

„MISKI POLE VÕRRELDAV BALLETI VAHETU KOGEMISEGA...“:

Balanchine, Kylián ja teised grusiinide, tšehhide ja eestlaste ettekandes

HEILI EINASTO

TEATER, MUUSIKA, KINO MAI 2011

Metropolitan Opera HD-ülekannete ajal kutsub võõrustaja rollis ooperilaul- ja vaatajaid külastama Meti etendusi või nende endi kohalikku ooperiteatrit, kinnitades, et „miski pole võrreldav ooperi vahetu kogemisega lavalt“. Eriti aga kehtib see väide tantsu kohta, millest olen kirjutanud juba varemgi.¹

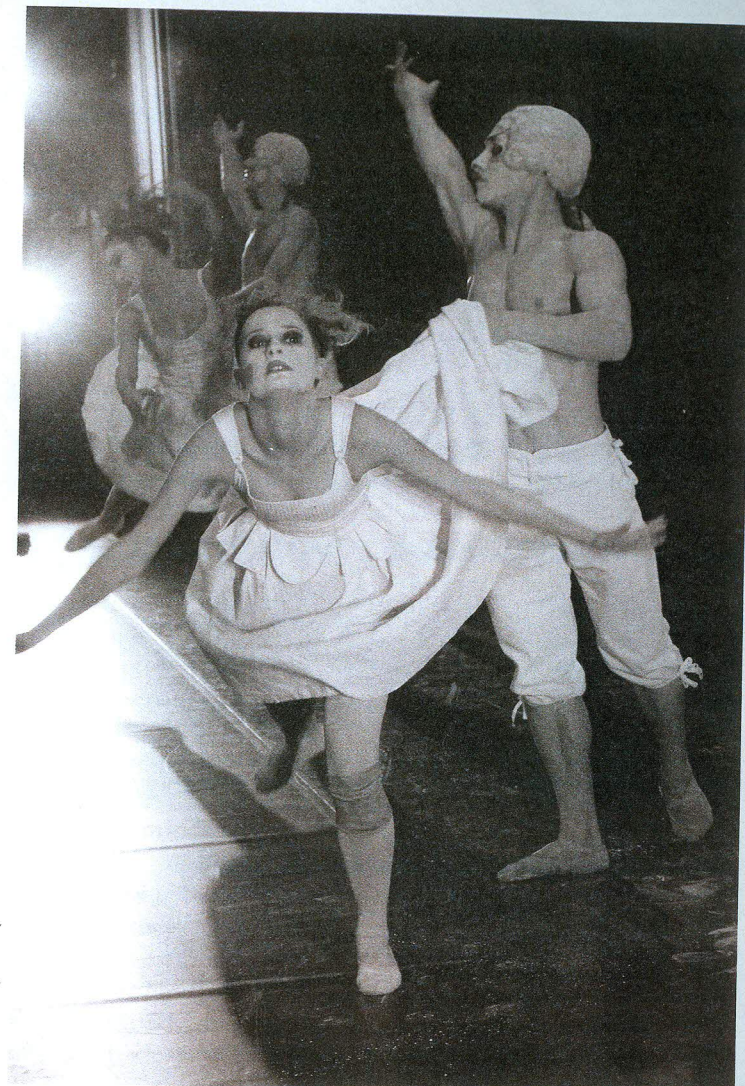
Seetõttu on eriti meeldiv, kui tekib võimalus näha XX sajandi suurmeisterite loomingut elavas esituses; see võimalus avanes möödunud veebruaris. Gruusia Rahvusballett² ja Rahvusoper Estonia töid publiku ette grusia juurtega, Peterburis kasvanud ja suurema osa elust New Yorgis töötanud George Balanchine'i erinevatel aegadel loodud balletid.

Tõlgendades XVIII sajandit à la Balanchine ja Kylián

Kuigi Balanchine'i nimi on kultuuriavalikkusele tuntud,³ on eesti publik näinud tema loomingut vähe – 1988. aastal toodi Estonias Kaie Kõrbi õhtu raames lavale Balanchine'i „Serenaad“ (esmalavastus 1934) ja alles nüüd, kakskümmend kolm aastat hiljem, ballett „Who Cares?“ (esmalavastus 1970). Grusiinid täiendasid seda, näidates „Mozartianat“ (1934), „Pas de deux'd“ (1960), „Tarantellat“ (1964) ja „Duo Concertanti“ (1971).

Balanchine'i ehk Mr B (nagu teda kodutrupis kutsuti) loomingus toimus murrang 1934, aasta pärast seda, kui ta oli kolinud New Yorki. Ta naasis klassikalise balleti juurde, kuid loobus seejuures selgepiirilisest süžeest;⁴ lahutas „balletisõnastiku“ selle tavapärasest repertuaarist, ajaloolisest ja dramaatilisest kontekstist ning näitas oma nn abstraktsetes balletides klassikalise balleti omadusi vaid muusikalises kontekstis. Mr B taotles n-ö puhast tantsu, mistõttu ta loobus ka tähendusi lisavaist kostüümidest ja dekoratsioonidest, suuremat osa tema ballette esitatakse peaaegu treeningrõivais. Esimene samm selles suunas tuli Tšaikovski muusikale loodud „Serenaadis“, millele järgnes „Mozartiana“ sama helilooja muusikale.

„Mozartianat“ vaadates (muusika: Tšaikovski Orkestrisüit nr 4 op 61 alapealkirjaga „Mozartiana“) meenus Fokini „Chopiniana“ (Läänes tuntud nime all „Sülfiidid“). Kui viimane on kummardus romantilisele „valgele“ balletile, selle atmosfäärile ja meeleolule, jättes kõrvale romantilise konflikt, siis Balanchine'i „Mozartiana“ on ühelt poolt austusavaldus rokokooliku komöödia õhustikule ja teiselt poolt Fokinile, kes loobus mainitud balletis süžeest ja keskendus üksnes meelesei-



Jiři Kyliáni
„Kuus tantsu“.
Gruusia Rahvus-
balleti etendus
Nokia kontserdi-
majas.
Andres Adamsoni
foto

sundi edasiandmisele. „Mozartianas“ moodustavad tantsutrupi neli väikest tüdrukut, tulevased baleriinid; tüdrukute kõrval on nende täiskasvanud teisikud. Seda naisrühma täiendavad kaks meessolisti, kellest üks on lustakas Figaro-tüüp, teine tundub esmapilgul olevat „esimene armastaja“, kelle roll on aga taandatud elegantseks „kraanaks“. Ja kuigi „Mozartiana“ on oma olemuselt süžeetu ballett, võib sel-

les soovi korral leida ka klassikalisele prantsuse komöödiale iseloomulikke jutulõnga. Esimeses osas („Pregheira“/ „Palve“, tugineb Tšaikovski versioonile Liszti tehtud Mozarti moteti „Ave verum corpus“ transkriptsioonist) on priimabaleriin palves, kuid tema hoiakust ja käitumisest ilmneb, et ta ei palveta mitte jumala, vaid publiku poole. Tuleb kelmikas teenritüüp, kes esitab lustliku džüigi, sellele järgneb

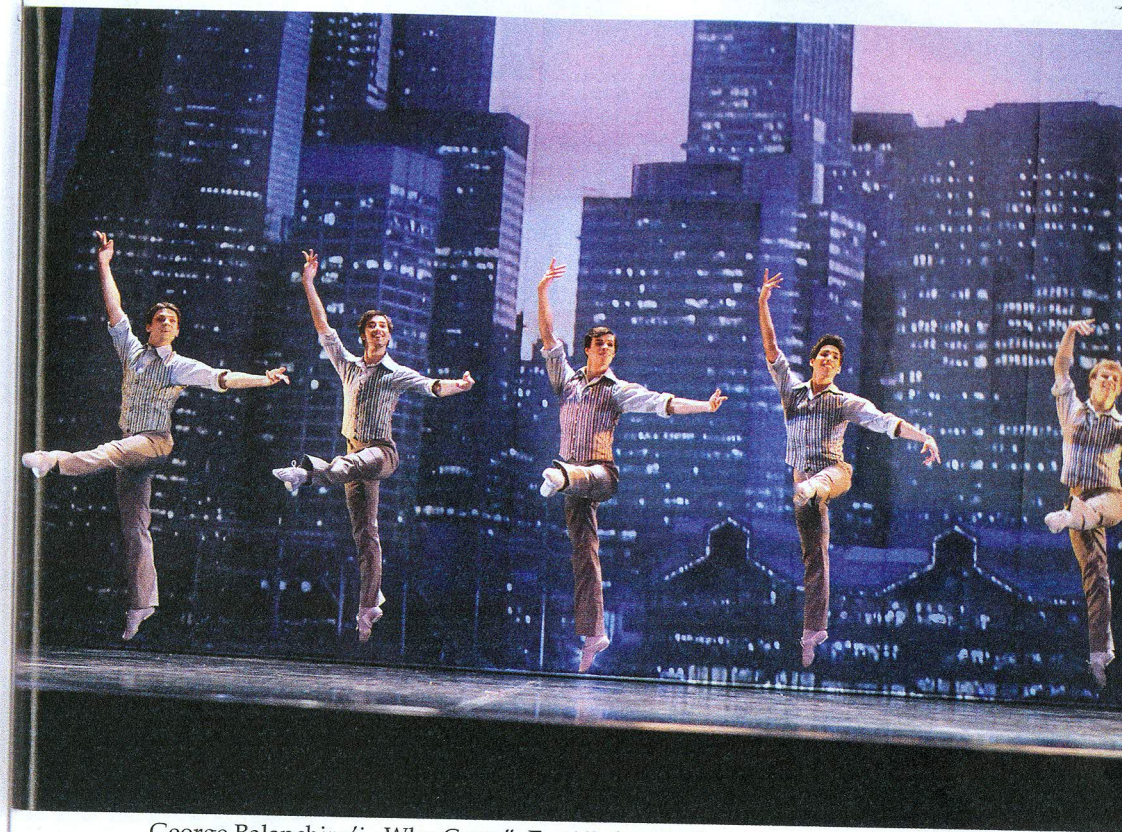
nelja tantsijaga menuett ja maskiball, kus tuleb ette mitmeid arusaamatu- si ja äravahetamisi, lõputseenis aga ilmneb peategelase iseloomu puhtus ja kargus. Kõik tantsud on rajatud tee- male variatsioonidega ja varieerida Ba- lanchine mõistab. Ta muudab liigutus- te suunda nii, et kordus lisab alati ikka midagi uut. Sama toimub ka liigutuste „sõnavaraga“: klassikalise balleti lii- gutuste väärrikust ja väljapeetust vür- sitavad vulgaarsevõitu puusanõksud; elegantseid jooni lõhuvad ülikõrgeks aetud arabeskid ja *developpé* d (mis 1934. aastal olid uudsed ja tänapäeval on saanud normiks). Balanchine püü- leb liikumisjadade ja kujundilihtsuse poole, kusjuures kujundi keskpunktiks on alati lava keskpaik ja muu tegevus keerleb selle ümber.

Kui Balanchine'i XVIII sajandisse ta- gasivaatav „Mozartiana“ jääb hoolima- ta mõningatest täiendustest ja XX sa- jandist pärit vihjetest rangelt klassika- listesse raamidesse, siis Hollandis töö- tav tšehhi päritolu Jiří Kylián kasutab oma „**Kuues tantsus**“ („Sechs Tänze“, muusika: Mozarti „Kuus saksa tantsu“ KV 571)⁵ ära ka tantsijate mängulisust. Süžeeetus lähendab teda Balanchine'ile, kuid liikumiskeel ja teemale lähene- mine on hoopis teine. Kyliáni tantsu- keel on tänasesse balletimaailma sis- se murdnud sama jõuliselt ja enesest- mõistetavalt nagu Balanchine'igi oma, kui aga Balanchine n-ö pikendab klas- sikalist joont, siis Kylián painutab ja väänab seda. Balanchine'i tantsijad jää- vad ka nalja tehes kaugeks ja kargeks, Kylián seevastu toob nad lähedale ja muudab omadeks. „Kuues tantsus“ on puuderdatud parukatega ja aluspesus tegelased – kord teenrid, kord här- rad, kusjuures üleminekud on sujuvad ja voolavad, suhete võrgustik ühtaegu

peen ja räme. Liigutused mõjuvad kord rohmakalt, siis jälle väljapeetult ele- gantselt, et murduda või vajuda viltu mõnda liialdatud, argielust pärit poosi. Nii nagu muutub pidevalt tegelaste sot- siaalne positsioon – teener astub hiig- laslikku ratastel veerevasse daamiklei- ti ja teiseneb aadlikuks –, nii muutub kogu aeg ka tantsukeel puhtantsulis- test liigutustest argiliigutusteks ja vas- tupidi; liialdus teiseneb normaalseks balletiliigutuseks ja muutub kohe järg- miseks liialduseks – sellest ka Kyliáni töö humoorikus. Ta on arusaadav ka tantsust kaugematele inimestele (mida Balanchine tingimata ei pruugi olla), sest olukorrad tekivad äratundmise ja samastumisvõimaluse kaudu, mitmed piltlikud väljendid („pead kaotama“, „ninna kargama“, „tuliste süte peal olema“ jne) ja kõnekäänud on leidnud kehalise ja tantsulise väljenduse. Kus- juures selleks, et Kyliáni teost täielikult nautida, peab seda vaatama *live'*is, sest vaid vahetus läheduses tuleb kehakee- le sõnum täiel määral esile.

Cool ja kuum Balanchine'i moodi

Tagasi Balanchine'i juurde.⁶ Louis Moreau Gottschalki muusikale loo- dud „Tarantella“ on balletikonkursi- side lemmikuid, sest nõuab tantsija- telt nobedust, kiireid suunamuutusi ja suurt täpsust, kusjuures seda peab tegema enesestmõistetava kergusega. Klassikalisele „sõnavarale“ on lisatud itaalia rahvalikest tantsudest pärit lii- gutusi, mis annavad tantsule rahvus- liku iseloomu. Just samamoodi luuak- se ameerikalik karakter balletis „**Who Cares?**“ George Gershwini muusikale. See on üks Balanchine'i teoseid, kus klassikalisse balletti on põimitud eri- nevatel populaaržanritest (muusikali- dest ja šoubisnisest) pärit liikumisvõt-



George Balanchine'i „Who Cares“. Eesti Rahvusballett, Estonia teater.
Harri Rospu foto

teid: stepptantsust pärit (kuid balletile kohandatud) libistused, steppimine, *chorus line* (afroameeriklaste šoudest üle võetud efektne lõpunumber, kus rühm rivistub solistide taha ja sooritab unisoonis keerukaid liikumisjadasid) jms. Niisamuti nagu Gershwin võttis mustanahalistelt üle muusikalisi võt- teid, nii kasutas Balanchine afroamee- riklaste tantsudele omast svingilikust ning *cool*-hoiakut ja -liikumisi. Just nii nagu sving andis eluõiguse väga ava- rale, varem läbi uurimata heliskaalale ning vastu- ja rütmidele, nii avardas afro juurtega džässants keha liikumist, andes eluõiguse keha eri osade (puusa- de, piha ja rindkere) mitmesuunalis-

tele liigutustele, isolatsioonidele (kus liigub ainult üks kehaosa, näiteks õlg, ülejäänud keha kaasamata) ja poltüt- miale kehas, kus erinevad kehaosad liiguvad erinevas rütmis. Siia lisandub veel *cool*, mida on kerge tõlgendada ebaviisakusena, sest ta kätkeb endas osavõtmatust ja eraldatust, lohakuse- na tunduvat hooletust, kuid mis selgelt vastandub esteetilisele kategooriale *hot* (kuum) – see on kiire, hoogne, energi- line.⁷ Balanchine'i „Who Cares?“ män- gib suuresti nendel vastandustel, sest tantsijate klassikalised poosid nihestu- vad mugavast asendist pisut lodeva- na näivaks, kuid see on kalkuleeritud, täpselt välja timmitud lahe olek, mis

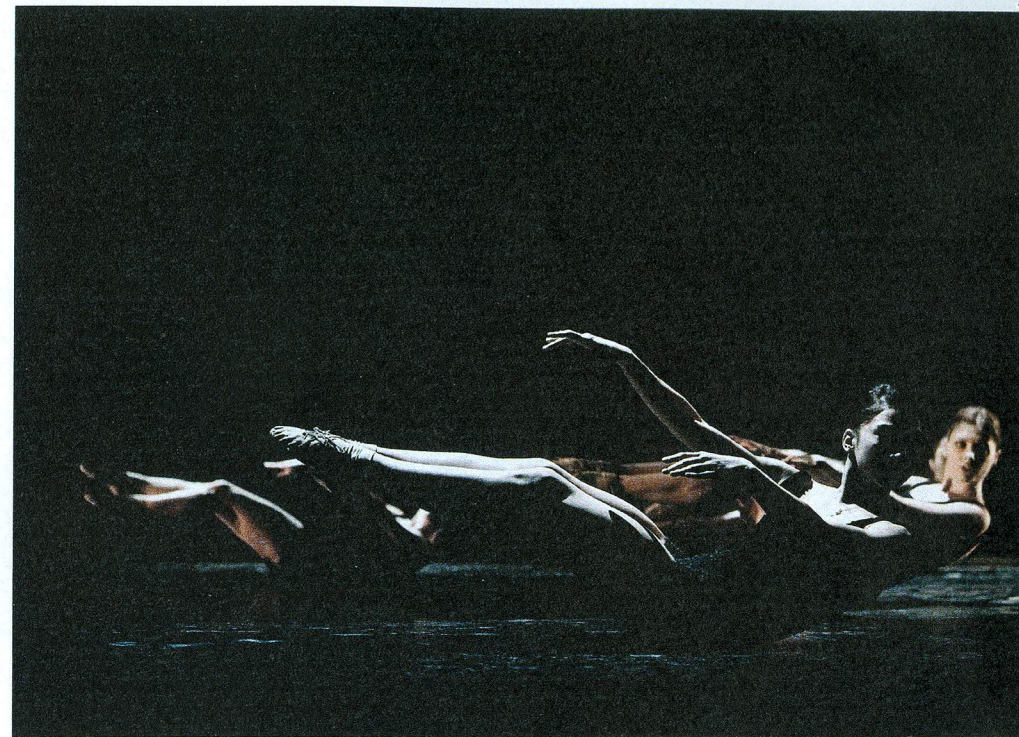
varjab „kuuma“ tempot ja liikumisjädade keerukust. Just balletiga „Who Cares?“ sarnanevates teostes teeb dissonants meid teadlikuks konsonantsist; „meil ei saa olla jahedat varju ilma valguseta,“ ehk „sissepoole pööratud jala tähendus tuleb ilmsiks sellele järgneva väljapoole pööratuse kaudu ning painutatud labajalg tõuseb esile väljasirutatu kõrval,“⁸ on Balanchine öelnud. Estoonlased saavad vormiga kenasti hakkama, nende liikumistes on teravust ja kuumust, kuid *cool*’iga on raskem toime tulla, sest see on pigem kehatunnetuse kui välise vormi küsimus.⁹ Artjom Maksakov ja kolm nais-solisti (Olga Malinovskaja, Marika Muiste ja Tiina Ojanen) loovad liikumisjädad nõtkete enesekindlusega, kuid džässantsule omane raugus, sensuaalsus ja lahe olek jääb tabamata. Osaliselt on selle põhjuseks ka elava muusika puudumine; ka Gruusia Rahvusballeti etendustel, kus osa tantse esitati elava ja teine osa konservmuusika saatel, andis tunda, et isegi keskpäraselt esitatud elava muusika kasutamine mõjub alati paremini kui mis tahes suurepärase helisalvestis – džäss ja *cool* ei ole konserveeritavad, sest siin on vaja musitseerimisel-tantsimisel tekkivat hingust, ühisest kunstitegemisest sündivat sünergia. Seda enam, et Mr B ideed on suuresti lähtunud muusikast, tema soov liikuda saab alguse teda erutanud muusikast. Balanchine alustas koreograafia loomist pärast seda, kui oli teinud endale selgeks muusika struktuuri ja vormi. Ta nägi ja kuulis muusikat ajaliste signatuuridena, kadentside, akordide ja teiste muusikalist struktuuri moodustavate elementidena; igale taktile või fraasile seadis ta kindla liikumisjada, mille ajastamine, rõhuasetus ja omadused olid tema ar-

vates paralleelsed kirjapandud nootidega. Teisisõnu, Balanchine püüdis viia tantsuliigutusi vastavusse muusikaga. Ta kohandas samu mudeleid ja sageli ka sarnaseid liikumisjädasid sõltumata sellest, kas oli tegemist Bachi, Mozarti, Bizet’, Stravinski või mõne XX sajandi USA helilooja loominguga. Sellist muusikast lähtuvat tantsule lähenemist, dialoogi muusikute ja tantsijate ning helide ja liikumise vahel demonstreerib hästi näiteks Stravinski muusikale loodud „Duo Concertant“.

Kehade „kõne“ Kyliáni „Langevates inglites“

Muusikaga dialoogis olek ja selle rütmimustritele koreograafiliste vastete otsimine iseloomustab ka Kyliáni balletti „Langevad inglid“ („Falling Angels“; üks osa 1989. aastal loodud „Mustadest ja valgetest ballettidest“) Steve Reichi muusikale, mida Kylián ise on nimetanud „looks meie elukutsest“.

Kaheksa mustas trikoos baleriini seisavad valgusrüütudes ja püüdlevad rütmiliste trummihelide saatel täiusse poole. Nende liigutused on selgepiirilised ja konkreetset ning nagu ka Balanchine’i abstraktsetes balletides, on siin tegemist vaid „palja luustikuga“, siin ei ole midagi liigset, on ainult liigutused, mis korduvad lõpututes variatsioonides: sirge käsivars murdub liigestest nurgeliseks jooniseks, jalad võivad lainetada või moodustada erinevaid „nurklaudu“, sirge selg kumerduda hetkeks ja sirutuda taas, et siis hoopis pihast murduda... Moodustuvad kujundid, mis räägivad igale vaatajale tema kogemusest lähtuvat lugu; kes näeb seal naiste elu kajastust, viiteid lapseootusele ja sünnitusele, kes pelgalt kehaimpulsside sümfoonia.



Jiři Kyliáni „Langevad inglid“. Gruusia Rahvusballeti etendus Nokia kontserdimajas. Andres Adamsoni foto

Kehad „kõnelevad“ eriti tungivalt siis, kui on võimalus teost näha elavas etekandes. Vaataja hakkab mõttes esinejatega kaasa tantsima, hingama samas rütmis ja loo lõppedes tekib tasamugune ärgas pingeseisund ja energiavoog, mis sageli järgneb parajale kehalisele (tihti sportlikule) tegevusele. Erinevalt näiteks Kyliáni „Kuuest tantsust“, kus on oluline koht mängulisel ja näoimiimikal, seob „Ingleid“ Mr B ballettidega ka see, et siin on tantsijate näod maskitaolised, mitte midagi väljendavad.

Ja veel üks seos, mis torkas silma just eespool mainitud teoseid vaadates: ükskõik kui erootilisi liigutusi või võtteid Balanchine või Kylián ka ei kasutaks, jääb valdavaks karge, peaaegu

„stüütü“ mulje; isegi konkreetset viited seksuaalsele mõjuvad meie üleseksualiseeritud ja üle-erotiseeritud maailmas kasinalt ja kainelt. Mõlemad meistrid näivad tantse luues olevat arvamusel, et kuigi seksuaalsus on üks osa kehalisest olemisest, ei pruugi see isegi meeste-naistevahelises suhtluses olla domineeriv – suhtlemine on võimalik ka teistel tasanditel.

Tekst ja tants tšehhi moodi

Mai Murdmaa on juhtinud tähelepanu sellele, et maailma balletikoreograafias valitseb „post-kylianism“ või „post-ekism“,¹⁰ st suurt osa tänapäeva ballettmeisteritest on tugevalt mõjutanud Jiři Kyliáni ja Mats Eki liikumiste murtud jooned ja moderntantsulik

raskustunnetus. Praha Rahvusteatri balletitrupi esitatud Petr Zuska „**Soolo kolmele**” esindas oma liikumiskeelelt ja esteetikalt just sellist „post-ekismi” või „post-kylianismi”, jäädes aga tant-sulise mõtte sügavuselt ja leidlikkuselt oma eeskujudele alla.

Kyliániga seob Zuskat Praha, mõ-lemad koreograafid on sealt pärit ja alustasid seal oma tantsuteed, kuigi

peaaegu kolmekümneaastase vahega. Kyliánile sai määravaks suundumine 1967. aastal Londoni (kuigi ta õppis Kuninglikus Balletikoolis, võimaldas Londoni kultuurielu kokku puutu-da tantsukunsti uute suundadega) ja seejärel John Cranko kutsel Stuttgar-di balletitruppi, kus ta Cranko ärgitu-sel proovis kätt ka tantsude loomisel.¹¹ Zuska karjääris on olulist osa män-

Petr Zuska „Soolo kolmele”. Praha Rahvusteatri balletitrupp.

Foto Eesti Kontserdi arhiivist



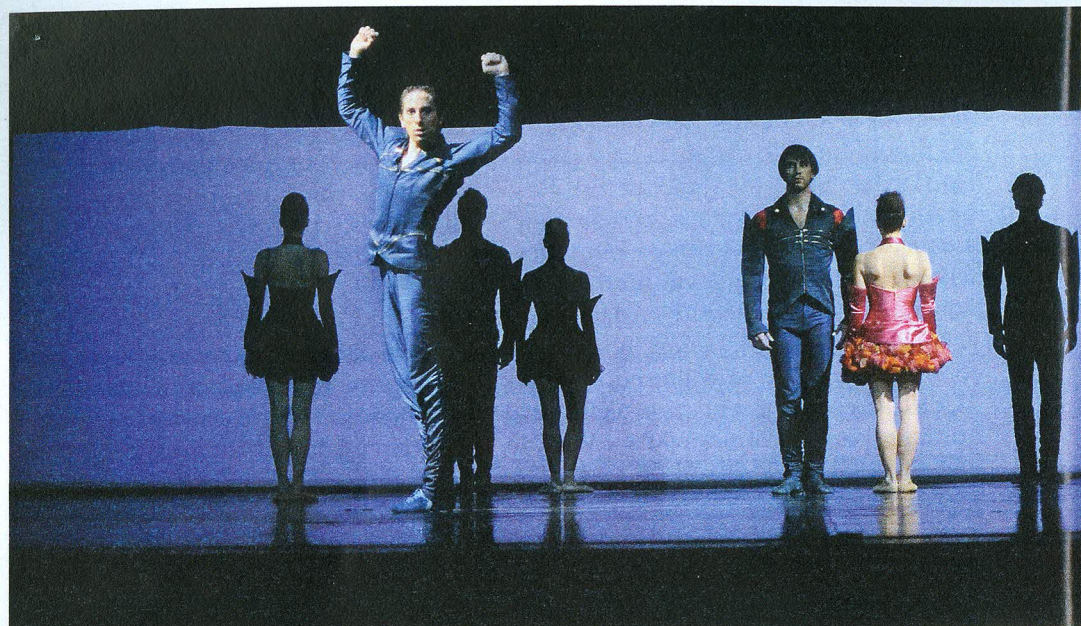
ginud Praha Kammerballett,¹² kus ta töötas tantsijana 1989–1992 ja alates 1994. aastast (külalisena). Lisaks Pa-vel Šmoki teostele tantsis ta ka Kyliáni ja Martha Grahamist mõjutatud Ro-berth Northi loomingut. Koreograafina alustas Zuska juba 1990. aastal, tema teosed on leidnud pidevat tunnustust, näiteks said 1994 loodud „Adagietto” ja „Väiksed kaagid” Tšehhi Kirjandus-fondi preemia, 1996 valminud duett „Udus” Leos Janáčeki muusikale sai auhinna parima koreograafia eest. Ta on tantsinud ja tegutsenud koreograa-fina maailma paljudes truppides ja ta tööde muusikavalikus korduvad sageli Janáčeki ja Pärdi teosed.¹³ Jõhvi balle-tifestivali raames Tallinnas näidatud Zuska „Soolo kolmele” on valminud 2007 ning tugineb Jacques Breli, Vladi-mir Võssotski ja Karel Kryli lauludele.

Kuigi teost läbib romantilise poee-di ja lauliku ning tema muusa liin, ba-lansseerib balletit jutustava ja abstrakt-se piiril. Laulude tekstid on küll kohati üsna üks-üheselt liigutustesse tõlgitud, liikumises kordub sageli tekstis kõlav, st sõna on illustreeritud liikumisega. Erinevalt Kyliáni „Kuuest tantsust”, kus tantsukeelde on pandud mitmed kõnekujundid, on Zuska võtnud teks-tist kõige pindmisema kihi ja sageli lä-heb kaduma sõnade taha ja vahele jääv poeetilisus. Kuna teksti võis jälgida subtiitritest (tantsus küll väga tülikas tegevus, sest silmal on raske jälgida laval ja lava kohal toimuvat korraga), tuli see eriti selgelt välja. Kõigisse lau-ludesse kätketud väike jutustus leidis laval piltliku väljenduse suurepäras-es esituses – väljendusrikkalt, hea keha-ja näitlejameisterlikkusega. Ometi hak-kas see teksti piltlik kordamine pika-peale tüütuks muutuma. Breli kuulus „Ne me quitte te pas” („Ära jäta mind

maha”), mille prantslased kavalehe andmeil on hääletanud sajandi pari-maks lauluks, ja mitte ainult see, kao-tas Zuska koreograafilise illustratiiv-suse tõttu suure osa oma poeetilisest valust ning muutus melodramaatili-seks kallima külge klammerdumiseks. Kasutatud oli pantomiimi, mida esitas meisterlikult Michal Štípa, kes kehas-tus lauljaks ja näis, nagu kõlaks laul tema suust, mitte lindilt. Kuid suure-ma mõjujõu omandasid need „pildid”, mis moodustasid laulutekstiga pigem dialoogi ja kehalise, abstraheeritud mõtiskluse elu erinevatest tahkudest: oma koha leidmisest, igatsusest, üks-sindusest – ja ka erinevast huumorist. Jutustav laad, elu- ja olustikustseenid ning meenutused vaheldusid abstrakt-se, süžeeu tantsuga, mille vorm, nagu mainitud, tuletas oma kehakallutuste, põiaflekside ja kontraktsioonidega tu-gevasti meelde Mats Eki käekirja.

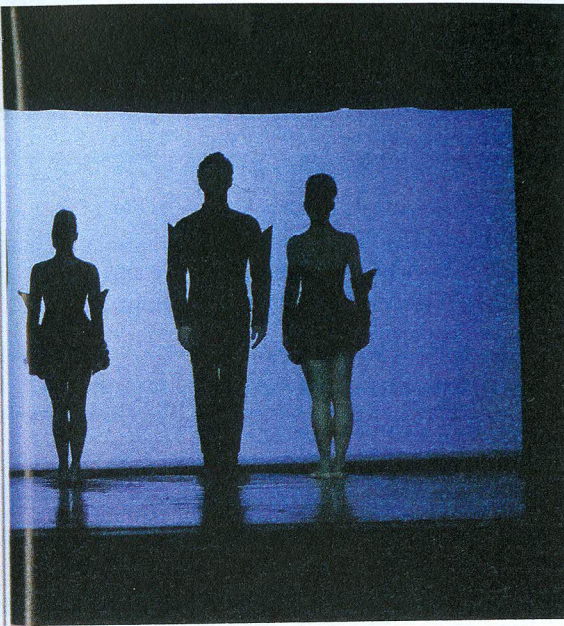
Koreograafilise narratiivi vägi Kesleri „Othellos”

Kui „Soolo kolmele” jutustas palju väikesi, omavahel nõrgalt seotud lugu-sid, siis Marina Kesler jätkab „**Othello-ga**” suurte lugude vestmist, vaatama-ta sellele, et narratiivid pole endiselt „moekaup”. Ometi, nagu olen varemgi kirjutanud,¹⁴ on lood meie elus tähtsad, sest „just (...) narratiivi ja sümboli vägi – konkreetne reaalsus sümboli ja loo kujundlikus vormis kannabki maailma tähendust, samas kui abstraktne arut-lus ei anna tegelikult mitte midagi,” on öelnud neuroloog Oliver Sacks.¹⁵ See kehtib ka tantsukunsti kohta. Tuleb vaid mõista, et jutustus ei ole tantsus sama mis kirjanduses või muusikas, et narratiiv ei tähenda koreograafias sõ-nalise teksti illustratsiooni, nagu „Soo-los kolmele”, vaid kõige selle avamist,



Marina Kesleri „Othello”. Eesti Rahvusballett, Estonia teater. Vasakul Jago – Sergei Upkin, keskel Othello – Aleksandr Prigorovski.

Harri Rospu foto



Kesleril lähtuvad niivõrd ühiskondliku tunnustuse vajadusest nagu Shakespeare'il, vaid ühelt poolt Jago pöörasest võimuihast inimeste üle (nagu võib aimata peostseenist, kus ta õpetab kogu seltskonnale uut 3D-prillidega „mängu” ja kus ta ainsana neid prille pähe ei pane ning jätab endale niiditõmbaja rolli) ja teiselt poolt seksuaalsest ihalusest Othello järele.¹⁷ Othello puhul aga näib küsimus olevat vähem usalduse kaotuses Desdemona vastu kui omandis. Naine pole üksnes tema „oma”, vaid, nagu paljudes patriarhaalsetes ühiskondades, naiste seksuaalsus kannab ka mehe „au”, mida tema (oletatav) truudusemurdmine määrab ning mida saab puhtaks pesta vaid rüvetaja verega.

Kesler on „Othellos” jõudnud selleni, et vaatajale ei mõju ainult visuaalne pilt, vaid ta kogeb seda ka kehaliselt. Selleks, et tekiks sügav empaatia tegelaste vastu – milleks muidu koreograafid tantsulugusid vestavad –, on vaja toimuvaga vahetut kontakti. Sellel aga on omakorda tugev mõju meie sotsiaalsetele ja vaimsetele võimetele. Ilma teise inimese keha kujutist nägemata ei saa ka temale kaasa tunda – vähemalt juhul, kui me võtame sõna „tundma” tõsiselt.¹⁸ Miski pole võrreldav tantsu vahetu kogemisega ruumis.

Viited ja kommentaarid:

¹ Heili Einasto. Keha ja häälega kirjutatud lood. – Teater. Muusika. Kino 2006, nr 7, 8/9 ja 10.

² Vt ka Heili Einasto. Ülistus inimnäolisele abstraktsionismile. – Sirp 18. II 2011.

³ Paraku on Balanchine'ist eesti keeles vähe kirjutatud, v.a Uno Ussisoo artiklis „George Balanchine”, Teater. Muusika. Kino 1984, nr 7, lk 81–84.

ja kõverus. Naistest jääb Desdemona (Eve Andre) silma oma hapruse ja vahetu ning siira kelmikusega; Othello (Aleksandr Prigorovski) mõjub lihvitud mundrimeeste seas seevastu (taotluslikult) tahumatuks.

Kõrvuti sündmusi vahendavate stseenidega, nagu Jago loodud intriigi rätikuga (Cassio ja Bianka armurõõmud, mille järel Cassio pühib nägu Desdemona rätiga ja mida Othello „juhtub” pealt nägema, ning järgnev Desdemona vägistamine ja tapmine), on ka sümboolsed pildid: erootilist naudingut kujutavad neli naist, kelle poosid näivad olevat kopeeritud mõne erootikaajakirja lehekülgedelt, – Othello ja Desdemona muidu nii balanchine'ilikult karge ja klaari dueti taustal; Othello õudusviirastusi ja mõtteid vahendavad valgetes pikkades kleitides tegelased, kelle kehade vonklemine loob pildi „mõttemadudest” ajus.

Jago intriigi käivitamine ei näi

ningu vastu. Ka Neumeier on üks tänapäeva balletimaailma suuremaid jutumeistreid ning tema „Othello” (kus on ka kasutatud Pärdi muusikat) on ilmselgelt Keslerit mõjutanud. Ent erinevalt Neumeierist, kelle lavastustes on ka olustikul tähtis osa, toimub Kesleri balleti tegevus n-ö abstraktses, konkreetse ajaloota ruumis, rõhutades nõnda loo ajatust, olulisust siin ja praegu. Tegelasi iseloomustab neile omane kehakeel ja koreograafiline tekst: mehed mundrites („tõelised mehed”) on üsna sirgete liikumistega, välja arvatud siis, kui nad Jago juhtimisel „pidu panevad”; naised, romantilistes kleitides, on vastukaaluks üsna koketsed, isegi lõbujanulised, erandiks „peostseenid”, kus nad mõjuvad nõorist tõmmatud marionettidena. Nõoritõmbajaks on muidugi Jago (Sergei Upkin), kelle liikumises puuduvad sirgjooned; teda iseloomustab siuglemine, väänlemine

mis jääb sõnade taha ja vahele. Just liikumine ja tants võib teha mõisteta- vaks nähtusi, mille puhul keeles tuleb kasutada keerulisi kõnekujundeid ja metafoore. Selles suunas on liikumas Marina Kesler, kelle arengut koreograafina on olnud väga põnev jälgida. Keslerile meeldivad konkreetse süžee- ga lood, kuid üha enam on ta leidnud sealt seda, mida sõnaline tekst edasi anda ei suuda. Nii on ka „Othello”, mis on loodud kollaažile Arvo Pärdi teoste muusikast¹⁶, – süžee on antud punktiirina vaid selleks, et avada inim- kirgede tagamaid. Varasemast rohkem oli ka tunda, et liikumiskeel ei kujune enam üksnes visuaalse pildina ega ole kombineeritud välist muljet arvestades, vaid siin on süvenetud liikumise loogikasse ja liigutused kasvavad välja tegelase sisemisest seisundist.

„Othello” vaadates võis tajuda ka Kesleri austust John Neumeieri loo-