

# Tantsudraama hiilgus ja viletsus – „Manon” Estonias

Estonia teatri missioon võiks olla algu- ja isikupärase eesti balleti traditsioonide jätkamine ja ümbermõtestamine.

## Heili Einasto

Estonia „Manon”, helilooja Jules Massenet, koreograaf-lavastaja Kenneth MacMillan (Inglismaa), lavastaja Karl Burnett (Inglismaa), muusikaline juht ja dirigent Risto Joost, dirigent Mihhail Gerts, kunstnik Mia Stensgaard (Taani Kuninglik Ballett), valguskunstnik David Richardson (Inglismaa). Tantsivad Eve Mutso (Šoti Ballett), Luana Georg, Olga Rjabikova, Alena Škatula, Artjom Maksakov, Maksim Tšukarjov, Sergei Upkin, Anatoli Arhangelski, Aleksandr Prigorovski, Viktor Fedortšenko, Sergei Fedossejev, Andrei Mihnevits, Vitali Nikolajev, Eve Andre, Heidi Kopti, Marika Muiste jt. Esietendus 7. IV rahvusoperis Estonia.

Kenneth MacMillani „Manon” näib tantsudraamana imehästi sobivat Estonia balleti tantsiva näitekunsti traditsiooni. „Manonis” on suurepäraselt esindatud see, mida Estonia balleti rajaja Rahel Olbrei rõhutas – väljendus. „Manonis” puudub süžee, abstraktne tants: iga stseen, iga liikumisfraas väljendab tegelaste hingeseisundit, nende emotsionaalset arengut ning kõike seda raamivat olustikku ja aegruumi. MacMillan oli veendunud, et ballett on kõige totaalsem teater, mida üldse võib näha, sest keha suudab olla kaugelt väljendusrikkam kui sõnad. Teda huvitas see, kuidas inimesed käituvad; muinasjutud ja „ilupildid” ei pakkunud talle pinget. Inglise tantsija ja MacMillani lähedane kaastöötaja Lynne Seymour on oma mälestustes maininud, et MacMillan mõtiskles oma ballettide üle kuid, luges korduvalt libreto ning kuulas ikka ja jälle iga nooti partituuris, kujutades ette liikumisjadasid ning tehes märkmeid kujunduse ja kostüümide kohta. Tantsudraama hiilgus ja viletsus, detailidoni



Artjom Maksakovi Des Grieux, kõigil etendustel tantsis Maksim Tšukarjov. Ma ei tea, kelle valik oli selline rollijaotus, kuid valija on ilmselgelt teinud artistiga vähe tööd. Alates juba sellest, et Tšukarjovile tuleb õpetada korralikku nina kaudu hingamist, ning lõpetades sellega, et liigutuste fraseerimisele aitab kaasa tegelase mõistmine, et balleti, eriti aga tantsudraama liikumised pole mitte sooritusvõime ja võhna näitamiseks, vaid väljendavad alati midagi. Ja et väljendusvõime peab ulatuma juukseotstest varbaotsani ning kahest näoildest (maskist) ei piisa tegelase avamiseks. Tšukarjov võiks kas või etenduste ajal vaadata, kuidas on kujundanud oma rolli tema kõrval tantsivad artistid, kellest juttu tagapool, rääkimata juba Mutso Manonist, kellele ta ei suuda paraku olla väärrikas partner. Mutso Manon teeb täiesti õigesti Tšukarjovi Des Grieux' juurest ära minnes – sellel kahvatul värisepal pole talle tõesti midagi anda.

## Kaks Lescaut'd

Manoni venda Lescaut'd kehastavad Sergei Upkin ja Anatoli Arhangelski, kumbki isemoodi värvikalt. Sergei Upkini Lescaut's on aimata mängurlust ja soovi inimestega manipuleerida, tema tegevuse ajend pole üksnes mugavama elu soov nagu Arhangelskil, kelle Lescaut's suurim eesmärk on libiseda läbi elu nagu nuga pehmest võist. Esimeses vaatuses on Upkini Lescaut's isegi jagolikke jooni: ta kupeldab oma õde ja murrab Des Grieux'd soovist panna nad oma pilli järgi tantsima. Upkini teise vaatuses purjus Lescaut on esitatud meisterlikult, pidevalt tasakaaluga mängides, piiri peal balansseerides. Selles on minnalaskmise uljust ning esimese vaatuses deemonliku poole kõrval avastame Lescaut's pigem teismeliste omase momendikuraasikuse. *Perfetto!*



mällestustes mainitud, et MacMillan mõtiskles oma ballettide üle kuid, luges korduvalt libreto ning kuulas ikka ja jälle iga nooti partituuris, kujutades ette liikumisjadasid ning tehes märkmeid kujunduse ja kostüümide kohta. Tema balletid on sidusad üksused, detailideni välja töötatud.

See paneb neid esitavale trupile ka suure vastutuse. Nende ballettide juures ei piisa tantsuliigutuste ükskõik kui perfektsest sooritamist, vaid tantsides tuleb näidelda. Just siin ongi konks – paraku, kogu trupp ei ole suuteline rolle looma.

## Keha hõõgub ihast

Eve Mutso Manon on iga viimase kui üksikasjani – peapöörde ja pilguni – läbi töötatud ja tunnetatud. Esimeses pildis astub tõllast välja neiu, kes temaga koos sõitnud vanahärra abil on hakanud avastama endas seksuaalset olendit. Ta on pisut kohmetu, pisut ebakindel ja samas kokekne. Kohtumine Des Grieux'ga paneb tal vere soontes vemmeldama – ja teises pildis näeme sensuaalset, kirglikku ja meelelist Manoni. Ta keha hõõgub ihast äsja lahkunud Des Grieux' embuste järele, kui saabub vend koos rikka „kosilasega“, kes on valmis oma iha leevendamiseks palju maksuma – Eve Mutso Manon saab teadlikuks ka oma seksuaalsuse võimust. Teda ei lumma üksnes rikkus, vaid ka vara tõttu tekki võimalus omada võimu. Ja ta haarab sellest kinni.

Teises vaatuses astub meie ette elegantne, oma väärtusest teadlik, iseteadev ja peen daam. Manon on omandanud daami maneerid, ta on väljapeetud ja väärikas. Kuigi tema võim peitub tema seksuaalsuses, on see rohkem kui vaid nooruse veetlus – selle Manoni võlu seisneb selles, et tema väärtus ajas ei kahane. Ta suudab oma „sponsorit“ ihumahlad alati liikuma panna ja härra G. M-i „mehetegusid“ tegema. Des Grieux' tulek segab teda: mitte et ta põleks armastusest tema järele – ei, pigem on ta häiriv meeldetuletus teistsugusest maailmast. Aga olukord, teatav mängukirg (mis on tal vennaga ühine) viib ta uuesti Des Grieux' embusse ja saab talle saatuslikuks. Kolmandas vaatuses astub lavale murtud naine: Mutso Manon on lõhutud, ta on kaotanud mitte üksnes varanduse ja tervise, vaid ka igasuguse enesekindluse ja -väärikuse – ja see viib ta ka hauda. Mutso toob meie ette Manoni traagika: mitte vastuolu armastuse ja rikkuse vahel, vaid loo seksuaalsuses avalduva eneseteadvuse ja



Eve Mutso Manon on iga viimase kui üksikasjani – peapöörde ja pilguni – läbi töötatud ja tunnetatud.

HARRI ROSPU

## EVE MUTSO

■ Eve Mutso lõpetas 1999. aastal Tallinna balletikooli. Samal aastal liitus ta rahvusoperi Estonia balletitrupiga, kus tema repertuaari kuulusid Olympia (Bigonzetti „Coppélla“), Helen (Cannito „Cassandra“) ning solistipartiid Štšedriini „Anna Kareninas“, Pugni „Esmeraldas“, Prokofjevi „Tuhkatrilinus“, Tšaikovski „Uinuv kaunitaris“ ja Adami „Giselle'is“.

■ 2003. aastal liitus ta Šoti Balletiga ja on tantsinud solistirole Page'i balletides „Acrid Avid Jam“ (Aphex Twini muusika), „32 krüptogrammi“ (Morani muusika), „Hirmuäratavad sümmeetriad“ (Adamsi muusika), „Petmine, valetamine, varastamine“ (Langi ja Gordoni muusika).

■ Tema tantsitud rollide seas on Võorasema/Haldjast ristliema (Prokofjevi „Tuhkatrilinu“) ning Kuninganna ja Sirelialdjas (Tšaikovski „Uinuv kaunitar“), samuti pas de deux'd Balanchine'i balletides „Agon“ (Stravinski muusika) ja „Neli temperamenti“ (Hindemithi muusika), Therpsichore („Apollo“, Stravinski muusika), solistiroolid balletides „Episoodid“ (Weberni muusika) ja „Rubiinid“ (Stravinski muusika), Pastori „Valguses ja varjus“ (Bachi muusika) jpt.

■ 2005. aastal esitasid Critics Circle'i kriitikud Eve Mutso Richard Sherringtoni nimelise tantsuauhinna nominendiks.

-väärikuse leidmisest ja kaotusest. Mutso suudab Manoni hingeliigutused nähtavaks teha viimistletud kehatunnetuse kaudu: igas jalaliigutuses, põiasirutuses, sammus; käežestis, peapöördes ja pilgus avaneb meile Manoni sisemine teekond.

Alena Škatula Manon on teistsugune: tema esimene lavale tulek on ühtaegu rikkumatu ja edvistav ning just selles süütuse ja sensuaalsuse sulamis peitubki tema veetlus meestele. Škatula on suurepärase, „laulva“ kehaga tantsija, kuid paraku jääb tema Manon esimesest väljatulekust kuni viimase hingetõmbeni

enam-vähem samale tasemele, puudub tegelase sisemine areng, kui välja jätta neitsilikkuse kadu ning suurenenud annus koketsust esimese ja teise vaatuse vältel. Kolmandas vaatuses on ta üksnes füüsiliselt kurnatud, kuid mingit vaimset muutust pole elu kaasa toonud. Kui MacMillan avab peategelasi (Manoni ja Des Grieux'd) duettide kaudu – neid on balletis neli, igaüks erisuguses emotsionaalses (ja muidugi füüsilises) võtmes –, siis Škatula-Tšukarjovi duetid on emotsionaalselt kogu aeg ühel nivool.

Kuna jõudsin vaatama alles mai lõpu ja 11. juuni etendusi, siis jäi mul nägemata

paljus Lescaut on esitanud meisternäki, pidevalt tasakaaluga mängides, piiri peal balansseerides. Selles on minnalaskmise uljust ning esimese vaatuse demonliku poole kõrval avastame Lescaut's pigem teismeliste omase momendikuraasikuse. *Perfetto!*

Anatoli Arhangel'ski Lescaut on noormees, kes on avastanud, et veetleva välimuse, heade sidemete ja teatava nahaalsusega saab elus kergemini läbi kui tööga. Temas on kassilikku nõtkust, oskust leida endale mugavaid lahendusi ning õe kupeldamine on üks viis luua endale mõnus elu. Lisaks Lescaut'le loob Arhangel'ski balletis (teises koosseisus) veel ühe rolli – see on vangivalvur. Näeme inimest, kes iga keharakuga naudib võimu inimeste üle, kusjuures tema võim ei tulene üksnes ametipostist, vaid ta on leidnud sobiva koha, kus saab oma loomuomast sadismi täiel määral rahuldada. Võim – ja sageli just vaimne üleolek – pakub talle tõelist rahuldust. See on võim teiste üle, võim inimene murda, võim talle haiget teha.

Arhangel'ski vangivalvur naudib vägistamist just seetõttu, et see on korraga nii vaimne kui ka füüsiline, et sellega ei tungi ta üksnes allutava ihuse ega haava ainult seda, vaid ka meelde. Ja seejuures on ta esteet: tema liigutused ja olek annavad aimu, et see vangivalvur võib nutta Mozarti muusikat kuulates, oskab hinnata igasugust kunsti ja ka piinamine on talle omamoodi kunst. Vitali Nikolajevi vangivalvur, samuti viimse kui silmapilgutuse viimistletud, on robustsem tüüp, tavalisem jõhkard, kelle üleolek tuleneb ametikohast ja füüsilisest jõust. Ta on brutaalne, sest kellelegi haigetegevmine annab talle energiat, kuid eelkõige on see ikkagi kehaline, peksmise tüüpi vägivald, mitte Arhangel'ski vangivalvuri rafineeritum piinamiskunst.

## Igal tegelaskujul oma biograafia

Vitali Nikolajev kehastab lisaks vangivalvurile (esimeses koosseisus) Manoni sponsorit Härra G. M-i. Esimeses vaatuses on ta heade maneeridega, sümpaatne härrasmees, kes otsib endale sobivat sõbratari. Manon tekitab temas kire – mitte üksnes seksuaalse iha, vaid kire omandada see „ehe“. Teises vaatuses demonstreerib ta ülima naudinguga oma täiuslikku „aaret“, mis ei kaota aastatega oma väärtust, vaid saab seda pigem juurde. Meeldiva härrasmehe asemel on meie ees enesega rahulolev ülbik. Pettus – sohk kaardimängus – ajab teda marru, sest



haavatud pole mitte üksnes tema rikkuriau, vaid ka tema mehelikkust. Samas rollis esinev Sergei Fedossejev loob vanema tegelaskuju, lihtsakoelisema rahamehe, kes ostab omale „värske liha” ja on nõrdinud, kui ost ennast ei õigusta.

Peale mainitute on balletis terve hulk vähem või rohkem värvikaid tegelasi. Iga isik laval on täiemõduline tegelaskuju, tal on oma biograafia ning sellest tulenev käitumine. Truppi vaadates üritasin esimesel vaatamisel aru saada, mis mind konkreetselt häirib. Jah, osaliselt muidugi see, et tantsuline tekst oli näiteks esimese vaatuse kerjuste ja teise vaatuse „poolilmadaamide” tantsus kohati esitatud kui lapse korrektselt ette kantud luuletus aktusel, s.t monotoonselt, kõiki sõnu (liigutusi) ühtmoodi rõhutades: ikka „ta-ta-ta-ta-ta”, liigutused liikumisjadades olid kõik ühesuguse kvaliteetiga. Aga veel midagi ... rühm ei olnud ühtlane.

Vanemad estoonlased mõistavad, et rolli loomisele aitab kaasa kostüüm ning et kaltieses ja frakis ei saa end päris ühtmoodi ülal pidada. Kuigi riie meest ei riku, võib õigesti kantud rõivas toetada seisusele sobivaid maneere ja käitumist. Ausalt kihistumist tunnistavas ja väärtustavas ühiskonnas kehtisid reeglid ka selle kohta, milline seisus mida võis kanda – ilmselt mitte asjatult. Tänapäevase igapäevaelu *casual*-stiil näib tungivat ka lavale ning kostüüm ja argirõivas näivad olevat ühtmoodi „suvalised” hilbud.

Pealegi, kuna MacMillanit ei köitnud muinasjutud ega melodraamad, vaid ta lõi tragöödia, siis soovis ta rõhutada sotsiaalset konteksti, kontrasti vaesuse ja rikkuse vahel. Balleti esmaversioonis toetas seda mõtet Nicholas Georgiadise kujundus, kus sotsiaalsed seisused olid kostüümidega rõhutatud ning ajastu kontraste tõi esile nartsudele viitav taust. Uus kujundus Mia Stensgaardilt seda mõtet esile ei too ning sotsiaalse draama asemel on keskendunud isikudraamale. Ebaõnnestunuks pean poolilmadaamide lilleõisi meenutavaid seelikuid, mis on liialt paljutalustavad ning nii saab kleidisaba kergitavast liigutusest lihtsalt žest, mitte kutse ihumõnused nautima.

## Maailmapärandi tutvustamine

Kokkuvõttes võiks nentida, et „Manoni” repertuaari võtmine on üsna hea valik, jätkab ühelt poolt Estonia balleti häid tavasid, ning teiselt poolt tagab ka tagasihoidliku esituse korral publikumenu. Balletis on ohtralt rolle, mis võimaldavad soovi korral kasvatada häid, näitlevaid tantsijaid, on tantsu. Kuid kui vaadata „Manoni” balletitrupi üldisemas repertuaari-poliitikas, tekivad küsimused trupi identiteedi ja suuna osas.

Selles „maailmas”, millesse Estonia ballett nagu nurgida tabaks, ei maksa mitte oskus

maaleere ja kaitumist. Ausaat kinnistumist tunnistavas ja väärtustavas ühiskonnas kehtisid reeglid ka selle kohta, milline seisusmida võis kanda – ilmselt mitte asjatult. Tänapäevase igapäevaelu *casual*-stiil näib tungivat ka lavale ning kostüüm ja argirõivas näivad olevat ühtmoodi „suvalised” hilbud.

Pealegi, kuna MacMillanit ei köitnud muinasjutud ega melodraamad, vaid ta lõi tragöödia, siis soovis ta rõhutada sotsiaalset konteksti, kontrasti vaesuse ja rikkuse vahel. Balleti esmaversioonis toetas seda mõtet Nicholas Georgiadise kujundus, kus sotsiaalsed seisused olid kostüümidega rõhutatud ning ajastu kontraste tõi esile nartsudele viitav taust. Uus kujundus Mia Stensgaardilt seda mõtet esile ei too ning sotsiaalse draama asemel on keskendunud isikudraamale. Ebaõnnestunuks pean poolilmadaamide lilleõisi meenutavaid seelikuid, mis on liialt paljut paljastavad ning nii saab kleidisaba kergitavast liigutusest lihtsalt žest, mitte kutse ihumõnused nautima.

## Maailmapärandi tutvustamine

Kokkuvõttes võiks nentida, et „Manoni” repertuaari võtmine on üsna hea valik, jätkab ühelt poolt Estonia balleti häid tavasid, ning teiselt poolt tagab ka tagasihoidliku esituse korral publikumenu. Balletis on ohtralt rolle, mis võimaldavad soovi korral kasvatada häid, näitlevaid tantsijaid, on tantsu. Kuid kui vaadata „Manoni” balletitrupi üldisemas repertuaari-poliitikas, tekivad küsimused trupi identiteedi ja suuna osas.

Selles „maailmas”, millesse Estonia ballett nagu pürgida tahaks, ei maksa mitte oskus esitada „maailmapärandit”, vaid ikkagi originaalne tantsus mõtlemine. Trupid, millest räägitakse kui huvitavatest kollektiividest, on kõneaineks saanud just oma isikupärase koreograafi kaudu, kelle nägemust toetab trupp. New Yorgi Linnaballettile andis näo George Balanchine, Inglise Kuningliku Balleti isikupära oli suuresti Frederick Ashton ja Kenneth MacMillani teene, Madalmaade Tantsuteater püsib esitruppide nimistus eelkõige tänu Jiří Kyliánile; Stuttgardi Ballett oli huvitav John Cranko ajal ja Frankfurdi Ballett William Forsythe'i käe all.

Estonia balleti kohta on öeldud, et selle kõige huvitavamad ajajärgud on olnud Rahel Olbrei ja Mai Murdmaa kujundatuna, mõlemad isikupärased koreograafid-lavastajad, kelle looming – juhul, kui olud oleksid olnud teistsugused – on täiesti võrreldav mis tahes balletiajaloo suurkuju looduga. MacMillani „Manoni” eeliseks näiteks Murdmaa „Joanna tentata” või „Kuritöö ja karistuse” ees on ainult teose valmimise koht ja Ühendkuningriigi suurem võimalus oma koreograafiat müüa. Loomulikult on tore, kui Estonia tutvustab eesti publikule nn maailmapärandit (mis sest, et tänapäeval on võimalus sellega tutvuda nii Interneti kui ka DVDde kaudu), kuid teatri missioon võiks siiski olla algu- ja isikupärase eesti balleti traditsioonide jätkamine ja ümbermõtestamine, vaid see on meie „aken Euroopasse”.