui püüda selle tähendust kultuuris (taaskord) kokku võtta. Nõukogude Liidus oli „Luikede järvel“ ametliku kultuuripoliitika tõttu eriline staatus aga ka seetõttu, et tantsuteatris ei olnud klassikalise balleti kõrval muud vormid soositud. Balleti koreograafia paralleelsusele totalitaarse ühiskonnaga on osutanud juba Juri Lotman seoses 19. sajandi Venemaaga, analüüsides nii sõjaväe kui balleti ranget korda, sümmeetrilisust ja kehade allutatust süsteemile (vt Goltsman 2008). „Luikede järve“ saamist Nõukogude Liidu sümboliks, sõjaväe ja (balleti)treeningu sarnasustest ning „Luikede järve“ ja „Sureva luige“ seostest laguneva Nõukogude Liiduga on kirjutanud Maria Goltsman (2008). Semiootilise analüüsi klassikalise „Luikede järve“ peegeldustest Von Krahli lavastuses leiab Leenu Nigu uurimusest (2005).

„Luikede järve“ süžee on muinasjutuline. Prints Siegfried kohtab jahilkäigul luigeks nõiutud printsessi Odette'i (Valge Luik) ning armub temasse. Printsi ema, regent-kuninganna korraldab balli, et poeg valiks endale mitmete maade kaunitaride hulgast abikaasa, kuid Siegfried ei suuda mõelda kellestki teisest kui Odette'ist, kuni ballile ilmub kurja võluri Von Rothbarti tütar Ottilie (Must Luik), kes on muudetud Odette'iga äravahetamiseni sarnaseks. Prints mõistab eksitust liiga hilja, lugu lõppeb paljudes lavatõlgendustes mõlema armastaja hukkamisega. Peategelaste positsioonid on tugevalt soolistatud: päästev prints ja päästmist vajav printsess, jõuline meessoost antagonist ning seksuaalsem ja aktiivsem naissoost antagonist. Veel on tegelaste hulgas printsi ema, sõber Benno, vana õpetaja ja mitmed kõrvaltegelased (õukond, luigeparv). „Luikede järv“ on sümbolne lugu kättesaamatust ideaalist, unistuste ja tegelikkuse maailmade vastandusest. Luik on vene mütoloogias surma sümbol, kahe maailma, surma ja elu piiril olev lind, seega kujutab „Luikede järv“ sümboolselt ka elu ja surma piire. „Luikede järvest“ inspireeritud „Sureva luige“ koreograafiat, kus tantsija väljasirutatud käte liigutused kujutavad linnutiibu, on tõlgendatud kui risti, arhetüüpset kujundit Lääne kultuuris, ristteed eri maailmade vahel (Goltsman 2008: 311–312).

Tehniline meedium lavaruumis

Jalaka ja Pepeljajevi teos oli multimeedialine tantsulavastus, kus lavategevust saatvas projektsioonis näidati „Luikede järve“ balleti ja „Sureva luige“ katkenditega⁴ vaheldumisi kaadreid Nõukogude Liidu rasketööstusest, sõjaväeparaadidest, sportlastest jms. Lavaruumi sees oli loodud ekraanikujutiste ja lavategevuse vahele pinge ja opositsioon. Selline suhe annab võimaluse lavastust laiemate teatriteoreetiliste diskussioonide taustal analüüsida: mida videomontaažiga tehakse?, kuidas lavategevuse ja ekraani opositsiooni väljamängimise eri viisides tuleb nähtavale lavastuse poliitiline tähendus?

4 Kõiki näidatud katkendeid ei õnnestunud tuvastada, vt täpsemaid viiteid allpool. „Luikede järve“ kaadritel on kujutatud tuntud stseene Petipa-Ivanovi koreograafiast.

Mitmed teoreetikud on olnud seisukohal, et vahendav tehniline meedium toob lavale uue(d) märgisüsteemi(d), video- ja arvutitehnika abil loodud kujutised lõhuvad lavalist ühtsust (Nelson 2010: 14). Video lõhub vahetu etendamisolukorra, loob katkestuse lavategevuse pidevuses ning teatrile olemuslikus ruumilises ühtsuses („siin ja praegu“), kuna vahendav tehniline meedium toob sisse uued diegeetilised ruumid. Antud definitsiooni järgi on „Luikede järv“ rangelt võttes multimeedialine lavastus, kuid käesolevas artiklis on sellega paralleelselt kasutatud ka mõistet *intermeedialine teater*, kui viidatakse IFTRi (Rahvusvahelise Teatriuurimise Föderatsiooni) intermeedialise teatri töörühma teoreetilistele käsitlustele.

Andy Lavender on visandanud eri meediumite omavahelise suhestumise kolm mudelit, mille alusel on võimalik jälgida nii intermeedialise teatri esteetilist konstrueeritust kui selle fenomenoloogilist mõju:

- 1) hierarhiline suhe (esinevad dominant ja domineeritavad) – üks meedium on teistest enam esil;
- 2) vastastik-suhe (*inter-relational*), mis on struktureeritud (avanevate) tühikute ja lõhede kaudu;
- 3) hübriidne meediumite suhe, sulandumine (Lavender 2010: 133).

Erinevad teoreetikud on toonud esile teisigi mudeleid, näiteks on intermeedialist teatrit defineeritud kui etenduskunste vorme, mis asuvad eri meediumite vahealas (*in-between*) (Chapple, Kattenbelt 2006). Kuna väljend *in-between* sisaldab endas implitsiitselt mõtet „ei see ega teine“, siis nüüdseks on liigutud ühendi *both-and* juurde, mis rõhutab eri osapoolte (etendajate ja vaatajate, eri meediumite) kohalolu ja võrdväarsust (Nelson 2010: 13 jj).

Kõige vähem esines „Luikede järves“ läbini hübriidset sulandumist, kus eri meediumid oleksid töötanud niivõrd tihedas koostoimes, et nendevahelised piirid ei oleks olnud enam eristatavad. Peamiselt võib lavastuses jälgida hierarhilisi ja vastastikuseid suhteid, mille detailsem analüüs on toodud allpool.

Tehnilise meediumi olulisus kaasaegses teatriesteetikas tuleb esile ka Hans-Thies Lehmanni monograafia „Postdramatisches Theater“ proloogis, kus Lehmann rõhutab meediaühiskonna tsesuuri, katkestust, mis on üheks tervikliku dramaatilise struktuuri lagunemise põhjuseks (Lehmann 2005: 22–24). Seega on ekraanid, *live*-ülekanded jm kino ning uue meedia vahendid ka vahendatud tegelikkuse ehk meediaühiskonna märgid. Chiel Kattenbelti väitel on 20. sajandil alguse saanud performatiivse pöörde ühiskonnas ja kultuuris põhjustanud massiteabevahendite tulek, televisiooni ja filmi areng ning digitaalsete informatsiooni- ja kommunikatsioonivahendite kiire levik viimastel kümnenditel. Vahendatud (*mediatised*) kultuuris ja ühiskonnas on massimeedia, eriti televisioon, tegelikkuse olemuslik osa, midagi rohkemat kui tegelikkuse representatsiooni vahend. (Kattenbelt 2010: 34.) Niisiis tuleb „Luikede järve“ lavastuses vaadelda video kasutust ka metatasandil: video (televisioon) kui massimeedia märk. „Luikede järv“ on niisiis nii tantsulavastus tantsust kui ka multimeedialavastus meediast. Nende keerukate suhete analüüsimiseks ei piisa ainult balleti ja selle uustõlgenduste võrdlusest, vaid lavastust tuleks vaadata laiemates raamides kui valitud teosed.

Raamistamine

Jalaka ja Pepeljajevi „Luikede järv“ tegeles klassikalise balletiga sellisel viisil, mida võib nimetada hollandi kultuurianalüüsija Mieke Bali järgi raamistamiseks. Ballett „Luikede järv“ on kontekst või raam, mis sõltuvalt vaatajast etenduse tähendusloomes rohkem või vähem aktiivselt toimima hakkab. Bal esitleb raamatus „Travelling Concepts in the Humanities“ mitmeid võtmemõisteid, mille abil analüüsida kunstiteoste suhteid erinevate traditsioonidega, ning samas mõista teost tema vahetus kohalolus, teose ja tõlgendaja kohtumisel. Bal käsitleb neid mõisteid läbivalt dünaamilisena, antud traditsioonis ja situatsioonis, uurija-tõlgendaja terava pilgu all. Nii käsitleb ta ka raamistamist (*framing*) kui verbi, kui aktiivset tegevust. Sõnale *framing* annab ta kaks tähendust, mida võib eesti keelde tõlkida nii sõrestiku, s.t ehitise kandva sisekonstruktsiooni, kui ka teose välist piiri märkiva raami loomisena. Raamistamise mõistet eelistab Bal kontekstile, mis on staatiline ja fikseeritud. Traditsiooni dünaamika on seotud sotsiaalse tegelikkuse muutumisega, mis asetab meid ebamugavasse olukorda – traditsioonist loobuda alati ei taheta, kuid selle jätkamine on küsitav, kui traditsioon ei peegelda enam reaalsust või ühiskonnas käibivaid hoiakuid (Bal 2002: 213 jj).

Raamistamisena on võimalik mõista erinevaid teatrisündmuse kihte, sealhulgas nii struktuurseid, fiktsiooni tasandil olevaid kui institutsionaalseid. Von Krahli „Luikede järves“ toimus raamistamine juba lavastuse peamise opositsiooni tasandil: postmodernistlik tantsulavastus on ise raam „Luikede järve“ balletile, kuna toimib eraldamise vahendina (balletti kujutatakse ainult ekraanil, lavategevus on postmodernistlik). Teisalt toimib „Luikede järv“ kui ballett Jalaka ja Pepeljajevi lavastusele raamina, seda juba pealkirja kaudu. Kui 2003. aasta lavastuse pealkiri oleks olnud näiteks „Luikede järv 2.0“ või „Luikede järv *revisited*“, oleks lavastajate taotlus varasemast eristuda olnud palju tugevam ja raamistamine olnuks teistsugune. Institutsionaalses mõttes nõuab balleti lavastamine traditsiooniliselt täiskoosseisus sümfooniaorkestrit, treenitud tantsutruppi ning suurt lava, see peaks olema teatri esinduslavastus. Von Krahli „Luikede järv“ toodi aga välja hiljuti avatud Kanuti Gildi SAALis, eesti teatri *off-off*-saalis. Prints Siegfriedi ja Odette/Ottilie rollid on traditsiooniliselt trupi esitantsijate päralt, Von Krahli lavastuses täitsid neid rolle viis näitlejat, kes olid kõik võrdväärsel positsioonidel.

Lavategevuse kokkuvõte

Von Krahli lavastuses oli võimendatud „Luikede järve“ struktuurseid ja vormielemente ning balleti süžee vaid punktiirselt läbi töötatud. Lavastusest oli võimalik välja lugeda lugu, mis üksikutes aspektides oli paralleelne originaaliga, kuid arendas valdavalt oma loogikat. Partituur lähtus Tšaikovski muusikast, kuid oli helilooja Sergei Zagny versioonis ümber töötatud, nii et tegu oli uue muusikateosega, milles mitmed muusikalised motiivid olid siiski äratuntavad. Algsest loost oli üle võetud Musta Luige (Tiina Tauraite) ning Valge Luige (Liina Vahtrik) tegelaskujud ning luikede kordeballett. Meestegelasi, kes lavastajate sõnul võinuksid

olla nii Prints Siegfried kui Von Rothbart, mängisid kolm suhteliselt sünkroonis tegutsevat meesnäitlejat: Erki Laur, Juhan Ulfsak ja Taavi Eelmaa. Kolm meest esindasid võimustruktuure, nende välimus (kostüümid ja nööridega näole tõmmatavad vuntsid) viitas Nõukogude klassikutele – Leninile, Stalinile, Maksim Gorkile, Lev Trotskile (Laasik 2003). Erki Lauri tegelases nähti intellektuaali-kirjanikku, Juhan Ulfsakis sõjaväelast ja Taavi Eelmaa ülikond viitas poliitikule. Kriitikas on neile antud koondnimetused „politrukid“ ja „kommunistid“.

Kahe luige vaheline binaarne opositsioon oli seevastu võimendatud ning esitatud koomilises registris – Valge Luik oli rõhutatult lapselik (varbaid sissepoole hoidev kehahoiak, laulis kõrge, kuid lapselikult vaikse häälega, mängis nukuga) ja Must Luik rõhutatult kurb (lahistas nõudepesukäsna plekkämbrisse kuivaks pigistades ekspressiivselt nutta). Kuna lavastuses puudus selge viide, nagu peaks neid kaht naispeategelast tõlgendama teisiti kui luigeprintsesside analoogina, siis selguse huvides nimetan neid ka siin Valgeks ja Mustaks Luigeks. Kahe naise sarnasus ja kokkukuuluvus oli säilitatud koomiliste lapselik-naiselike kostüümide kaudu.

Politrukid käitusid mõlema naisega võrdselt domineerival, meeste ja luikede vahelised suhted olid tugevalt seksualiseeritud. Nii kolme mehe käitumist Musta Luigega etenduse alguses kui mitut tantsunumbrit Valge Luigega etenduse jooksul võis tõlgendada vägistamisena, sealjuures Must Luik oli nende tegevusest tugevalt traumeeritud, Valge Luik käitus aga armastatud primadonnana. Valge Luik oli oma kohmakusest hoolimata imetletud ja armastatud, Must Luik aga süsteemiväline, tõrjutu. Samas puudus kahe naise omavahelises suhtes selge opositsioon, nad tegutsesid suurema osa ajast üksteisest sõltumatult. Luigeparve kordeballeti ekvivalent, kuus naistantsijat, saabusid lavale etenduse alguses end tsirkuseartistidena mööda toru alla keerutades. Kõik tantsijad olid ühetaoliste hallikaspruunide kleitidega noored naised, kelles võis näha nõukogude mass-inimesi, proletariaati. Seega täidab lavastuses balleti süžee vaid osaliselt sisemise sõrestiku funktsiooni. Naiste koomiliseks muutmise ning meespeategelaste liitmisega rõhutatakse loo soolist hierarhiseeritust. Kuna vähemalt lavastuse esimeses pooles juhtisid lavategevust mehed, oli romantilise armastusloo kujutamise asemel naiste allutatus meestele eriti selgelt esile toodud.

Lavastuse tantsukeel oli postmodernistlik ega järginud klassikalist koreograafiat. Leida võis viiteid muudele tuntud tantsuelementidele, näiteks vene kükktantsule, ning mitmeid otseselt kultuuriliste või keeleliste märkidena tõlgendatavaid liikumisi ja suhteid. Liikumiskeel oli kord mängulisem, kord masinlikum, tervikuna võis lavastust iseloomustada kui teatavat organiseeritud kaost, mis etenduse kulgedes süvenes. Intensiivne füüsiline liikumine on Pepeljajevi koreograafilisele käekirjale üldiselt iseloomulik. Pepeljajev tõlgib klassikalised tekstid tantsukeelde ja dekonstrueerib nad. Näiteks Teatris NO99 Lavakunstikooli üliõpilastega tehtud „Kirsiaias“ (2005) loodi sellise töömeetodi tulemusena füüsiliselt, visuaalselt ja auditiivselt äratuntavalt tšehhovlik atmosfäär, kus tuttavad fraasid ja elemendid moodustasid tähenduslike üksuste võrgustiku, milles puudus narratiivne lineaarsus, kuid alusteksti struktuur kandis kogu tegevust. „Luikede järves“ leidis aset keeleliste metafooride füüsiline ja väga

konkreetne nähtavale toomine: naised sõid meestel pihust ja kandsid neid patjadel, mehed kasutasid naisi (ära) kui masinaid või iha objekte. Tellingutel asusid vanaaegseid juuksuritoole meenutavad seadeldised, mille all istudes, ämber peas, said töölisnaised „ajupesu“, mis on otseselt poliitiline vihje. „Luikede järve“ oli loodud uus narratiivne telg, mis oma fragmentaar-susest hoolimata kandis sellele ehitatud tähenduste võrgustikku.

Lavategevus leidis aset abstraktses keskkonnas, Pepeljajevi sõnul allveelaevas, mille töötajad/elanikud tuhmvalt videokassetilt „Luikede järve“ balletti vaatavad (viidatud Goltsman 2008: 313 kaudu), kuid etendust vaadates ei olnud tegevuspaika vaatajale nii üheselt mõistetav. Selle raamistava kujundi teadmine aitas põhjendada lavategevust ja tegevuskohta, kuid polnud üldise struktuuri ja sisu mõistmiseks vajalik. Allveelaev sõjatööstuse kujundina on üldistatav kui suur masinavärk. Eriti etenduse esimeses pooles „käitlesid“ politrukid tantsijaid otseselt kui masinaid. Teisalt on võimalik lavastuse fiktsionaalset maailma mõista ka laste maailmana, sest peale masinlikkuse ühendas kõiki naistegelasi lapselikkus ja mängulisus.

Von Krahli lavastust mängiti *black-box* saalides, kus publikualast kõrgemale tõstetud lava puudub. Stsenograafia analüüsimisel tasub siiski meenutada romantilise teatritraditsiooni stsenograafiat, maalitud kulissidega karplava. Näiteks Kirovi Balleti kanoonilises, Petipa ja Ivanovi koreograafial põhinevas „Luikede järve“ lavastuses⁵ kujutatakse tegevuspaika heledates toonides pildilise keskkonnana, kus maalitud külgakulissid ning lava tagasein jätavad piisavalt ruumi tantsijate keerulistele sümmeetrilistele kombinatsioonidele. Tagaseinal avaneb vaade barokk- ja romantismiajastu maalikunstist tuttavale pildile, nn ideaalmaastikule: org mägede vahel ja keskaegne loss nõlval, kuuvalguses peegelduv järv ümbritsevate kallastega, või siis vajadusel lossi siseruumid. Selline lava ülesehitus pole absoluutne tingimus, kuid balletis siiski levinud. Üldjoontes järgib romantilist konventsiooni ka Rahvusoper Estonia 2002. aasta lavastus⁶. Lavamaailm on küll tumedam ja süngem, tagaseinal ehk horisondil kaugustesse avaneva perspektiivi sulgeb keskaegne loss, kuid seos ideaalmaastikuga on tugev. Von Krahli „Luikede järve“ lava tagasein oli samuti lavategevusest eraldatud, maalitud kulissi asemel olid mustal taustal videoprojektsioonid ning külgakulisside aset täitsid lagedad tellingud, kus näitlejad-tantsijad publikule nähtavalt viibisid, kui nad tegevuse keskmeest eemal olid, või turnisid neil tegevuse käigus. Habras baleriin-luik, ideaali kehastus, oli seega tõstetud lavakeskmest projektsiooni, kus ta asetati kõrvuti militaartööstuse saadustega – nagu avaneksid pildid nõukogude ideaalmaastikule. Ekraanil kujutati ka kaadreid mägede vahel asetseva järvega, mis etenduse käigus veega täitus. Just need kaadrid olid kompositsiooni

5 Salvistus aastast 1990, kättesaadav youtube.com keskkonnas: Tchaikovsky: Swan Lake.

6 Koreograaf-lavastaja Tiit Härm, muusikaline juht ja dirigent Arvo Volmer, dirigendid Mihhail Gerts, Risto Joost, kujundus ja kostüümid Eldor Renter, valguskunstnik Airi Eras, osades: Odette/Ottillie: Galina Rohumaa, Alena Shkatula; Prints Siegfried: Anatoli Arhangelski, Maksim Tšukarjov. Esietendus 28. novembril 2002.

poolest sarnased ideaalmaastikuga, kuid viljaka metsa asemel oli kõrb. Tähenduse loomiseks kasutati lavastuses küll traditsioonilist põhistruktuuri, kuid materiaalse lavaruumi ülesehituses oli see pahempidi pööratud. Ka ei langenud kokku muusika ja vastavad videolõigud balletist, näiteks „Sureva luige“ taustal ei kõlanud mitte Saint-Saënsi, vaid Tšaikovski muusika.

Maalitud külgakulissid paljastusid kui kõledad ehitustellingud, kergesti tekkis paralleel laval veerevate mustade õlitunnide ning kordeballeti sünkroonis liikuvate kehade vahel. Rekvisiitidena kasutati kolisevaid plekist ämbreid, rütmi andmiseks löödi omavahel kokku kahvleid. Kujundid olid argised ja ühtlasi tööstuslikud. Ekraanidki olid tehtud antud maailmas käepäraste ja argiste vahenditega, milleks olid unele ja unenägudele viitavad voodilinaid, tekid ja padjad. Seega on „Luikede järve“ ballett vaid unenägu, ja unenäoks sai sellega koos ekraanidel kujutatud nõukogude paraadmaailm. Suhtes ekraanidega (unenäoga) peaks lavategevus kujutama selle fiktsionaalse maailma tegelikkust, kuid olukorra muudab ambivalentseks see, et ka lavategevus meenutab rohkem mängumaailma või masinat. Unenäo metafoor viitab ka ebatõesele, moonundule, ja unenägu võib olla painav. Teatri ja meedia suhete aspektist avaldub siin üks oluline küsimus – tähenduslik on ka pind, millele kujutis kuvatakse. Ka ekraanina kasutatav pind on korruga nii representatsiooni vahend kui sõnumi kandja. Meedia mitte ei asenda teatri tegelikkust virtuaalsega, nagu sageli arvatakse, vaid toob teatri performatiivse ja materiaalse olemuse nähtavale.

Dissonantsi tehnikad: paralleelsus

Lavastuse põhistruktuuri analüüs ja võrdlus algmaterjaliga on viinud järelduseni, et ekraanide ja lavategevuse suhe oli ambivalentne: vastandatud, kuid mitte üks-üheses opositsioonis. Ekraani ja lavategevuse suhtes oli tugev dissonants, mille struktuuri ja dünaamika analüüs on terviku mõistmiseks vajalik. Ainult videokujutisi silmas pidades on üks domineerivaid režiivõtteid sarnaste kujutiste jaded ehk ajaline montaaž, kus eri allikatest pärit kaadrid järgnevad üksteisele (Manovich 2012: 170 jj), teine on kaadrisisene montaaž, kus eri allikatest pärit kujutised sulandatakse üheks. Mõlemad võtted on uue tegelikkuse loomise vahendid. Video ja lavategevuse omavahelistes suhetes võib leida kaks põhistruktuuri, mida nimetan paralleelsuseks ja lõikumiseks. Esimene võttestik tähendab lavastuse kahe kihi, lavategevuse ja ekraanikujutiste samaaegsust, sealjuures domineeris ajaline montaaž, jada. Lõikumine tähistab situatsiooni, kus lavategevus ja ekraanil toimuv olid üksteisega otseselt kontaktis, näiteks tegelaste „läbi ekraani“ liikumisel. Kõige domineerivam oli suur ekraan tagaküljil, kuid tegevuse käigus kuvati kaadreid ka väiksematele objektidele, mis olid tihedamalt etendajate tegevusega seotud.

Kesksel ekraanil kujutati üksteise järel nõukogude-aegseid arhiivikaadreid, mis allusid samale loogikale: kindlas rütmis liikuvad, kontrollitud ja treenitud kehad, mis said sellise järjestuse tõttu suletud süsteemi ja etteantud valikute märkideks. Ekraanil võis näha spaleeri rivistunud luigeparve vahel lavale jooksvat Odette'i ja seejärel reas hiiglaslikke identseid traktoreid, mis moodustasid samuti spaleeri. Lavastus samastas baleriini, harjutavad lapsed,

akrobaadid, traktorid, tankid, marssiva sõjaväe ja rahvale lehvitavad poliitikud. Vormitunnused – korrapära, ühtsus, sünkroonsus – toimisid viidetena totalitaarsele riigikorrale. See oli suletud konteiner, lõplike ja kitsalt varieeruvate valikute jada. Seega toodi nähtavale juba Lotmani poolt analüüsitud balleti ja totalitaarse ühiskonna sõjaväekorralduse struktuurset sarnasust. Mingeid muid võimalusi ei näidatud kuni stseenini, mil lint n-õ venitama hakkas.

Ekraanikujutised olid Nõukogude ühiskonna ametliku kuvandi representatsioon ja kriitika. Lavastuse järgmine kihistus ilmneb ekraanikujutiste ja lavategevuse omavahelises paralleelsuses. Kordeballeti lavaletuleku ajal demonstreeriti ekraanil rasketööstust, töötavaid ekskavaatoreid ja kaevandustehnikat, sealjuures oli monteeritud mitu kujutist üksteise peale ja peegelpildis, nii et tekkis dünaamiline, kuid mitte realistlik, vaid pigem mudelit kujutav masinlik kaadrite jada. Mehed kasutasidki etenduse esimeses pooles naistantsijaid kui masinaid, neid keerates ja väänates, nagu oleks nad adrad või tööpingid, ja asetasi nad ritta magama. Tantsijatest sai nii tööstuslik-militaarse maailma väikeste masinate süsteem, milles domineerisid mehed ja mille argipäeva rütmistasid vaid mehhaaniline töö ning uni. Ent „süsteemis“ olid ka väikesed „vead“ – mitte kõik luiged-töölisnaised ei allunud automaatselt korraldustele ning neid tuli etteheitva pilguga oma liigutust tegema veenda, ning aeg-ajalt katkestas kogu tegevuse Musta Luige õõvastavalt teatraalne naer. Lisaks balletile tuuakse sisse skulptuur stseenis, kus politrukid jäljendasid oma erinevate asendite võtmisega Rodini skulptuuri „Mõtletaja“, samas kui ekraanil pöörles tantsiva naise kujutis.

Klassikaline Valge Luige lavaletulek on samuti esitatud paralleelselt nii laval kui ekraanil. Politrukid olid töölisnaised põrandale rivvi sättinud, kui lava tagaosas asuvas tünnis algas rabistamine ja sealt ilmus esmalt valge luigenukk ning sellega mängiv ja Tšaikovski viisi valesi laulev Valge Luik. Seejärel kuvati voodilina-ekraanile stseeni klassikaline esitus. Kui kogu kollektiiv oli põrandale magama heitnud, kuvati linadele „Surev luik“ Fokini koreograafias⁷. Stseenis, kus ekraanil vaheldusid spaleeris luiged ja traktorid, andis ka lavategevus (ravis ootavad tantsijad) viite, nagu oodataks luigeparve-töölisnaiste keskele soleerima Valget Luike, kuid tema lippas hoopis minema ja jõudis lavale Musta Luike kallistades, millele järgnes armsalt koomiline naiste omavaheline sahmerdamine. Klassikaline iluideaal oli seega tühistatud, naeruväärseks muudetud. Valge Luige ja politrukide lüürlise tantsu taustal kuvati samuti linadele ekskavaatoreid ja sportlasi, mis samastas Valge Luige kui iidoli jõu ja masinatega. Sarnase paralleelsuse leiab ka „Väikeste luikede“ stseenist, kus linadel-ekraanidel kujutati tuntud nelja tantsija numbrit ning sellele viitas ka muusika, kuid laval aset leidev tants oli mänguline ja vaba (pikemalt vt Nigu 2005).

Etenduse keskel hakkas videolint venitama. Ekraanil näidati akrobaate ja sportlasi, vaimustunud rahvast ja lehvitavaid juhte. Stseeni lavategevus oli samuti optimistlik, politrukid lehvitasid tantsijatele tellingutel, kuid video ja muusika aeglustudes lagunes ka tants.

7 Arvatavasti Maia Plisetskaja 1959. aasta salvestusest.

Selles stseenis lähenesid kaks paralleeli teineteisele, kuid ekraan ja lavategevus veel ei lõikunud. Lindi mahakäimise järel ei olnud video ja lavategevus enam samavõrra sünkroonsed, kuid toimisid edasi paralleelmaailmadena. Etenduse esimene pool oli meeste domineeritud maailm, kus naised olid üksteisele must-valgelt vastandatud (Must ja Valge Luik) või ühetaolised käsutäitjad (töölisnaised). Etenduse teises pooles hakkasid moonduma ja lagunema nii lavastuse sooline kui poliitiline hierarhiline süsteem. Senine domineeriv videoprojektsioon oli ette andnud käitumismustri ja ühiskondliku korra. Massimeedia täitis siin ajupesu funktsiooni ja kehtestas näilise harmoonia, mis nüüd lagunes.

Näilise korra lagunedes muutus lavategevus järjest kaootilisemaks, tantsijad hakkasid enam individuaalseid jooni omandama ning loobusid oma ühetaolistest kleitidest, et vahetada need mustade ja valgete vastu. Ometi olid nad selle teo kaudu taas ühtsed ja asetatud etteantud opositsioonidesse, kuigi tantsukeel oli juba vabam ja mitte nii masinlik. Kuigi tantsukeele individualiseerumises võib näha totalitaarse korra lagunemise märki, ei saa lavastuse finaali tõlgendada vabaduse saavutamisena.

Dissonantsi tehnikad: lõikumine

Lavategevuse ja ekraanikujutiste omavahelist lõikumist võis märgata teatavates stseenides. Intermeedialise teatri teooriates on enamasti käibel sõna *sulandumine* (*merging*), kuid siin oli tegu järsema ja konkreetsema suhtega, mida võib pidada üheks lava ja ekraani vastastiksuhte (*inter-relational*) avaldumisvormiks (vt Lavender 2010: 133). Vahetuid reaktsioone, kus ekraanitegevus lavale otsese tegutsemisimpulsi andis, oli siiski suhteliselt vähe, näiteks enne „lindi maha käimist“ toimuva paraadistseeni algus, kus kolm politrukki reageerisid ekraanilt antavale ruuporisignaale, ning stseeni lõpus, kus lavategevus koos videolindiga „maha käis.“

Mustad tunnid ja järve pilt on üks märke, mille kaudu toimus kahe maailma vaheline lõikumine. Arhiivikaadrites korduvaks motiiviks oli arvutianimatsioon veega täituvast järvest, mis oma struktuurilt jäljendas romantilist maastikumaali või maalitud tagakulissi. Nende arvutis loodud mägede vahelt „lendasid“ helikopteripõrinal õlitünnides lavale kolm politrukki, keda publik nägi etenduse alguses animeerituna ekraanilt saali suunas lendamas, seejärel suunati valgus lavale, kus kolmes füüsiliselt laval asuvas tünnis algas liikumine ning sealt ilmusid välja samad mehed. Nendes stseenides tekkis terviktähendus kaadrisisesel komposiitmisel ehk pildikihtide liitmisel, kus eri allikatest pärit kujutiste kombineerimine ja selle aktiivne suhestamine lavategevusega andis tulemuseks hübriidtegelikkuse. Tünnidest leidsid Must ja Valge Luik ka voodiriided, samas kui ekraanil hakkas mängima „Luikede järve“ video algustiitritega⁸ ja kõlas balleti muusikaline algusmotiiv – see seob kohe etenduse alguses politrukid, unenäod ja „Luikede järve“ balleti. Ekraanidena kasutatavate patjade ja tekkide

8 Film sarjast „Vene balletti meistriteoseid“, Konstantin Sergejevi redaktsioon (Lenfilm 1953).

kaudu tekkis samuti lõikuv suhe, millega anti kätte üks lavastuse võti, et tegu on unenäoga. Etenduse käigus täitus järv Musta Luige pesukäsnast pigistatud „pisarate“ valamisel ühest ämbrist teise järk-järgult veega.

Kui tagaseinale kuvatud suured projektsioonid olid lavamaailmas domineerival positsioonil, nii et moodustus peegelsuhe – lavategevus justkui jäljendas ekraanil toimuvat, siis väiksematele pindadele, patjadele-linadele-tekkiidele kuvatud pildid olid ruumis dünaamilisema asetusega ning tihedamalt lavategevusse integreeritud. Kõige enam oli nendega seotud Must Luik, kes teiste une ajal korjas ämbrikolinal kokku padjad-tekid, millele „Surevad luigid“ olid kuvatud, lõhkudes seega unenäo. Must Luik oli kui katkestaja, aga ka korrastaja ja vahendaja, kuigi tema otseselt tõlgendatav suhe video- ehk unenäomaailmaga jäi salapäraseks.

Etenduse teises osas oli video osakaal taandunud, kuid seda enam tuli nähtavale video seotus meestegelaste, s.t võimuga. Pärast lindi mahakäimist domineerisid lavategevuses naised, mehed olid justkui pea kaotanud. Balletiluigid ilmusid ekraanidele taas siis, kui meestegelased aktiveerusid. Seos Tšaikovski balletiga luuakse tugevamalt muusika kaudu, seda eriti stseenis, kus üks tantsijatest, ise poolalasti, võitleb kolme mehega, saateks selgelt äratuntavalt motiivid Tšaikovski balletti finaalist, kus Prints võitleb von Rothbartiga.

Üksikutes stseenides jõudsid ekraanidele laval olevad tegelased – korraks selle lavastuse Valge Luik ajaloolise baleriinina, paraadistseeni ajal „marssisid“ linadel üle lava kolme poliitruki videokujutised, kuid üks otsustavaid stseene, kus toimus ülekanne lavalt videosse, leidis aset alles enne etenduse finaali. Tantsija Tatjana Gordejeva soolo ajal ilmusid ekraanidele kaadrid nõukogude ilumaailmast – kaunite soengutega naised, juuksuritöökojad jms. Stseeni lõpus toimus otseselt kaht tasandit ühendav liigutus, kui Juhan Ulfsak tõmbas tantsija ette lina, millele ilmus esmalt tantsija projektsioon, mis muundus Valge Luige nuku kujutiseks. Seejärel pilastasid kolm meest reaalselt nukku samal viisil, kui etenduse alguses oli pilastatud Musta Luike. Nii jõuti ühe „Luikede järve“ põhiteema, ilu juurde, kuid sedagi julmal ja äraspidisel viisil – ekraani ja pilastamise kaudu samastati ballett, Must Luik, Valge Luik, nõukogude ühiskonna naised ning hingetud masinad.

Oma autoriteedi kaotanud poliitrukid üritasid sellest maailmast pääseda, ära lennata samal viisil, kui nad siia saabusid – mustades tünnid, aga tünnid ei tõusnud lendu. Kolmele magavale mehele peale pandud tekile ilmus unenägu – kosmosesse sõostev rakett. Kui tünnidest ehitati vedur, ei saanud ka sellega minema sõita, kuid veduri ette tõmmatud linale ilmuv projektsioon samast tünni-vedurist oli palju selgem ja puhtam kui originaal – ebareaalne, kuigi ideaalselt puhas. Väljapääsu polnud mujal kui unes, või siis unistustemaailmaga samastudes. Etenduse lõpus laotasid mehed oma riided kannatlikult ootava Valge Luige selga. Kolm alasti meest suundusid ekraani poole ja kadusid selsesse, et lennata ekraanil luikedena üle vett täis saanud ideaalmaastiku minema.

Riietest loobumist võib tõlgendada kui võimust lahtiütlemist, samas oli see akt ka totaalne sulandumine utopiaga, lõplik lahkumine muinasjutumaailma. Kõik, millest loobuti,

anti Valgele Luigele, jäeti ta oma koormat kandma. Valge Luik tehti kõige eest vastutavaks, tema kannab nüüdsest võimu sümboleid. Siin on aeg tagasi tulla luige kui kahe maailma mediaatori kujundi juurde – Valge Luik jäi etenduse lõpus justkui piirile seisma. Politrukid olid valinud unistuste- või virtuaalmaailma ja lahkunud, kuid Valge Luik jäi lagunevasse masinasse, Nõukogude Liidu piirile pidama. Kui Fokini „Surev luik“ on piiril asumise metafoor, siis selles tähenduses ei olegi mõlema balleti sisestoomine niivõrd vale: Liina Vahtriku mängitud Valge Luik seisib etenduse lõpus ristteel, kus kohtusid minevik ja tulevik, reaalsus ja virtuaalsus, võim ja rahvas, mehelikud ja naiselikud kultuurilised ning sotsiaalsed rollid.

Lõikuv, mitte ekraani ja lavategevust sulandav suhe toob nähtavale lõhed ja katkestused kahe maailma vahel. Eriti tugev katkestus oli lindi venitama hakkamine. Ekraani ja lavategevuse paralleelsus on tõlgendatav kui stabiilsuse, lõikumine aga kui muutumise märk. Paralleelsust ei saa mõista sealjuures harmoonilise suhtena, sest lavategevus tühistas ja nihestas pidevalt ekraanilt antud signaale. Lavategelased ei olnud ekraanikujutiste täpsed koopiad, pigem kõverpeegeldused, töölisnaised olid luik-naiste peegelpilt negatiivis. Korda ja (näilist) stabiilsust kujutavates stseenides oli domineeriv meedium video, kaose suunas arenedes hakkas ekraan killunema (ühe ekraani asemele tuli palju väikseid) ja oma tähtsust kaotama.

Sotsiaalne kontekst ja esteetiline absoluut

Pepeljajevi ja Jalaka „Luikede järvest“ polnud positiivset väljapääsu reaalsusesse. Üldine ruumikujund – suletud ruum – sai tähenduslikuks just väliste raamistike, poliitilise ja sotsiaalse konteksti kaudu. Nõukogude Liidus valitses ametlik optimism (nagu lavastuse esimeses pooles), kuid nõukogude ühiskonda kirjeldatakse suletud ja umbsena. Raamistamisena võib käsitleda ka lavastuse üldist registrivahetust, millega on algne lugu ja sellega seotud kultuurilised müüdid toodud traagilisest ja ülevast registrist koomilisse. Kuid koomika ei olnud valdav, eesmärk ei olnud esitada „Luikede järve“ paroodiat. Koomika oli dekonstruktsiooni vahend. Etenduse teises pooles hakkas domineerima absurdikoomika ja absurдитеatrile omane väljapääsmatus ja ahistatus õhustik. 20. sajandi teise poole absurдитеater kajastas Teise maailmasõja järgseid paineid ja tühjusetunnet, kuid „Luikede järve“ kandis selle üle nõukogude aja järgsesse ajastusse ja seega sai Nõukogude Liidu kogemusest pikendatud absurdisuus.

Lavastuse tutvustuse üks juhtlauseid – esteetilise absoluudi segunemine sotsiaalse kontekstiga – muutus ambivalentseks. Lavamaailma, mille läbiv võte on dissonants, ei saa kirjeldada absoluudi kaudu. Absoluudi ja ideaali kättesaamatus on seega eriti tugevalt läbi tunnetatud, kuid see on absurdistlik, mitte romantiline elutunnetus. Kui romantism idealiseeris kättesaamatut, siis absurd käristas lõhe veel suuremaks, näidates argise maailma ilmetut ja inetut poolt. Dissonants suhtes ideaaliga ongi sõnum. Seda kinnitab videopildi kvaliteet (must-valge ja virvendav), aga ka rõhutatud argisus. Ekraanimaailma virtuaalsus tuletab vaatajale lakkamatult meelde etendaja lavategelikkust, tema kehalist kohalolu, ja vastupidi.

Nii näib etenduse lõpus nõutult rõivakuhja all seisev Valge Luik elegantsete ekraaniluikede kõrval eriti kohmakas, eriti ebatäiuslik.

Ekraanide ja tantsu omavahelised nihked, lavalised dissonantsid haakisid lavastuse ideaalist lahti. Fiktsionaalsete allveelaeva-elanike ideaal oli nõukogude totalitaarne utopia korrast ja ilust, kuid see suur narratiiv oli sulgunud iseendasse, hakanud maha käima ja saanud lõputult ennast kordavaks ähmaseks videolindiks. Ta polnud enam usaldusväärne. Lavastuse ironia selles seisnebki, et siiski valisid politrukid, töölisrahva juhid ideaalmaastiku. Pepeljajevi ja Jalaka lavastus käsitleb „Luikede järve“ kui nõukogude ühiskonna ikooni ja kui teost, mis tegeleb ideaaliga ja on ise saanud teatavaks ideaaliks. Ikooni mõiste on aga tänapäevaks nihkunud religioosest diskursusest massikultuuri, mille üks peamisi tunnuseid on massimeedia (televisioon, film, foto) kaudu levivad virtuaalsed kujutised. Pepeljajevi ja Jalaka lavastus käsitleb Tšaikovski balletti seega läbi massikultuuri filtri.

Varasemates käsitlustes on ekraani ja lava suhet käsitletud mitmeti, rõhutatud on virtuaalsete kujutiste ebatõelisust. Lehmanni ja teatud postmodernistlike teoreetikute (nt Jean Baudrillard'i) käsitluses virtuaalsest kujutisest luuakse tugev duaalsus reaalse ja virtuaalse vahel (Lehmann 2005: 401 jj). Lavastuse läbivat dissonantsi ekraani ja lava vahel võib tõlgendada ka kui vaimu ja keha vastandust, üht euroopaliku inimesekujutuse traditsiooni keskset ideed, ja selle kriitikat (Remshardt 2010). Kuna Von Krahli lavastuses on ekraani ja lava vaheline lõhe selgelt esil, siis esindab see teos postmodernistlikku traditsiooni, kus domineerivad absurd, dissonants ja simulaakrumid, ning kehad on allutatud võimu- ja keelestruktuuridele. Postmodernistlik lähenemine sai seega postsotsialistliku mälutöö vahendiks.

Performatiivne mäluasin

Bali väitel on raamistamine *performance*, etendusliku situatsiooni loomine (Bal 2002: 173). Analüüsitava kunstiteose ümber mitmeid raame asetades on võimalik teos nn lahti raamistada (*un-frame*), anda talle aktiivsem ja dünaamilisem keskkond, vabastada fikseeritud kontekstist. Samalaadse töö on teinud ka Jalakas ja Pepeljajev „Luikede järve“ mitmekordselt raamistades – nii lavastuse sisesed kui välised (institutsionaalsed ja sotsiaalsed) raamid valgustavad Tšaikovski „Luikede järve“ kultuurilised ja sotsiaalsed tähendused läbi. Klassikalise viimseni lihvitud ja õhulise tantsukeele asendamine ja ekraanide abil kõrvutamise postmodernistliku, intensiivselt füüsilise ja mängulise kehatehnikaga esitas lavastust kui metatantsulavastust, kui „Luikede järve“ kommentaari.

Lavalise tegevuse vlgasus ja nihkes olemine ettekirjutatud struktuurist (kanooniline koreograafia) ning mitmekordne raamistamine tõid esile nii vahetu esitamise kui korduvad struktuurid. Korduvate struktuuridena oli näha kultuurilisi (meta)narratiive, mida Jalakas ja Pepeljajev uute mustritena läbi mängisid. Kuna lavastus liikus loo esitamiselt situatsiooni ja mängu käigus tekkivate tähendusvõrgustike kujutamiseni, siis võis selles lavastuses näha nii 19. sajandi pärandit klassikalise balletina, 20. sajandi eri kihistusi modernsuse märkide

(tööstus) ja modernballetina („Surev luik“) ning peamiselt postmodernismi ilminguid (dekonstruktsioon, simulaakrum), kui ka ettevalmistust 21. sajandi teatriks (jadadel ja opositsioonide-paralleelsuste mustritel põhinev lavastuse struktuur). Von Krahl Teatri „Luikede järv“ on seega mälumasin, kus saavad kokku erinevad ajad ning lava ja ekraani vahelises pöörises kujundid ja kujutised oma kohti ja tähendusi vahetavad.

Peamised tehnikad „Luikede järve“ lavategevust ja videod ühendava struktuuri loomisel olid lavastuses paralleelsus ja lõikumine, mille tulemusena saavutati tervik, mis oli ühtaegu nii stabiilne kui ka dünaamiline. Paralleelsed struktuurid on tõlgendatavad hõlpsamini – ekraanil ja laval kujutatakse sarnaseid, kuid üksteisest kergelt nihkes olevad olukordi, tähendus tekkis kahe representatsiooniviisi kõrvutamisel (masin-tantsija). Paralleelsed jaded andsid kätte ühe lavastuse võtme – kolm võimupositsioonil olevat meest olid seotud võimuga, nemad kehastasid lavaruumis videol kujutatavat nõukogude ühiskonna korda – ning andsid võimaluse kogu lavastuse tõlgendamiseks industriaalsete metafooride kaudu (lavamaailm kui masin, etendaja kui masin või masinist). Korra lagunedes kaotasid oma domineeriva positsiooni nii video kui ka kolm meest. Intermeediaalse teatri mudelite järgi oli lavastuses tugevalt esindatud hierarhiline suhe (kord domineeris ekraan, kord lavategevus), kuid kõige tähendusrikkam oli vastastik-suhe (*inter-relational*), mida iseloomustasid avanevad tühikud ja lõhed. Lõikuv tehnika oli ambivalentsem ja lavategevusse tihedamalt integreeritud. Ekraanid toimusid ka kui iseenda märgid, seega oli ühiskond, mille ikooniks oli Tšaikovski „Luikede järv“, mitte ainult totalitaarne, vaid ka meediaühiskond. Teisalt muutis ekraanina kasutatav materiaalne objekt – lina või tekk – kujutatava totalitaarse ühiskonna unenäoks. Tervikuna moodustasid ekraani- ja lavamaailmad suletud süsteemi, mille osad olid omavahel nihestatud binaarses opositsioonis ja millest puudus väljapääs. Selle kaudu ilmnes ka lavastuse põhiidee – totalitaarse riigi kui suletud ruumi umbsus ja läbiv dissonants, absurd.

Kirjandus

Bal, Mieke 2002. Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, pp. 213–252.

Einasto, Heili 2003. Suurte soovunelmate surmavalss. „Luikede järv“ Rahvuskooperis Estonia ja Von Krahl Teatris. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 68–77.

Goltsman, Maria 2008. Symbols of the Soviet Empire: Dying Swan. – PLACE and LOCATION. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VI. Eds. E. Närepea, V. Sarapik, J. Tomberg. Tallinn: The Research Group of Cultural and Literary Theory, Estonian Literary Museum; Institute of Art History, Estonian Academy of Arts; Estonian Semiotics Association, pp. 307–313.

Chapple, Freda, Chiel Kattenbelt (eds.) 2006. Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam, New York: Rodopi.

Kattenbelt, Chiel 2010. Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity. – Mapping Intermediality in Performance. Eds. S. Bay-Cheng, Ch. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 29–37.

Laasik, Andres 2003. Proletariaadi diktatuur Luikede järvel. – Eesti Päevaleht, 6.02.

Lavender, Andy 2010. Digital Culture. – Mapping Intermediality in Performance. Eds. S. Bay-Cheng, Ch. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 125–134.

Lehmann, Hans-Thies 2005 [1999]. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Manovich, Lev 2012. Uue meedia keel. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

Nelson, Robin 2010. Prospective Mapping. – Mapping Intermediality in Performance. Eds. S. Bay-Cheng, Ch. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 13–23.

Remshardt, Ralf 2010. Posthumanism. – Mapping Intermediality in Performance. Eds. S. Bay-Cheng, Ch. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 135–139.

Tuumalu, Tiit 2003. Unt soovitas teha „Luiki“. – Postimees, 30.01.

Käsikirjalised allikad

Nigu, Leenu 2005. Klassikalise „Luikede järve“ refleksioon von Krahli teatri Luikede järves. (Tantsulavastuse analüüsi katse). Tartu Ülikool, semiootika osakond. Käsikiri.

Veebiallikad

Von Krahli Teater – Von Krahli Teatri kodulehekülg: <http://www.vonkrahli.ee/> (10.09.2014).

Riina Oruas on Tartu Ülikooli teatriteaduse lektor ja doktorant, väitekirja teema on „Postmodernistlik esteetika eesti teatris“. Uurimishuvid: intermeediaalne teater, kaasaegne tants, postdramaatiline ja postmodernistlik teater.

E-post: riina.oruas[at]ut.ee

Von Krahl Theatre's „Swan Lake“ as a Memory Machine: Aesthetic Absolute and Social Context

Riina Oruaas

Keywords: „Swan Lake“, Von Krahl Theatre, Peeter Jalakas, Alexander Pepelyayev, memory, dreams, absurdity

This paper analyses the interrelation between video projections and stage action and the meanings created via these relations in Von Krahl Theatre's production of „Swan Lake“ (2003, directors Peeter Jalakas and Alexander Pepelyayev). „Swan Lake“ at Von Krahl Theatre was a post-modern interpretation of Tchaikovsky's ballet that deconstructed myths of Soviet society. In the conceptual introduction to the performance, the directors dedicated the production to the theme of absolute beauty and aesthetic ideal, and claimed the synthesis of aesthetic and social contexts to be of utmost importance. The performance analysis in this article reveals the ambivalence of the aesthetic absolute and position of the ballet „Swan Lake“ as an icon. The context of this production was layered through the social and political, as well as artistic processes that influenced the reception of the performance. The social and aesthetic context is analysed based on Mieke Bal's concept of framing, which is more dynamic and open than understanding context as something fixed. The analysis of screens and the stage action is based on the theoretical models of intermediality in performing arts.

The central section of this paper is focused on analysing the stage action and the relationship between the stage action and video projections as techniques of dissonance. This work by Jalakas and Pepelyayev was a multimedia dance performance where video clips of the ballets „Swan Lake“ and „The Dying Swan“ alternated with footages of Soviet heavy industry, war apparatus, athletes, etc. The various oppositions and parallels between the stage action and screen footage made the political meaning of the performance visible. The paper also analyses the narrative structure, the cast of characters and scenography. There was a certain hierarchy in the cast (actors *versus* dancers) and character structure (politicians, Black and White Swan, and the *corps de ballet*) which was rather weakly based on the *dramatis personae* of the ballet „Swan Lake“. The stage action can be described using the metaphors of machinery or game; its relationship to the screen adds the metaphor of a dream world. The movement of the dancers remained mechanical although the choreography was post-modern and more playful than that of a ballet. The crisis of totalitarian order can be seen in the changes taking place in the middle of the performance where the rigid structure of characters became decomposed and the movement became more dynamic. The video projections are examined according to three models of intermediality: hierarchical, inter-relational and hybrid (Lavender 2010). The hierarchical model (one media dominating the others) appeared in certain situations only. The most frequent model of the relationship between stage action and screens was the inter-relational. This model is structured by the gaps and (opening up of) spaces and „fissures“ in the performance, here appearing through parallelisms of the screen images and stage and at given moments of intersection. The least represented model was the hybrid model, i.e. the one where figures of different media were merged; it existed only in a hybrid reality created by computer animation.

On a social level, the performance represented a totalitarian, closed system that lacked any opportunity for a positive exit. Aesthetically, the production can be compared to theatre of the absurd, which is also characterized by a representation of a certain state of being and a feeling of inescapability. The result of juxtaposing post-modern dance and videos was a complex co-existence of several choreographic languages

METHIS

S U M M A R Y

and body techniques. The main relationship between the stage and the screens in the situation of the totalitarian society in this production was dissonance and the production can be summed up as a performative memory machine.

Riina Oruaas is a lecturer and PhD candidate at Tartu University. The topic of her thesis is „Post-modern aesthetics in Estonian theatre“. Areas of research: intermediality in theatre, contemporary dance, post-dramatic and post-modern theatre.

E-mail: riina.oruaas[at]ut.ee