

## "Cassandra"

Cassandra on tänapäevane müüditõlgendus. See on lugu naisprophetist, kes hoiatab oma kodupaika saabuva õnnetuse eest, mille toob kaasa võõramaine naine. Nimitegelane on "mõistatuslik, tark naine, ... kes on teadlik kurvast tõest, kuid keda ei usuta, keda ei hinnata"<sup>4</sup>. Peategelase liikumisjoonisest valitsevad mustast kleidist väljatungivate palljaste jäsemete pikad sirutused, mis mustal laval mõjuvad ühtaegu kaitsetute ja erootilistena; kord lõpuni väljasirutatud, kord murduvad arabeskid ja liuglevad *attitude*'id, mis kokkuvõetult loovad mulje tegelase romantilisest naturist. Cassandra hoiatusi ja nägemusi tõlgendatakse hüsteeria, mida kuni XX sajandi alguseni peeti ainult naiste haiguseks (sõnase tuletis kreeka keelsest *hysteria*'st, mis tähendab emakat); seda on "nähtud kui haigust, mis tuleneb segipaisatud narratiividist, segasest autobiograafiast, ajalooliste jutustuste ebaõnnestumisest, ... kus patsient avastab, et ta peab rääkima oma keha ajaloost"<sup>5</sup>. Hüsteeriat seotati algselt emaka või munasarjade talitluse häiretega (seda raviti sageli nende elundite kirurgilise eemaldamisega) ja see sobib hästi ettekujutusega allasurutud, realiseerumata seksuaalsusest ja neitsilikusest. Just naisi nähakse emotsioonidest valitsetuina ja hüsteeriale kalduvatena<sup>6</sup>, ja nõnda rõhutab Cannito Cassandras mitte üksnes tema eripära, vaid ka üht naise stereotüüpi.

Osatäitjad toovad rolli erinevaid värve. Marina Chirkova esituses jäävad kõlama ühelt poolt nooruslik maailmavalu, mis lahvatav kirglikuks leegiks Helleni Serradifalcosse tuleku vastu protestides ja televiisori eest hoiatades, ning teiselt poolt soe tundelisuus, eriti duettides armastatu Eneaga. Kaie Kõrbi Cassandras põimuvad kogemus ja kirglik natuur, mis peaaegu meelegeitliku ägedusega ohtude vastu sõidib ja mis duettides Eneaga loidab jõulise tulena, kus tema on otustaja ja tugevam pool. Eve Andre Cassandras on lapseohtu, kuid vaatamata näilisele hõpusele on temas paras annus tarmukust. Ent tema hoiatused jäävad kõlama lapseliku trotsina ja tunded Enea vastu on kui esimesed kevadised lumikellukesed.

Cassandra vastandina loodud Helleni liikumine on esmakohtumisel üles ehitatud ballettides "kerglase" naise tüüpivõtteid kasutades, st džässilike vaagnat ja õlgu rohutavate liigutuste ning puusihõõritavate sammudega, millega kaasnevad kõrged, kankaanilikud ja

lavisked küljele. Serradifalcos, liinakese elanikega ja eriti Cassandraga suheldes Helleni liikumine teiseb ja pehmineb, tema poolimadaamilik vulgaarsus ja üleolek taanduvad. Eve Mutso kehastatud Hellenis on suurlinlikus pigem mask või poos, mis väikelinnas kiiresti kaob; Olga Rjabikova Hellenis on seevastu mõnus annus elurõõmu ja tema I vaatuse kokoteerimises ehedat, avatud meelelisust.

Hellen, nagu hiljem ka tema mees Ulysses, kehastab just oma selgelt artikuleeritud ja avatud seksuaalsusega suurlinna ja moderniseerumise ohtlikku, rikkuvat mõju. Linn on enamasti, vähemalt läänemaailmas, olnud seotud naiselikkusega (grammatilise sooga keeles on "linn" naissoost), algselt tavase peiu maine pruut, kelle langemist vaenlase kätte ja rüüstamist on seostatud ka naise vägistamise ja rüvetamisega. Kuid XX sajandil on suurlinn pigem assotsieerunud langenud naise, see on "mõnulev, luksuslik ja rikkuv – ning sellel on meeste jõuetuks tegev ja neid naiselikuks muutev mõju"<sup>7</sup>. See miinusmärgiline naiselikkus ja rõhutatud seksuaalsus, mis mõlemad seostuvad urbaniseerituse ja modernisusega, on tantsus esile toodud just džässi vahenditega, mille artikuleeritud, rindkere ja vaagnapiirkonda hõlmavad liigutused on läänemaailmas üheselt erootilistena tõlgendatavad.

Balleti kolmas naispeategelane, Ecuba Mancuso on samuti stereotüüpiline nägemus naisest – see on ema. Seejuures on Cannito esile toonud just madonnaliku, seksuaalsuse ja vananematu ema. Siinjuures ei pea ma silmas mitte esitajate Kaie Kasetalu ja Maragarita Dombrovskaja sihvakaid baleriinikehasid, vaid liikumiskeelt, mis tantsulises lahenduses toimub samas võttes tema tütre Cassandra omaga, milles domineerivad püüdlavad sirutused. Pantomiimilised vahendid toovad esile tema emalikud jooned: hellad paitsused, nõelumistöö, soojad embused. Kahest madonnast on emalikum ja pehmem Margarita Dombrovskaja; Kaie Kasetalu seevastu on jõulisem ja oma tütrat mehe vägivalla eest kaitses lausa kirglikult terav – meenutagem siinkohal kas või I vaatuse teist steeni, kus Ecuba viskub mehe ja tütre vahele, mis Kasetalu esituses mõjub lausa pikselöögina. Ecubas on rõhutatud eneseohverdust ja hoolitsemist, mis tugevdavad klassikalist arusaama naisest, kelle tööline olemus avaldub just emarollis.

Meespeategelastest kehastab patriarhaalset maskuliinsust Priamo Mancuso. Tema liigutused on selgejoonelised ja sirged, tema "kõne" linnakese elanikele koosneb erinevate hüpete ja pöörete kaskaadist, tema suhtumine naistesse ja "kahtlastesse" tüüpidesse nagu Enea on üleolev ja allutav, seda eriti Vitali Nikolajevi esituses, kus tegemist on Coppeliusele lähedase *padre padrone*'ga, kes Serradifalcos "keelab, käsib, poob ja laseb".

<sup>4</sup> Luciano Cannito, *Minu unelmate naine: balleti "Cassandra" sünd*. Rahvusoper "Estonia," "Cassandra" kavaleht, lk 5.

<sup>5</sup> Peggy Phelan, *Dance and the History of Hysteria, Corporealities*. Routledge, London, New York, 1995, lk 91.

<sup>6</sup> Sarah Rubidge, *Decoding Dance, "Dance Theatre Journal"*, sügis 1989.

<sup>7</sup> Ramsay Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, "Race" and Nation in Early Modern Dance*. Routledge, London, New York, 1998, lk 22.



Marina Chirkova (Cassandra) ja Vladimir Arhangelski (Enea Lomurno).

Ivar Eensoo Priamo ei ole nii selge ja jääb II vaatuses täiesti märkamatuks.

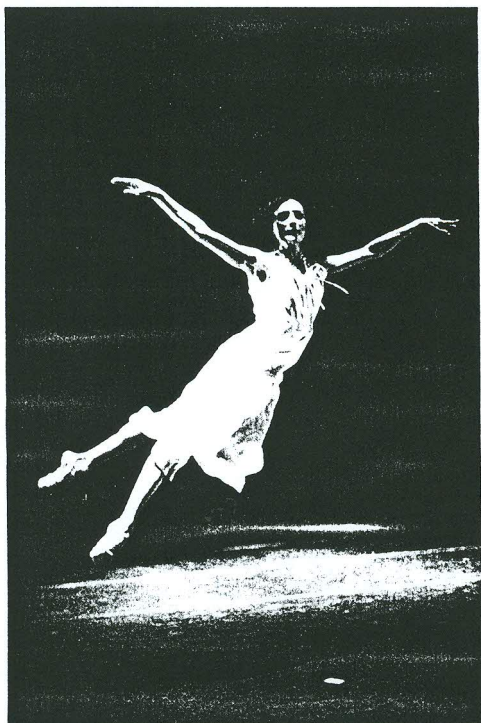
Hoopis küsitavam on Enea Lomurno maskuliinsus, sest tema tantsujoonises on kõrvuti jõuliste hüpete ja pöörlemistega ka Cassandra partiile omaseid "õhkavaid" väljasirutusi, mis annavad tunnistust tegelase romantilisemast ja tundelisemast loomusest, seda eriti Vladimir Arhangelski esituses, kelle lüheldane kasv ja laulev plastika ei ühildu hästi normatiivse, pika meheideaaliga. Arhangelski Enea hoiak ja kõnnak on pisut lödvad, neis puudub "korralliku kodaniku" kangus. Linnar Loorise Enea on väliselt linnakesse sobiv, kuid tema heidikustaatus võib johtuda ka tema erakordsest soojusest, mida ta ei püüagi varjata. Veelgi enam, kõrvuti Eve Andre miniatuurse Cassandraga, jääb tema rollilahenduses kõlama ülim õrnus ja hool, mis omakorda rõhutab seda etenduses selgusetuks jäävat tööka, miks Cassandra siis lõpuks temaga kaasa ei lähe ja jääb laostunud Serradifalcosse, kus teda keegi nagunii ei mõista.

Enea ja Cassandra duetid on tavapäraselt romantilised, nende erootilisus on surutud tagaplaanile – kui välja jätta ühte tõesse viivat liigutust, kus Enea käsi libiseb harkisjalu seisva Cassandra jalge vahele ja ta musta kleidisaba ülespoole kergitab. Koreograaf rõhutab Enea ja Cassandra suhetes pigem romantilist armastust, milles patriarhaalselt korda ohustav seksuaalne element on taga-

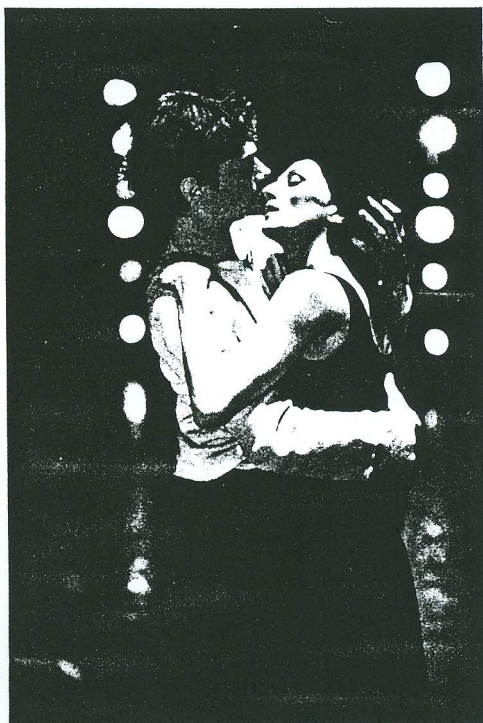
plaanile surutud ja mis toonitab tavapäraselt arusaama mehe-naise suhetest kui aktiivse ja toetava (loe: meheliku) ning passiivse ja alis-tuva (loe: naiseliku) alge ühinemise.

Priamo ja Ecuba Mancuso poeg Paride on küll ülimalt maskuliinne kuju, kuid ta on nakatunud linna rikutusest. Seda kriipsutab alla tema esimese väljatuleku džäss'i vahenditega loodud tants, mis on muutnud ta mõnes mõttes naiselikumaks, seda nii "kapitalistlike töösuhete kui ka ekstravagantse, sensuaalse, naiseliku tarbimise kaudu"<sup>8</sup>. Ometi suudab ta taastada oma traditsioonilise mehelikkuse, sulandudes hiljem sujuvalt kodulinnakese ühiskonda, ning tema liikumine kaotab džäss'tantsust tulenenud erootilisuse. Ka Paride puhul tulevad välja osatäitjatest tingitud erinevused. Sergei Upkini Paride on täiel määral isa poeg: tema teravad ja löövad liigutused annavad aimu isaga ühesugusest autoritaarsest ja kinnisest iseloomust ning üleolevast suhtumisest naistesse, mis väljendub mitte üksnes Helleniga kohtumise pöörastes tantsutrikkides, vaid ka õe pihikusse piilumises Ameerikast naastes. Linnar Loorise Paride on soojema natuuriga ja avatuma hoiaku-

<sup>8</sup> Ramsay Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. Routledge, London, New York, 1998, lk 49.



Kaie Kõrb Cassandrana.



Vladimir Arhangel'ski (Enea Lomurno)  
ja Kaie Kõrb (Cassandra).

ga noormees, tema "jõu- ja ilunumbrid" Helleni ees väljendavad pigem tema ülevoolavat natuuri, kui on kavandatud musklite demonstreerimisena. Loorise Paride loomusele on lähemal hell ja hoolitsev ema ning igatsev õde – igal juhul võib tema puhul aimata, mis meelitas Helleni ülbe ja suurelise ameerika miljonäri Ulyssese juurest siitsiilia talupoja kaissu.

Kui džassi on sageli tähistatud naiselikuna, seejuures rikutud ja erootilise naisena, siis *rock'n'roll* rõhutab *mucho*'likku, üliseksuaalset, aga samas end rangelt kontrollivat ja seetõttu ka ülimalt ohtlikku maskuliinsust. Ja just selle tantsustiliga on iseloomustatud Helleni abikaasat Ulysses Bohnami, kes hävitab Serradifalco linnakese traditsioonilisuse ning mässib selle modernsuse korrumpeerivasse võrku. Ulysses on kaks sada protsenti mees, ta on seda veel enam kui Priamo, sest tema jõud ja vägi ei seisne üksnes füüsilises üleolekus, vaid ka võimustruktuurides, mis teda toetavad. Ulysses toob endaga kaasa teistsuguse vägivalda, mis erinevalt Priamo vahetust ja vastikust tekitavast jöhkrusest on muudetud esteetiliseks ja erootiliseks vaatamänguks – seda saab välja lugeda nii Helleni aeglasest neljakäpukil eemale hiilimisest kui ka Cassandra unenäos toimuvast vägistamisvõttest. Kahest Ulyssesest jääb võimukama ja vabama kehakäsitlusega meelde Bassalajev; samas on Anatoli Arhangel'ski kehastatud

Ulysseses rohkem teravust ja vahedust.

Ballett "Cassandra" on ühelt poolt isikudraama, kus põrkavad kokku nägemusi nägev tütarlaps Cassandra, keda ei suuda täiel määral mõista isegi teda armastav noormees ning tema vägivaldne, kogu linnakese mõtte- ja eluviisi kujundav isa; ning teiselt poolt on see traditsioonilise külaühiskonna ja modernse urbaniseerunud maailma kollisioon. Erine-

Lavastaja ja koreograaf Luciano Cannito  
"Estonia" trupi proovis.  
Harri Raspi foto



vad maailmad vastanduvad tegelaste kaudu: esimest poolt esindavad Priamo Mancuso koos oma naise Ecuba ja tütre Cassandraga ning linnarahvas; teist poolt keahastavad mitte üksnes Hellen ja Ulvsses, vaid ka Priamo Mancuso poeg Paride. Vastandus on esitatud liikumiskeele kaudu, mis näitab traditsioonilist maailma stiliseeritud rahvatantsuvõtete abil; modernset maailma aga on iseloomustatud džässiga ja *rock'n'roll'*iga. Veelgi enam, mõlemad maailmad on ka soolise märgiga: traditsiooniline ühiskond on vaoshoitult maskuliinne, urbaniseerunud ühiskond aga lõhub tavapärasest soolist nägemust ja toob maskuliinsusesse "naiselikku" rikutust.

### "Coppélia" ja "Cassandra"

Mõlemas balletis on nii ühiseid kui ka erinevaid jooni. Ühine on mõlema balleti meespilgu kaudu defineeritud maailm, mis eelkõige kajastub tegelaskujude tavapärase rolliehituses ja liikumisojoonises, milles *naine* liikumist iseloomustab jalgade, käte ja pea hoolikas koordineerimine, *mehe* liikumises aga valitsevad õhulennud ning gravitatsiooni trotsimine tosinal eri viisil, *naine* sirutub, *mees* toetab, *naine* vaatab otse ja *mees* vaatab naist. *Tema* puudutab mehe käsi ja õlgu, *tema* aga katsub peale naise käte ja õlgade veel tema kesse pihta, reisi, tuharaid ja kaenlaaluseid. Nad ei osale võrdselt koreograafilistes duetides, sest naine on esiplaanile tõstetud kui mehe imetluse ja iha objekt.<sup>9</sup> Sellised stereotüüpsed käsitlused ei ole iial süütud, vaid on tähendusrikkad just seetõttu, et nende korduv kasutamine kinnistab need vaatajate teadvuses ainuvõimalike ja -õigetena.<sup>10</sup>

Mõlemale teosele on iseloomulik balletis nii levinud baleriinijalgade fetišeerimine, mis sai alguse XIX sajandi teisel poolel; jalad näivad olevat kehasta peaaegu eraldatud ja elavad omaenda, muust kehasta sõltumatut elu. (Varem oli vaataja tähelepanu suunatud rohkem rinnale, käsivartele ja pihale, kuid mida lähemale kaasajale, seda suurem rõhuasetus on balletis jalgadel.) Neid jalgu toonitab nii "Coppélia" mehaaniline kui ka "Cassandra" poolmüütiline maailm. Tahtmatult meenus fraas "nad on tugevad, nad on vastupidavad, nad on seksikad", millega reklaamitakse "Sanpellegrino" sukkpükse. Need ei ole üksnes erootilised jalad, mis tumedal toonil hendluvatena üles sirutuvad nagu "Cassandras", või vastupidi – heledal foonil tumedatena kõrguvad, murduvad või painduvad nagu "Coppélias", vaid need toovad esiplaanile baleriini üheaegse seksuaalseerituse ja samas ka sellest loobumise.<sup>11</sup>

Mõlema balleti liikumiskeeles on ühendatud puhas klassikaline aluspõhi

Martha Grahami tehnikast tulenevate kokkutommete ja vabastustega. Samas on Maurizio Bigonzetti loonud selle sulami baasil oma nurgelise tantsukeele, millega ta iseloomustab kõiki oma teose tegelasi, Luciano Cannito seevastu on pigem eklektik, kes erinevaid tegelasi iseloomustab mitmete tantsustiilide vahendusel, kuid kellel puudub isikupärane tantsukeel. Mõlemad koreograafid näivad olevat pigem abstraktse tantsu meistrid, kelle jaoks jutustust antakse edasi pantomiimiliste vahenditega: mõlemad näivad lähtuvat Hollywoodi *action*-filmide esteetikast, kus vaatajale ei tohi jätta liiga pikki süvenemismomente, sest need võivad muutuda igavaks. Ja nii libisetakse üle ka hetkedest, kus paus või väljapeetus aitaksid tegevusel ja tegelastel paremini esile tõusta. Cannito on küll parem režissöör, kes suudab stseenide kontrastsusega ning kiirelt vahelduvate ja hoogsate piltide abil hoida vaatajas pinget üleval; Bigonzetti seevastu on tugevam koreograafina.

Rahvusoperi "Estonia" repertuaari rikastavad need balletid mitmel põhjusel. Ühelt poolt rikastab nende tantsukeel Eesti suhteliselt ühetoonilist balletipilti, teiselt poolt võimaldab nende tööde tugev klassikaline alus meie balletitruupil nende nauditava esitamisega toime tulla. Kuigi norida võiks liigutuste, eriti kokkutõmmete lähte- ja lõppkoha füüsilise fikseerituse kallal, mis aitaksid selgemini esile tuua nii koreograafide liikumiskeele sisulist eripära kui ka tugevdaksid liigutuste mõju vaatajale, samuti võiksid tantsijate rindkered olla artikuleeritumad ja pingevamad. Mõlemas balletis paistis meeldivalt silma balletitruupi meespool, mis naisrühmale millegagi alla ei jäänud, nagu seda sageli on juhtunud. Plusspoolele kannaks ka tõiga, et nimetatud balletid tõstsid esiplaanile n-ö vanade tegijate, Kaie Kõrbi, Vladimir Arhangeliski, Marina Chirkova, Sergei Upkini kõrval ka seni varjatumaks jäänud Eve Mutso, Ervin Greeni, Linnar Loorise, Eve Andre, Kaire Kasetalu, Olga Rjabikova. Kavalehed lubavad peaosaliste ridadele täiendust ja põnevast ootust.

Balletis valitseb naine, on väitnud XX sajandi väljapaistvamaid koreograafe George Balanchine<sup>12</sup>, ja naised domineerivad ka kahes "Estonia" uuslavastuses – "Coppélias" ja "Cassandras". Kuid need on stereotüüpsed naised, kes on salapärased, mõistatuslikud ja kaunid tavapärasel, meespilguga vaadeldud viisil. Selle pilgu jaoks on mehed tavalisemad ja ühtlasi ka normaalsemad. Mõlema balleti loodud maailm on mõtteviisilt ja kehakeelelt turvaline ning meeldivalt äratuntav – see on maailm, kus naine on jumaldatu või allaheidetu, kuid ei iial võrdne partner.

<sup>9</sup> Susan Leigh Foster. *The Ballerina's Phallic Pointe. Corporealities*. Routledge, London, New York, 1996, lk 1–2.

<sup>10</sup> Sarah Rubidge. *Decoding Dance. Dance Theatre Journal*, sügis 1989; Christy Adair. *Women and Dance: Slyphs and Sirens*. Macmillan, London, 1992.

<sup>11</sup> Susan Leigh Foster. *The Ballerina's Phallic Pointe. Corporealities*. Routledge, London, New York, 1996, lk 13.

<sup>12</sup> John Gruen. *The Private World of Ballet*. Penguin Books, New York, 1976, lk 284.