

## Rolliloomest balletis Eve Mutsoga

ANU RUUSMAA (A. R.): Arutelu nii keerulisel teemal nagu rolliloomes balletis on väga intrigeeriv ja huvitav. Erinevalt sõnalavastustest või ooperist on siin võimalik väljendada meeleolu ja emotsioone, aga mitte öelda sõnu või lauseid. Sõna on konkreetne ja omandab kindlas kontekstis ka väga selge tähenduse, ballett oma tunnetusliku kehakeelega on sellega võrreldes palju üldistavam. Sageli piirdub rolliloomes balletis vaid loomuliku emotsionaalsuse avamisega laval. Sul on palju kogemusi, näiteks nimiosaga Keimeth MacMillani klassikalises balletis „Manon“, mille lavastusmeeskonnas ei olnud dramaturgi, kuid ometigi oh su roll selgepiiriline. Sa oled tantsinud ka Blanche'i balletis „Tramm nimega Iha“, mis vainus lavastaja-dramaturgi Nancy Meckleri ja koreograafi Aimabehe Lopez Ochoa koostöös. Selline tööjaotus balleti kui terviku ja selle koreograafia kujundamisel nurg rollide loomisel oli väga oluline. Luua mingit rolli nii, et kujutatava sisemaailm avaneks tantsija liigutustes, et tema kehakeel hakkaks looma lugu, on suur kunst.

EVE MUTSO (E. M.): Ma õppisin Manoni rolli ära Inglise Rahvusballeti etenduse video põhjal ja läksin koos ülejäänud tegelastega assistendi abil lavastusse süvendatult sisse alles Eestis. Tegur endale eelnevalt pildi selgeks teisi vaadates ja lasin siis selle endast läbi. „Manoni“ tööprotsess oh hoopis teistsugune kui Blanche'i osa puhul „Trammis“.

A. R.: Tänapäeva bahetilavastusi vaadates on mul sageh kahju sehest, et ettevalmistavas tööprotsessis on puudunud dramaturg, kes toetaks tantsijat rolh kujundamisel. Tehnika osas areneb tantsu esituskvahteet jõudsalt edasi, aga rolliloomes jääb aina rohkem tagaplaanile. Mitte et ma sooviksin kõik Idassikahsed balletid draanrabahettideks ümber lavastada, aga dramaturg aitaks tantsus rohkem nüansse luua, tuua seda elule lähemale. Praegu on balletil aura süvenev oht elust eemalduda, jääda keerulise tehnikaga kaunipildihseks meelelahutuseks. Lavastaja ja koreograaf ühes isikus on aga tohutult keerulises olukorras, sest ühest küljest on tema ülesandeks n-ö lavastada muusikat ja teisest küljest lugu. Kui koreograaf on materjali vahku teürud ning sehe läbi töötanud ja jõuab oma tööga proovisaali, keskendub ta sageh ennekõike muusikale sanrnrustiku seadmisele. See hakkab paratamatult domineerima, sest tantsijad ootavad omakorda, et tants oleks tehniliselt keeruline, ja loo jutustamine võib jääda teisejärguliseks. Eriti juhtub seda noorematel koreograafidel. Kuidas lavastada tänapäeva bahetti nü, et sanrnrustiku loomine põhineks loo jutustamisel? Kuidas luua kahte keerulist osist korraga? Mai Murdmaa oskas seda teha, aga tal oh üsaks erakordsele andele ka aastakümnetepikkune kogemus, kusjuures ta lavastas igal hooajal, oh pidevalt vormis. „Tramm“ on minu meelest väga võimas näide sehest, kuidas mõjutab dramaturgi töö tantsi-jat roll ja koreograafi sammu loomisel. See oli ju lavastatud sinu peale?

E. M.: Ma tegin selle rolli 2012. aastal Šoti Balletis.

A. R.: Tänapäevaks vestluseks valmistudes vaatasin prooviperioodi videoid ja lavastust olen vaadanud erinevate koosseisude esituses viis korda. Nii olen pisut kursis sellega, kuidassu tööprotsess ja rolli loomine käis. Blanche'i koreograafia algab lihtsast inimlikust ja loomulikust žestist. Kuidas te jõudsite nende žestideni? Ma saan aru, et tööprotsess oli üles ehitatud nii, et kõigepealt teadvustati lavastaja-dramaturgi ja tantsija koostöös tegelaskujude olemus ja omavahelised suhted ning siis sündis koreograafia. „Tramm“ lavastus mõjus nü, nagu ma

Teater.Muusika.K...

60,61,62,63,64,65,66,

Eesti Rahvusballett  
Teater

vaataksingi kellegi päriselu, mitte fiktsiooni. See on balletis üsna haruldane nähtus.

E. M.: „Manoni“ õppides tuh omandada Kenneth MacMihani juba valmis lavastuse koreograafia. Küpse koreograafina on tal klassikalise balleti baasil välja kujunenud oma kindel käekiri. „Trammis“ oh aga nü, et kõigepealt avastasime tunnet, mõtet ja emotsiooni, mis paneb tegelase liikuma. Kui me vaatasime sinuga balletikoolis kaasaegse tantsu riigieksami läbimängu, ütlesid sa: „Klassikalises balletis töötame tantsijana väljastpoolt sissepoole, omandame koreograafi loodud koreograafilise keele ja siis esitame seda.“ „Trammi“ on Eestis nimetatud draamaballetiks, tööprotsessis kasvas see lavastus seestpoolt väljapoole, nü nagu on nüüdistantu ja draama mõttemaailmas. Minu emotsioon, minu tunne, minu tahe paneb mind niimoodi liikuma. Kuigi mõlema balleti peategelased on mitmekihilised ja traagilise elukäiguga, on nende rollide kujunemistee olnud väga erinev.

A. R.: „Trammis“ alustasid sa tööd kõigepealt lavastajaga, kes ühtlasi oh ka dramaturg. Nancy Meckler oh lavastanud korduvalt Tennessee Williamsi draamanäidendit, enne kui asus balleti kahale.

E. M.: Nancy pakub tants väga suurt huvi ja Šoti Ballett soovis oma repertuaari uut lavastust, kus koreograaf ja lavastaja saaksid koos luua. Minu teada mõeldi kolmele teosele: Shakespeare'i „Torm“, Williamsi „Tramm nimega Iha“ ja Tolstoi „Anna Karenina“. Lavastusperioodi alguses jagunesime kolme tantsustuudiosse. Rühmatantsudega töötas suures saalis koreograaf, seades neile liikumist, sest „Trammis“ on just rühm see, kes jutustab lugu (storytellers). Blanche, Stella, Stanley ja Mitch töötasid vaheldumisi lavastaja-dramaturgiga väiksemates stuudiotest. Tihedaid ja teksti täis stseeni treenisime aktsiooni-reaktsiooni tüüpi harjutustega. Ennekoike pidid reaktsioonid olema hästi selged ja kui stseeni skelett oh üles ehitatud, töötasime edasi koreograafiga, kellega koos lõime liigutused ja panime need juba loodud tunnetuse ja dialoogi peale. Väga huvitav on selle lavastuse mitmekihilisus. Näidend algab küll hetkest, kui Blanche jõuab New Orleans'i, kuid lavastuse ülesehituses rullub teose arenedes publiku ees lahti ka Blanche'i minevik, tema elulugu lapsest peale. Selline ülesehitus aitas rohi loomisele väga palju kaasa. Pidevad tagasivaated minevikku annavad publikule võimaluse sügavamalt mõista, miks Blanche on selline, nagu ta on.

A. R.: Blanche' olevik on tihedalt läbi põimunud minevikuga ja sellest mõjutatud. Tema olevikus toimuvad tegevused, pidevad sisemonoloogid ja mälupildid tekitavad seestpoolt väljapoole kihistumisi. Sellist rolliloomet võtet saab antud juhul bahetis kasutada, kuid see on siiski üsna haruldane lähenemisviis. Meie kuulus tantsija Eha Ilbak otsis juba möödunud sajandil vastust küsimusele, mis üleüldse käivitab inimest ja paneb teda liikuma. Kõigepealt on mõte ja tahe, mis sünnitab liigutuse, ja alles seejärel tekib liigutustest koreograafia. Kindlasti teeb selline tööprotsess prooviperioodi pikemaks, aga tulemus on oluliselt sügavam ja peenekoelisemalt läbi töötatud. Mulle tundub, et te kasutasite tööprotsessis emotsioonide tekitajana ka häält ja sõna.

E. M.: Alguses katsetasime häälega ikka palju. Näiteks pokkerimängu stseenis, kus purjus mehed on hämaras suitsu vineses ruumis ja Stanley muutub agressiivseks ning viskab raadio aknast välja. Kogu sealne rüselus sai proovisaalis häälega läbi proovitud.

Kuna trupp on rahvusvaheline, kõlasid äreva ning hirmul hääletooniga hüüded ka vastavates keeltes. See aitas tantsijatel tunnetada kriisiseisundit ja leida võimalusi, kuidas märatsevat tegelast korrale kutsuda. Huvitavate aspektide lavale toomine muutis tegelaste liikumise usutavamaks ja aitas maha raputada sisseharjunud žeste. Blanche on küll ainsana lavastuses algusest lõpuni balletikingades, aga tema seisundi väljendamiseks kasutatakse tihti jalgade paralleelset positsiooni või ka varbad-sisepooleasendit. Eesmärk oli maha võtta kõik balletile omased harjumuspärased žestid, pidulikkus ja demonstratiivne osavõtlikkus. Selle asemel püüdsime olla nagu päriselus, tõelises paanikas. Pärast kaklust ja korterist põgenemist haarab Blanche oma õel Stellan õlgadest kinni ja vaatab talle ahastavalt silma: „Saad aru, su abikaasa peksab sind! Ärka üles!“ Et ilutsev lähenemine ei domineeriks, et ka balletis räägitaks elust endast. Blanche küll koketeerib ja püüab mehi hgi meebtada, aga seegi toimub väga piiri peal, et kehakeel ei muutuks liialt ütsevaks. Kuigi lavastuse žanrimääranguks on ballett, sest kasutatakse klassikalise tantsu tehnikat, on eesmärgiks süski eluline ausus.

A. R.: See ballett pälvis ka rahvusvahelise tunnustuse?

E. M.: Koreograaf Annabelle Lopez Ochoa võitis kategoorias „Parim klassikaline ballett“ National Dance Awardsi auhinna. Me tegime siis suured silmad, et kus te nägite klassikahst balletti? Oma põhiolemuselt on see ikkagi draamaballett. Laureaadi nomineerivad ja vahvad kriitikud. Lisaks sellele võitsime samal aastal ka South Banki tantsuauhinna. See oh mõneti uskumatu, sest me ei teadnudki, mis kategooriasse see lavastus õieti sobiks.

A. R.: Minu meelest on selle balleti stilistika valik hea sellepärast, et see annab võimaluse avada Blancheti sisemist haprust ja ilu. Mitte ilutsemist, vaid tema tundlikku ja ilu otsivat meelt. Selline mitmekihiline lähenemine näitab ka vastuolu tema sisemaailmas ja vähsmailmas toimuva vahel. Nüansse on palju ja kehakeel on väga selgelt loetav. Kuidas te nüanssidega tööd tegite, kas see protsess on alati põnev?

E. M.: Enne osatäitjate valimist tegime toohga harjutusi. Kaks tegelast, mõlemal tool, ja sõnu ei tohtinud kasutada.

Tegelesime sellega, et näiteks üks tegelane palus andestust ja teine otsis viisi, kuidas andestada, leida selleks jõudu. Oh inimene ja tema tool ja suhe teise inimesega. Selles olukorras toimus küsimuse-vastuse suhe, need ohd jällegi aktsiooni-reaktsiooni tüüpi harjutused. Ma arvan, et teatrikoolides tehaksegi selliseid harjutusi ja Nancy Meckler tõi need ka balletisaali. Näiteks kui mul on ülesanne paluda andestust, võtan ma kõigepealt pilguga ühendust teise inimesega, tema võtab oma tooli, viib teise kohta, istub sellele ja keerab mulle selja. Nüüd vastan mina omakorda reaktsiooniga tema käitumisele. Tuleb olla suuteline looma dialoogi sisemise pingestatuse kaudu, minimaalsete liigutuste, vahendite ja hoiakuga. Nende harjutuste eesmärk oh õpetada artistile, et reaktsioon peab tulema keha ja hinge seest ning olema sealjuures hästi aus ja vahetu. Mitte et sa reageerid kuidagi formaalselt ja pinnapealselt, vaid sa püüad enda sees väga ausalt ja loomulikult avastada seda, kuidas oleks võimalik teist inimest kõnetada, mõjutada, küsitleda, pingestada. See oh väga huvitav harjutus ja me nimetasime seda nimega „Mida sina tahad?“. Et tahe enne liikuma hakkamist klaar oleks. Väga palju mõjutab see ka liikumise ajastust ja pinget

õhus. Näiteks stseenides, kus Blanche ja Stanley on omavahel, nende kahe väga erineva inimese vastastikuse mõistmise väljendamiseks. Kes peab laskuma suhtluses madalamale, kes tõuseb kõrgemale, et leida ühine tasand. Tunnetuslikult oh olulme teada, et Tennessee Williamsi teost on analüüsitud kahe stereotüüpse loomakarakterit kaudu: Stanley on nagu suur, ähvardav ja plahvatusohtlik gorilla ja Blanche, vastandina, nagu habras ja tundlik ööliblikas. Isegi loodusest võib leidarollilahenduse toeks materjali. Kaks väga erinevat inimtüüpi peavad piiratud palavas ruumis omavahel hakkama saama ja suhtlema. Sealjuures peab kehakeele kaudu avanema ka see, mis toimub tegelaskujude peas. Blanche'i puhul on veel oluline vahet teha, mis on reaalsus ja mis fantaasia.

A. R.: Väga detailne ja läbimõeldud, isegi kõige ürgsemale tasandile minnes. See väljastab ka võimaluse lihtsalt ilus olla. Reaalsuse ja fantaasia teemas on Blanche'i rolli puhul põnev ka see, kuidas neil olekul vahet teha, sürreaalse fantaasia või mineviku lavale toomine. Balletis kasutatakse selliseid tegelasi ja unenäolisust üsnagi palju. Blanche'i fantaasiatele on „Trammis“ palju tähelepanu pööratud.

E. M.: Siin oli toetavaks vahendiks muusika. Peter Salemi filmilik muusika, üksteise sisse põimitud muusikalised teemad ja meloodiad andsid võimaluse materjaliga mängida. Vorm oh muutuv, mitte alati nii väga selgete piiridega ja ühene. Erineval ajal paljastuvad veidike nihkes muusikalised teemad; näiteks läbi etenduse korduv „Paper Moon“ on kord lõbusaks, kord kurbvalusaks taustaks Blanche'i joomastseenidele ja lõbujanule. Blanche'i fantaasiamaailm ja süvenev alkoholism avanevad publikule vaikselt, tasapisi. Elu keerdkäikudest põhjustatud ülitundlikkuse tõttu murdub ta ikka sagedammi ja kaotab üha rohkem enda üle kontrolli, vajudes aina sügavamale oma fantaasiate sohu. Siin aitas muusika; lisaks püüdsin meeles pidada oma keha liigutuste intensiivsust sel hetkel, kui Blanche põgeneb reaalsusest fantaasiamaailma, näiteks kui palju ma tuigerdan, kui palju otsin tuge mööblilt, kuidas ma end närviliselt sätin või püüan varjata, kui vana ja närtsinud ma enda arvates olen, peites end ereda päevavalguse eest. Sageli sätib Blanche mütsi näole varjuks või püüab otsida ruumis hämaramat kohta. Ta toetub oma kohvrile, sest see on ainus asi, kus on kogu tema alles jäänud maailm, see, mille ta sai endaga kaasa võtta: mälestused, armastuskirjad, uhked kleidid ja võltskalliskivid, millega ta püüab näidata oma olukorda paremana, kui see päriselt on. Kohvris on tema surnud ema kindapaar, mis ikka veel lõhnab nagu lapsepõlvkodu ajal, mil kogu pere veel koos oli, pärlikee ja esemed õnnelikust ajast Belle Reve'is, mille külge ta klammerdub. Ta püüab end katta ja kaitsta. Kui noor Blanche on uudishimulik ning suunab oma keha ja pilgu ereda valgusvihi poole, siis loo arenedes märkame, kuidas see valgus teda häirib ja ärritab. Püüdsin jätta oma lihaste ja naha sisse seda tunnet, kuidas mu keha mingis situatsioonis oli, et ma järgmisel hetkel kasutaksin seda uue nurga alt, uue varjundiga.

A. R.: Kas võib öelda, et kui Blanche viibis reaalsuses, siis oli ka su liikumine konkreetsem, ja kui minevikus, siis oli su liikumine näiliselt juhuslikum või rohkem sordiini all?

E. M.: Ja tihti ka veidi muusikaliselt nihkes. Kui Blanche on kaine, on ta liikumine täpne ja klaar, perifeerne visioon on selge. Ta tunnetab ümbrust üleni oma kehaga, isegi kuklakarvadega, kogu selja, külgede, jalatalla ja peatipuga. Mida rohkem ta joob ja fantaasiamaailmas eksleb, seda tuimemaks ta muutub. Püüdsin oma liikumist ka kohati muusikaliselt venitada, vahel uneledes ja ekslevalt rütmi

tabades. Või näiteks nii, et pool keha liigub, aga jalad on tardunult põranda küljes, keha on nagu osaliselt halvatud, ei suuda end täielikult liigutada. Samas mõte ruttab ülikiiirelt, püüdes põgeneda valusate mälestuste eest.

A. R.: Psühholoogias kasutatakse sellise füüsilise tardumise kohta mõistet „külumumine“; see on justkui energia seiskumine või väga aeglane liikumine. Keha toimetab nagu autopiloodil, kaotades selge kontakti iseendaga. Inimese instinktiivsed käitumisviisid võib tuua ka balleti rolliloomesse. Selline lähenemine teeb peategelase koos kõigi tema probleemidega elusaks ja inimlikuks.

E. M.: Blanche eksleb ja karistab end. Häbi, mida ta endas kannab, on nagu halvav mürk. Iga kord, kui ta oma minevikku uuesti läbi elab, hävitab ning mürgitab ta end häbisse uppudes. Blanche ei luba endal õnnelik olla, sest mälestused tõmbavad teda ikka ja jälle tagasi sellesse eluhetke, mil ta ütles oma abikaasale: „Sa tülgastad mind!“ See lause käib tegelikult ka näidendist mitmeid kordi läbi. Häbi ja suutmatuse andestada ning ülim tundlikkus said tema hävitajaks ja allakäigu algatajaks. Alkoholi tarbides ning pidevalt füüsilist lähedust ja armastust otsides loodab ta leida lahendust ümbritsevatelt inimestelt, lubamata endale seesmiselt armastust tunda. Inimesed, kes on seda balletti mitu korda näinud, saavad lavastuse mitmekihilisusest aina rohkem mõtteainet. Tantsijad, kes siiani on Blancheti tantsinud, on portreerinud teda igaüks omal moel. Korduvalt lavastust vaadates hakkad märkama uusi nüansse ja tundma rohkem kaasa sellistele ülimalt tundlikele inimestele.

A. R.: Ma vaatasin „Trammi“ viis korda ja seal ohd erinevad koosseisud, igaüks omamoodi huvitav. Muhe väga sümpatiseerib orgaanilisus, mis tekib modernsest seestpoolt väljapooleliikumisest nii rolliloomes kui koreograafiliselt, mitte formaalne muusikasse sammude sooritamine. Sa avad kõigepealt tegelase isiksuse ja tema ajaloo ning alles siis tuleb juurde koreograafiline lahendus. Samas ei saa aga öelda, et selle balleti koreograafia oleks kuidagi lihtsustatud või kerge. Sujuvad üleminekud jutustavatest stseenidest tantsu väljendusvahenditele muudavad liikumise väga kõnekaks. Tants ei muutu siin illustratiivseks ega ka naiivseks. Laval ei ole üldistatud ja lihtsustatud tegelaskujud. Lavateos moodustab orgaanilise terviku, kus toimub reaalse elu kulgemine ühest stseenist teise. „Tramm“ on põhjalikult ja mitmekihiliselt läbi lavastatud.

E. M.: See kihtide üksteise peale ladestamine ei jäta stseenide vahele ühtegi tühja auku. Osa olukordi ja suhteid jutustatakse publikule selgepiirilisel, aga teatud osas jääb õhku kahtlus, et äkki see on ikkagi ettekujutus. Kui palju me tegelikult Shep Huntleigh'ist teame? Kas ta oh vaid külaline hotellitoas või lubas ta tõesti Blanche'ile suure jahiga järele tulla, ta üle kullata ja naiseks võtta? Võib-olla seal oligi mingi tõehetk, aga kui Blanche jutustab oma lugu, siis on sellist lubadust raske uskuda.

A. R.: Jah, Blanche'il on olnud väga karm elu, mis sunnib talle kaasa tundma. Lavastus toob hästi esile Blanche'i puhta, ilu ja õrnust ihaldava hinge, kuid flirtides ja alkoholiga liialdades valib ta tee, mis teda hoopis hävitab. Oma ülitundlikkuse ja haavatavuse tõttu on ta kaitsetu, ikka ja jälle püüab ta olla teistele meelepärane. Blanche on lihast ja luust ja väga elus inimene kogu oma ilu ja valuga. Ilu ongi väga valus ja igas valus on oma osa ilul. See ongi elu ise.

E. M.: Elu ilu ja valu üheskoos. Tean, et tundlikke inimesi imetletakse, kuid vahel

ka mõistetakse valesti. Olen isegi selline, reageerin ja elan palju üle ning lasen endast kõike läbi nagu sõel. Nii olen vahel omaenese tundlikkusest kurnatud ja teinekord võin jälle käituda teatud olukordades tuimalt. Teised ei suuda mõista, miks ma mõne asja peale nii endast välja lähen või end puudutatuna tunnen. Kui nüüd tagasi pörgata sinna tantsutehnika ja kehakeele juurde, siis Blanche'i tantsusammud ei ole otseselt eriti rasked. Minu keha võimalused on sellesse koreograafiasse ka ehk veidi sisse õmmeldud. Tantsutehniliselt raske oli näiteks stseen Blanche'i, Alani ja Jeffi vahel. Blanche läheb endast välja, sellega oh mul oma kehas keeruline toime tulla. Emotsionaalses mõttes ta karjub, võitleb oma tunnete ja pettumisega, samas peab tantsija olema oma partnerite jaoks kehaliselt kompaktned, et keegi haiget ei saaks ning et määndumised tõstetud oleksid muusikaliselt korrektsed. Kui iga su keharakk justkui karjub ja on koreograafiat jälgides kontrolli alt väljas, siis tantsijana peab su lihaskond ja kehakeskus olema tugevalt paigas ja, vastupidiselt emotsioonile, väga kontrollitud. Kui emotsioonidega üle piiri minna, võid muusikas järje kaotada, partnerid kannatavad oma materjali etendades ja koreograafiline muster ei liigu, nagu vaja. Dramaturgiliselt ei pruugi sel juhul tekkida publiku jaoks enam pingetust ja plahvatusohtlikkust.

A. R.: Selline tundlik rolliloomes koos keerulise tantsutehnikaga eeldab väga head ja läbitõttatud lihaskontrolli, täpselt ajastatud lõdvestust ja pingutust, vajadusel nende samaaegsust. Näiteks tugev keha kese, sirutatud jalalabad ja samas lõdvestunud kael, käed ja õlad. Tantsija peab olema tehniliselt nii kindel ja paigas, et ta saab emotsionaalselt olla väljendusriikas.

E. M.: Täpselt nii, eriti pika turnee alguses, sest trupp, kus ma töötasin, oli projektiteater, kus me mängisime ühte etendust järjest kaua aega. Lavastus peab paika loksuma ja tantsija end koosseisuga ansambhisse tantsima. Mida paremini me trupiga materjali tundisime ja tunnetasime, seda mängulisemalt me sellele lähemesime. Lubasin ka mõne etenduse käigus endale mingi meeleoluga kaasa minna. Ja see on tõehselt mõnus, kui tunned rolli läbi ja lõhki, tunnetad ja usaldad oma materjali, olles seda aastaid tantsinud, ja julged hakata ka muusikaliselt mängima. Sa oled üksiku palja lambipimi valguses peaaegu alasti, ainuhetkes, ja see on riski väärt. See mängurõõm annab tantsijale väga palju tagasi. See on hetk, mil sünnib maagia.

A. R.: Minule on selline muusikaga mängimine alati imponeerinud. Tantsu ja liikumise vahel on võimalik luua erinevaid suhteid. 19. sajandi klassikalistes ballettides kulges koreograafia lineaarselt koos muusikaga, väljendades muusika sisu. See on võimalik, kuna muusika sündis koreograafi ja helilooja väga tihedas koostöös, näiteks Tšaikovski ja Petipa puhul. Meie kaasaegses tantsumaailmas on aga ka seifist partnerlust, kus muusika ja tants toetavad teineteist saajaprotsendiliselt kattumata või isegi teineteist täiendades. Mulle mõjub tihkelt täis koreografeeritud tantsu ja muusika suhe lämmatavalt. Ma vajan õhku tantsu ja muusika vahele ja nende tunnetuslikku sidet. Ja vaatajale peab jääma ruumi ka omaenda fantaasiateks ja tõlgendusteks.

E. M.: Õhk liigutuste vahel on ka ju iseenesest koreograafia. Ma naudin seda vaikust enne sammu tegemist.

A. R.: Sinu viimane etendus Estonia laval oli muljetavaldav ja publik oli väga liigutatud. Pärast etendust ütlesid sa, et lasid ta mingis mõttes käest ära. Mina

olin publiku hulgas saalis ja mulle kui vaatajale nii ei paistnud. Pigem toimis see väga vahetu kontaktina etendaja ja publiku vahel. Roll sündis „nüüd ja praegu“ ja täpselt selle tantsijaga, või õieti inimesega, sest ennekõike nägin ma laval inimest. Kohalolu hetkes muutub lihtsalt nii võimsaks, et, nagu sa ütled, sa mängid rolliga, mitte ei lähe seda, toorelt öeldes, sooritama. Seal hakkavad toimima hoopis teised energiad ja jõujooned, roll hakkab ennast ise looma. See annab võimaluse minna piiri peale ja see on publikule tohutult nauditav. Riskimoment hakkab toimima omaette. Võibolla eriti just Blanchefi rolli puhul, sest tema olukord ongi piiripealne.

E. M.: See on just see energia, mida tantsija mingil kindlal hetkel oma kehas genereerib. Energia hakkab toimima, kui oled lõpuni avalil ja julge ja täiesti kohal - siis hakkab asi ennast ise looma. See on võimalik siis, kui sa ennast tehniliselt täielikult usaldad. Kindlust lisab ka teadmine, et sul on jalas hea balletiking. Olen näiteks oma kostüümideki laenanud alati Šoti Balletist, kus iganes ma ka ei tantsi. Kostüüm on nagu minu teine nahk, ehk siis tegelaskuju riietus tõelises elus. Ma ei taha kellegi teise kostüümi, mis mul seljas ei istu. Näiteks kui piht on liiga lühike, ei saa ma laval vabalt hingata. Ongi nii, et riietan end Blanchefi nahka - isegi aluspesu viimases stseenis. Tunnen end nii kuidagi kindlamalt; kostüümiga võtan alati kaasa midagi kirjeldamatut, midagi, mis on seotud balleti valmimisega. Kontseptsioon on tugev, muusika ning koreograafia ja valgus on paigas, dirigendiga on kontakt olemas. Ma usaldan ja lasen teosel toimida. Tunnen end samas oma raamides hästi. Ma olen väga tänulik selle kogemuse eest, sest tean, et paljudel tantsijatel pole olnud võimalust nii süvendatult töötada. Projektiteatri tugevus ongi selles, et sa teed endale lavastuse väga selgeks, kuna ta on sul kogu aeg kavas.

A. R.: Kuidas sa sel juhul rolli lood, kui pole eraldi aega või võimalust teha proove lavastaja/dramaturgiga või kui nad on ühes isikus?

E. M.: Kui mul lavastajat-dramaturgi ei ole, teen ma palju rohkem iseseisvat eeltööd, vaatan teemat puudutavaid dokumentaalsaateid või filme ning loen juurde, et leida nüansse, mis aitaksid mul rolli kujundada. Proovisaalis ma enam sellega ei tegele. Siis on rõhk juba tehnikal, vastupidavusel ja partnerimängul. Rolliloometugi ja alus peaksid olema eelnevalt läbi mõeldud. Iseseisva töö osakaal on oluliselt suurem. Šoti Balletis aga kaasatakse praegu isegi tantsufilmide loomise juurde dramaturgi. Sa ju pead ka teiste tegelaste jaoks olemas olema, tundma lisaks omaenese kehakeelele ka nende reaktsioone. Nii avardub kogupilt ja tekib tervik. Proovisaaliperioodil, kui ma parasjagu stseenis ei osale, istun, kuulan ja jälgin lavastajat/ koreograafi, seda, millise tundega näiteks tuleb mõni minu partneritest või kaasosatäitjatest lavale. Taju tuleb kuskilt ja ma pean tunnetama kas või näiteks tema kõnnaku põhjal, kust ja millise tundega ta saabub. Iga selline infokild aitab mul olla talle parem partner.

A. R.: Keegi ei tule ju sisse nii-öelda lava tagant, vaid mingist eelnevast tegevusest. Mul on kogemus Juba amme rolliga „Romeo ja Julia“ lavastusest. Mäletan selgelt kolmandat vaatust, kus Juba võtab mürki, et vältida pulmi Parisega ja jääda truuks oma armastatud Romeole. Prooviperioodil vaatasin ma seda stseeni lava tagant, kuid ühel hetkel lõpetasin jälgimise. See ajas mind nutma ja muutis mu meeleolu. Mina pidin järgmises stseenis tulema lavale ju rõõmsa ja tegusana, et pruut tema pulmapäeva hommikul äratada.

E. M.: Ma pean endale pidevalt, nii laval kui elus meelde tuletama: ära ruttu sündmustest ette! Tallinna Balletikoobs obd meil näitlejameisterlikkuse tunnid. Nii, nagu tantsija ajab end balletitunnis atleedina tippvormi, peaks ta end ka näitlejana arendama. Suurim kompliment on see, kui kuulen tagasisidet, et olin laval „päris“. Ma olen nagu oma tegelaskuju peegel, sest iga publiku liige tunnetab ja näeb minu kehastatavat rolb läbi omaenda tunnete prisma. Ainult siis, kui ma hoolin väga sellest, et kõik tuleks tehnihselt välja ja esitus oleks puhas, ja samas ka sellest, et ma suudaksin lugu jutustades vaatajaid kaasa haarata, mitte üksnes tehnihselt üllatada, on etendus korda läinud. Ma vaatlen ja püüan inimeste olemust tunnetada ja salvestada. Nati naljaks, aga kui ma ei oleks elus ise pidutsenud ja kohtunud huvitavate karakteritega, nendega intensiivseid vaidlusi ja vestlusi pidanud, siis kindlasti poleks ma ka selline artist.

E. M.: Kui mõelda veel Manoni rollile, kes kolmandas vaatuses saab tuberkuloosigaena vaevu hingata ja on täiesti nõrkenud, siis, kuigi ma ise ei ole kunagi tuberkuloosi põdenud, saan toetuda kogemusele sellest, kui mul oh kõrge palavik. Mu kehamälus on alles see, kuidas ma siis tuigerdades kõndisin, vaevuline raskusjõu üleminek ühelt jalalt teisele ja valutavad lihased... Samas on tahe edasi liikuda, kuigi endal pole jõudu ollagi... Mäletan kolmanda vaatuses pas de deux'd, kus keha laperdab, käed ei jaksa partnerist kinni hoida, oled lõtvunud, poolsurnud, kuid ometigi veel elus. Ja samal ajal tantsid väga rasket koreograafiat. Vaadates hiljem videot, ehmatasin, et ma kukkusin peaaegu peaga põrandale. Baleriinina pead toetuma oma keha teljele ja keskusele, et partner suudaks su keha väntsutada ja tõsteid teha, ja õhus pead sa olema ühtaegu lõtv ja tugev... Jalad peavad olema õiges asendis ja pöörde kiirus nii õhus kui põrandal kooskõlas muusikaga. Tantsida ja näidelda haiget või joobes inimest on suur kunst.

A. R.: Sa kasutad, nagu näitlejadki, rolli luues oma mälu pilte mingitest situatsioonidest. Selline lähenemine loob usutavuse. Balletilaval võikski julgemalt ja teadlikumalt näitlejate nippe kasutada, aga seda pole balletis eriti tehtud. Selle asemel tantsija tihtipeale teeskleb või mängib mingit tunnet. Vaataja tabab kohe ära, kas tantsija mäng on aus, usutav, läbitunnetatud või jääb teeskluseks.

E. M.: Publik enamasti saab aru, kas sa oled hetkes ja reageerid ausalt. Mõnel juhul siiski peab leidma ka viisi, kuidas ehedalt näidelda. Tantsides „Romeos ja Juhas“ leedi Capuletti, püüdsin luua võimalikult ausalt, kujutluspüti kasutades tema reaktsiooni oma surnud last vaadates... Juha voodi juures oh tõeliselt raske olla. Mingi blokk tekib sellist olukorda igal õhtul endast läbi lastes. Üks viise, kuidas ma ennast nutma sain, oh see, et ma vaatasin otse pidevalt prožektorisse ja silmad valgusid vett täis. Järgmisel hetkel pöördusin senjoor Capuletti poole ja silmi pilgutades pisarad voolasid, see omakorda käivitas temas reaktsiooni. Mäletan ka neid hetki, kui nutt ei tulnud. Ka minu partneri reaktsioon tundus siis teistsugune. Alati on võimalik kasutada mingeid levinud teatrinippe, kuid ka mingeid oma vahendeid ning mängida partneri pealt - ükski ei tee keegi midagi ära. Mõistagi tuleb tehniline täpsus koreograafiasse samuti tunnetuse, ajastuse, hingamise ja mõtestatuse kaudu. See tõstab balleti orgaanilisust ja toob selle publikule lähemale. Ballett on viimasel ajal muutunud nii tehniliseks, et tantsija närv on pingul ja tal on keeruline isiklikku kogemust rolliga siduda, vahel ka rolli nautida. Kui me varem vaatasime isiksust laval, siis nüüd me vaatame enamjaolt tehnikut, kes tantsib koreograafiat. Mul on vedanud, et mu ümber on olnud



isiksused, keda on huvitanud rolliloomine ja kes töötavad hästi ka rühmas. Me esitame üksteisele küll ka tehnilisi väljakutseid, kuid ikkagi läbi inimlikkuse prisma.

A. R.: Lava on nagu elu peegeldus. Mulle meeldib oma tudengeid õrritada lausega, et tehnika on vahend, see peab olema nii paigas, et sa saaksid laval rolliloomele pühenduda. Artisti käsitööoskused peaksid olema nii hästi omandatud, et laval pannakse maksimum rolliloomele.

E. M.: Oma rolli sügavuti tunnetama hakkamine on pika eeltöö tulemus ja väga kumav, eriti tantsus, kus vahendiks on vaid kehakeel. Samas, sageli ei usalda kunstilised juhid oma tantsijaid. Mis tehnikasse puutub, siis mulle küll meeldib väga, kui inimene valdab oma keha, aga kui ta silmad ei väljenda midagi või on klaasistunud, siis on see kas igav või kurb. Tantsija on väga atleetlik ja võitleb tehnikaga vahel kuni selleni, et rollikujundus jääb tagaplaanile. Ja võimalus jääb kasutamata. Või on rollilahendus nii pealiskaudne, et publik ei usu tegelast. Omast käest tean, et teekond rollini tähendab kahtlusi, murdumisi, pidevat otsingut ja vahel ka magamata öid. See kõik muutub teisejärguliseks ja taandub, kui lähed lavale teadlikuna ja põhjalikult ette valmistunult. Kui sa armastad väga oma tööd, saad vastu ka kontakti publikuga. Usu raskesse töösse ja see paistab välja.

A. R.: Ning tekib sünergia lavastuse ja publiku vahel. Varem räägiti teatrikunsti puhul mimeesist ja katarsisest, nüüd enam mitte. Kui ma vaatajana saalist lahkun, on tore, kui saadud elamus jääb kestma, tekitab mõtteid ja mõjutab mind. Elamus teeb meist justkui paremad inimesed. Nüüd suhtutakse kunsti enamjaolt kui kvaliteetselt esitatud meelelahutusse, teatrisse minnakse aega veetma. Nii Blancheti kui ka Manoni rolli puhul sain ma katarsise. „Manoni“ olen näinud kaks korda, erinevate koosseisudega. Mind paelus ja rabas sinu loodud Manonis tohutult see, kuidas inimene, kes on tuberkuloosis, kes on kaotanud oma juuksed, on räpane ja kurnatud ning suremas ... on ikkagi ilus. See sisemine elu hõõgumine tema silmades ja tundlikkus võbelevas kehas, Manoni elujanu ja hingeilu paistavad välja tema viimse hingetõmbeni.

E. M.: On mõned huvitavad rollid, mida ma ikka ja jälle tahan analüüsida ja mille üle mõelda. Näiteks Pina Bauschi „Cafe Müller“ on teos, mida ma olen erinevatel eluperioodidel korduvalt vaadanud. Tema esinemine oma trupiga (Tanztheater Wuppertal, 1985. aasta televersioon) kõnetab sügavalt. Bauschi erilist kohalolu ja üsnagi minimalistlikku, silmad kinni esitatavat koreograafiat analüüsida on põnev: mis tegelikult teeb inimese ilusaks ja veetlevaks, pilkuhaaravaks ja meeldejäävaks? See on mingi sisemine põlemine või, Pina Bauschi sõnul, elujanu, uudishimulikkus. See hoiabki inimest arengus.

A. R.: See elementaarne julgus elada, elu vastu võtta. Olla ise ongi paras väljakutse.

E. M.: On väga huvitav, miks meile meeldib olla inimeste seltskonnas, kes teavad, kes nad on. Nad võivad näida vahel isegi ülbed, aga nad kannavad endas mingit rahu ja teadlikkust, mis on haarav. Laval on samuti seda tunda. Näiteks Eesti Balletis on üks selline inimene, kes alati silma jääb, Vitali Nikolajev. Ta tuleb lavale ja pole vahet, mis roll tal on, kas või: „Härra, teile on kiri!“. Ta jääb silma, sest ta teab, mis ta missioon on. „Manonis“ oh ta minu koosseisus härra GM.

Partnerina oh tal tohutu energia. Ta oh kahe jalaga maa peal, teadis täpselt oma rolli ja selle mõjuvõimu.

A. R.: Nii Vitali kui sinu puhul jääbki silma lavaline kohalolu. Võib-olla on see praegusel ajal üsna leierdatud teema, kuid siiski jätkuvalt oluline. Vitali loodud tegelasi vaadates jääb silma, et ta on kohal iga hetk, ta ei käi mujal mõtetes ära. Mulle tundub, et see on talle loomumane.

E. M.: Ta toetab oma kohaloluga ka oma partnereid. Ehk on see omadus talle tõesti kaasa sündinud. Ma ei tea, kui palju ta sellega süstemaatiliselt tööd teeb. Ta on sündinud lavainimene, ma jälgin huviga selliseid artiste. Neil on kas loomupärane alge või on nad selle arendamisega tegelnud. Önn on see, kui su ümber on toetavad inimesed. Eriti oluline on see õpiprotsessis ja arengufaasis. Mul ikka on väga vedanud, sest ma õppisin õiges koolis ja sattusin truppi, mis andis mulle võimaluse seda alget arendada. Sattusin tantsima mulle sobivat repertuaari ja sulandusin hästi keskkonda. Estoniasi oli juba tore teha džässballetti, meil oh justkui oma väike trupp, ja Šotimaal leidsin ma ka väga suurt toetust, nii kunstiliselt juhilt kui meeskonnalt.

A. R.: Mina olin Russell Adamsoni assistent ja repetiitor džässballetis. Russell Adamson, kes lavastas ja ka tantsis, tuli hoopis teistsuguse esteetikaga. Ta oh laval meeletult energiline, samuti jätkus tal proovisaalis energiat meid kõiki käivitada. Teiega proovides repetiitorina töötades pidasin oluliseks igainimese oma liikumist; orgaanilisus ja sünkroonsus sündis minu jaoks pigem iga tantsija kontaktist oma kehaga. Pidasin oluliseks, et tantsija ei võitleks oma keha vastu, sättides end nüngitesse üldistesse reeglitesse, et tantsijale kui inimesele jääks alles tema isikupära. Lavasituatsioon kujutas endast baaris olevate inimeste melu ja nende omavahelisi suhteid. See sündis omakorda konkreetsete tantsijate pealt, mitte etteantud tegelastüüpide rolliloomest. Russell Adamson ei soovmud teha tantsijast lihtsalt abstraktset keha, vaid luua konkreetne tegelane. Ja see Russell'i energia kandus meie kõigmi. Tuh ette, et ta oh ka närvis ja isegi karjus tantsija peale, sest tihe ja keeruhne tantsutehiüka ei tulnud alati kohe välja. Pärast aga ütles: „Ma ju ütlesin sulle, et sa saad sellega hakkama!”

E. M.: Mida erinevamaid lavastusi elu tantsijale võimaldab, seda rikkalikum on ta pagas. Müra ei ole stiilipuhta klassika tantsija, mulle meeldib proovida ja katsetada ka piiridest väljas. Võib-olla just seetõttu olen ma saanud juba varakult põnevaid osi ja karakterrolle ja kunagi pole olnud igav.

Kenneth MacMillani ballett „Manon”. Eesti Rahvusballett, 2011. Manon - Eve Mutso ja des Grieux - Artjom Maksakov. Hnrri RospufotoNancy Meckleri ja Annabelle Lopez Ochoa ballett „Tramm nimega Iha”. Eesti Rahvusballett, 2017. Hetk proovist: Eve Mutso (Blanche), Carlos Vecino (Alani armuke) ja Jevgeni Grib (Alan). Veljo PoomiNancy Meckleri ja Annabelle Lopez Ochoa ballett „The Streetcar Named Desire” Šoti Rahvusballett, 2012. Blanche - Eve Mutso. Andy RossiNancy Meckleri ja Annabelle Lopez Ochoa ballett „Tramm nimega Iha” Eesti Rahvusballett, 2017. Blanche - Eve Mutso. Veljo PoomiKenneth MacMillani ballett „Manon”. Eesti Rahvusballett, 2011. Manon - Eve Mutso ja härra GM - Vitali Nikolajev. Kenneth MacMillani ballett „Manon”. Eesti Rahvusballett, 2011. Manon - Eve Mutso ja des Grieux - Artjom Maksakov. Kenneth MacMillani ballett „Manon”. Eesti Rahvusballett, 2011. Manon - Eve Mutso, des Grieux - Sergei Upkin ja härra GM - Vitali Nikolajev. Hnrri Rospu fotod

Vestelnud ja üles kirjutanud ANU RUUSMAA