

ISESEISVUSE LUBATAVUSEST

Oksana Titova „Hamletis“ ja Marina Kesleri „Libahundis“ RO Estonias
(2007. aasta 2. novembri etendusest)

NELE SUISALU

J.M.K 2008 m 1

„Hamlet“. Kaasaegse tantsu etendus *William Shakespeare'i näidendi „Hamlet“* ainetel. Koreograaf ja lavastaja: *Oksana Titova*; muusika autor ja esitaja: *Taavi Kerikmäe*; kunstnik: *Elo Soode*; video-lahendus: *Andres Tenusaar*; koreograafi assistent: *Päär Pärenson*. Osades: *Artjom Maksakov/Gena Germanovich, Galina Lauš/Satu Ludmila Pussinen, Anatoli Arhangel'ski, Marika Muiste, Daniel Kirspuu, Aleksei Jermakov, Eve Andre ja Nanae Maruyama*.

„Libahunt“. Kaasaegse balleti etendus *August Kitzbergi näidendi „Libahunt“* ainetel *Lepo Sumera, Raimo Kangro, Arvo Pärdi ja Lydia Austeri* muusikale. Koreograaf ja lavastaja: *Marina Kesler*; koreograafi assistent: *Ervin Green*, kunstnik: *Sirly Oder*. Osades: *Luana Georg/Eve Andre, Heidi Kopti, Aleksandr Prigorovski, Kaja Kreitzberg, Vitali Nikolajev/Andrej Mihnevitiš, Anatoli Arhangel'ski, Alissa Poljanskaja/Karina Lõuke, Viorel Kugal/Maksim Mets/Denis Mets, Margaret Rodtšenkova/Valeria Protsõkova, Nozomi Inoue/Tuuli Pere-meis/Svetlana Firsina/Anna Zadorožnik jt.*

Esiendus: RO Estonias 29. aprillil 2007.

Seekord võtan kirjutajana endale vabaduse alustada pisut kaugemalt.

Millal on õige aeg kirjutada mingist etenduskunsti teosest? Vahetult pärast kogetut? Mõne aja pärast? Ühe- või mitmekordse vaatamise järel? Kas peaks kavalehte lugema enne või pärast sündmust? Või üldse mitte? Tunda end etenduse vaatamise ajal analüüsija või nautijana? See sõltub ilmselt teosest, kriitikust ja tema missiooninägemusest. Etenduskunsti puhul tahaksin ikkagi küsida, mis jääb alles ühest siin ja praegu sündivast kunstiteosest meie postmodernistlikus kaasajas?

Kokku võttes: analüüsijale jäävad vahest kerkinud küsimused ja mõtted, mis viivad eemale konkreetsest teosest ja mis vahel kuhugi ka kirja saavad. Lihtsalt nautijale, kes pääseb pakku kohati ähvardavast intellektuaalitsemisest, jääb meeleline kogemus, mõnikord tuhmim, mõnikord eredam, mis mõjutab iga järgneva teose tajumist.

Oksana Titova „Hamletit“ ja Marina Kesleri „Libahunti“ nimetatakse kavalehel vastavalt „kaasaegseks tantsuetenduseks“ ja „kaasaegseks balletiks“. Et need kaks teost esitataks ühel ja samal õhtul ühe ja sama trupi poolt, andis see



Oksana Titova „Hamlet“, RO Estonia, 2007. Keskel Prints – Artjom Maksakov.

võimaluse otsida ja leida nende kahe lavastuse vahelisi erinevusi, iseloomulikke tunnuseid, mis väljenduvad eelkõige mitmesugustes suhetes. Milline on koreograafi suhe narratiiviga? Missugune on muusika, dekoratsioonide ja kostüümide ning koreograafia vahelised suhted? Etendusest läbi kumav koreograafi ja tantsija töösuhe laval?

Lugu

„Hamletit“ saatis selja taga asuvast reast dialoog:

Naine: Kas sa saad aru, mis toimub?

Mees: Ei tea.

Naine: Kostüümidest ei saa ka aru, kes on kes.

Mees: (Vaikus.)

Naine: Aga muidu meeldib?

Mees: Nojah...

Nüüdistantsu vaatamine võib ikka olla tõsiselt aktiivne tegevus. Pingsalt tuleb laval taga ajada igat vihjet, mis aitaks mosaiikpilti kokku panna. Kohati

tekib hasart — kui mingid otsad tunduvad olevat leidnud oma loogilise sõlme. Traditsioonilisse teatriruumi asetamine tekitas „Hamletit“ puhul tahtmise kramplikult kinni hoida originaalloost. Hoolimata sarnastest valgetest kleitkostüümidest oli tegelastes midagi äratavat, pisteliselt võis tabada Shakespeare'i kirja pandud sündmuste esiletõmist. Tegelastevaheliste suhete edasiandmine aga tegi kuidagi nõutuks või ei vastanud piisavalt otse ootustele, mis tekkisid viiteist algallikale väljaspool tantsuetendust, ja loo lineaarset kulgu varjatult ette kirjutavast ooperimaja kontekstist. Aga miks seda ometi oodata? Nüüdistantsu etenduselt, mille juurde loomuldasa kuulub dekonstrueerimine, fragmentaarsus, mingi algoritmi alusel katkestatud narratiivsus...? Ühel hetkel lased lahti kavalehest ja jalgade loogikast ning vaatad, mis tegelikult toimub.



Oksana Titova „Hamlet“. Prints – Gena Germanovich ja Gertrude – Galina Lauš.

„Libahundi“ lugu kulges „vaataja-sõbralikult“. Mehaaniliselt estetiseeritud kehad sisse kulunud viisil punktist A punkti B kulgevat narratiivi väljendamas. Erinevalt nütüdistantsu kalduvusele originaalteost oma äranägemist mööda tuuseldada ei astunud nüüdisaegne ballett dialoogi algallikaga. Suhe kirjutatu ja tantsitu vahel jäi passiivseks, kui mitte olematuks. Miks kasutada tantsumeediumi viisil, mis viimast ainukordseks ei pea? Miks sundida keha sõna loogikasse? Koreograaf oli soovinud luua lihtsat lugu. Seda võis lugeda intervjuust kavalehel. Etendust vaadates tekkis „Hamletiga“ kõrvutades küsimus, kas seda peaks mõistma ka kui lihtsustatut ja naiivset või kui mugavat ja meelelahutuslikku? Kui „Hamletit“ võiks pidada vaataja seisukohalt liiga nõudlikuks, siis „Libahunt“ oleks sama palju vaatajat alahindav. Sõltuvalt konkreetse vaataja ootustest ja kogemustest. Nüüdisballett võttis ühe loo taasjutustada, samas kui nütüdistants – uuesti jutustada.

Kahe võimaluse kõrvuti nägemine, kuidas originaalteosega ümber käia, pani mõtlema sellele, millises interpretat-

sioonis püsib see elavamana. Titova „Hamletit“ ja Kesleri „Libahundi“ näitel: ükskõik kui tüütu üks dekonstruktsioon ka ei ole, siis ometi tänu aktiivsele algmaterjaliga võrdlemisele, mis vastuvõtja peas toimub, kerkib originaalteos mälu eredamalt esile. Interpretatsioon, mis truult püüab järgida eksisteerivat originaali, pigem uinutab vastuvõtja mälu ja esmase kogemuse. See arutlus käik kehtib üksnes siis, kui vastuvõtja on tuttav Shakespeare'i „Hamletit“ ja Kitzbergi „Libahundiga“.

Tants

Titova oli suutnud balletitantsijate klassikaliseks vormitud kehad sujuvalt oma isikupäraselt esteetilisele ja kohati krutskeid armastavale koreograafialet allutada. Tunnistus sellest, et hoolimata klassikalise liikumiskeelde mitte kuuluvast sõnavarast – nagu näiteks liigestest järsult pikki liine katkendlikuks murdvad käed –, oli koreograafia siiski juurtega sügaval klassikalises tantsus. Mõjuvamaks näiteks balletisõnavara osavast kasutamisest olid justkui „koruse võrra“ madalamale asetatud *grand jeté* hüpped. Oma traditsioonilisel kujul



Oksana Titova „Hamlet“. Prints – Artjom Maksakov ja Ophelia – Marika Muiste.

loovad need mulje õhkergest, peaaegu lennata suutvast inimesest. Partneri kergel toel põranda kohal madallennul mõjusid need endiselt väga klassikaliselt, ent ebastandardselt, värskest... nüüdisaegselt... mitte tühivormiliselt.

Titova oli koreograafia loomisel inspiratsiooni saanud tegelastest, mitte niivõrd loost. Psühholoogilised suhted laukujude vahel olid visandlikud.

„Hamlet ei ole ühe tegelase nimi, vaid seisundi, sündroomi nimetus. Rollid, mis on võetud originaalteosest, on vaid ühe haiguse eri staadiumid, sümptomid, mis ilmuvad üksteise järel.“ (Tsit.: Oksana Titova. Etenduse kavalehelt.)

Sellest tulenevalt ei sõlmunudki „Hamletit“ lugu tuttavaks. Tegelased jäid oma kaunites, glamuursetes ja peamiselt vaid voodri värvi järgi eristatavates kostüümides eemalolevaks. Eelkõige üksteisest – nii nagu mündi eri küljed ei puutu kokku, vaid täiendavad teineteist. Titova „Hamletis“ oli haigusloos suurema tähelepanu all ehk hoopis sümptom nimega Ophelia. Viimase ümber koondusid etenduses kõige meeldejäävamad visuaalsed kujundid: mäng

pleksiklaasist dekoratsioonidega, mis võimaldasid luua erinevaid ruumilisi üksusi – väikestest suletud ruumidest labürindini. Teiste kujude kokkupuuted Opheliaga moodustasid etenduses punase joone, mis asetas „Hamletit“ vaataja mõttes seosesse praegusest individualismist sündiva üksinduse ja iseolemise otsimisega. Läbipaistev labürint, helitaustast kommentaariks kõlamas kõigilt tegelastelt korraga: „Ja lõpuks jääb vaid vaikus.“

Kesleri koreograafias oli tunda vihjeid Mats Eki ja Nacho Duato viisile klassikalise tantsukeelt kaasajastada: hüppeliigesest painutatud jalalabasid ja kumerduvat ülaselga. Esimesest hetkest alates torkasid silma ja lasid end järjepidevalt loendada romantilise balletikunsti „kinnistähed“: pantomiim, draamaatilised grupipildid, romantiline armastusduett ja kordeballeti tantsunumbrid. Pildid, mis olid dramaatilised, aga inimliku kõnekuseni jõudmiseks liiga formaalsed. Paatoslik pantomiim, mis sulges ukse tasasele empaatialle. Kesleri „Libahunt“ kulgeb mööda Kitzbergi pinnavirvendusi. Katse sügava-



Marina Kesleri „Libahunt“, RO Estonia, 2007. Tiina – Eve Andre.

male sukelduda on tajutav „teise dimensiooni huntide“ pildis, mis pakub oma tumeduselt huvitava paralleeli klassikalisele „valgele vaatusele“. Varvaskingade kasutamine ainus kord kogu etenduse jooksul annab sellele hoopis šouliku alatooni.

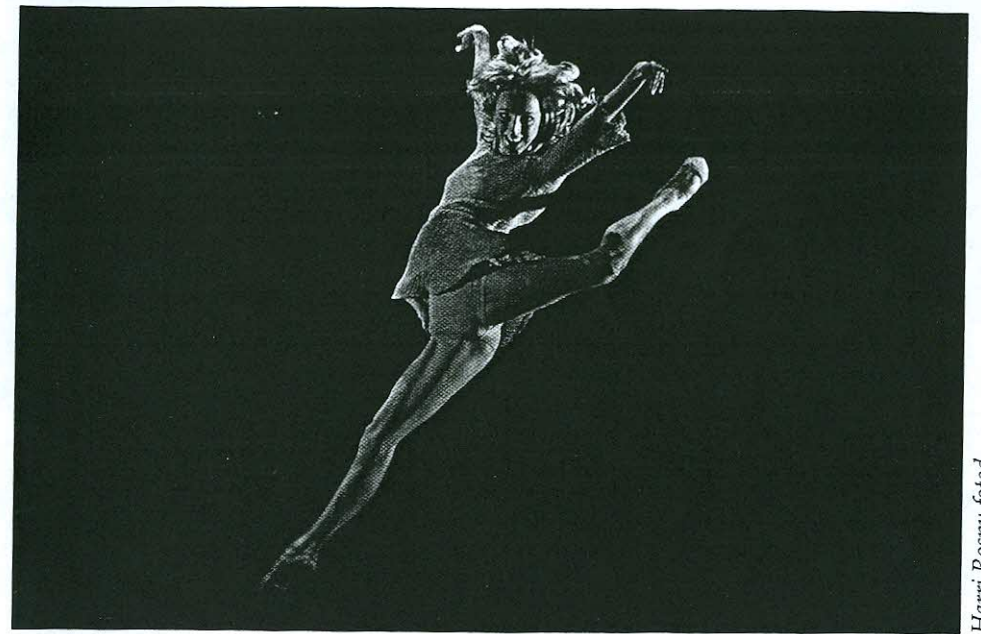
Suurepärane on aga see, kui selgelt ja lakooniliselt on Marina Kesler suutnud koreograafia kaudu väljendada tegelastevahelisi suhteid. Nendest sõlmumistest tekib lineaarne ja mõistetav tervik. Samas jääb tulemus illustratiivseks, sünnitamata iseseisvat sõnumit.

Muusika, dekoratsioonid ja video

Nii valitud muusikas kui ka dekoratsioonides avaldub suur erinevus nüüdisaegse balleti ja tantsu vahel. Titova „Hamletit“ saatis Taavi Kerikmäe esituses elav elektrooniline muusika. Muusika autori ja esitaja kohalolek tõi muusikas esile selle ruumilise külje. Hoolimata heli omadusest levida ruumis kõikjale, oli „Hamletis“ kõlaval muusikal

reaalne füüsiline alguspunkt. Seetõttu oli koreograafia ja tantsijate ning muusika suhe aktiivne. „Libahundi“ saatis klassikaline muusika ja loodushääled, millesse koreograafia suhtus kas alandlikult sabas sörkides või siis andis helile tausta funktsiooni.

Dekoratsioonide ja koreograafia suhted järgisid sama vahekorda: „Hamletis“ – aktiivne, „Libahundis“ – passiivne. Esimeses tekkisid uued lavapildid tantsijate eesmärgipärasel osalusel. Dekoratsioonide nihutamine ja tantsimine olid tähtsuselt samal tasemel. Funktsionaalsed ja abstraktsed liigutused olid omavahel orgaanilises seoses, ilma et esimesi oleks püütud „suureks mängida“ või abstraktsemaks muuta. Sellest tulenevalt oli liikumisest tekkiv lavaruum rikkam ja koreograafia mitmekesisem. Koreograafiat ei loonud mitte üksnes inimkehad, vaid kogu ruum. „Libahundi“ dekoratsioonid olid samuti stiilsed, puhtalt peened, minimalistlikud ja funktsionaalsed, ent hoid-



Marina Kesleri „Libahunt“. Mari – Heidi Kopti.

sid end tausta rolli. Eelnevast tulenevalt tundus „Libahunt“ visuaalselt kahe mõõtmeline, samas kui „Hamlet“ mõjus kolmemõõtmelisena. Täpsemalt öeldes oli esimese puhul tegu koreograafia kaudu ruumi vallutava inimkehaga, teisel juhul ruumi ennast loova koreograafiaga.

Video ja koreograafia suhte kohta pole midagi erinevat lisada. „Hamletis“ ei mõjunud horisondile projitseeritud kujutised ikoonina. Ophelia surma hetkel ilmunud verev ja ülespoole laiaili hargnev nire meenutas nii peaverejooksu kui ka puud. „Libahundis“ täitis video vaid illustreerivat ülesannet ega liisanud midagi omalt poolt.

Tekst ja töö

Kõike eelnevat võis tajuda tegelikult ka kavalehelt tegijate intervjuusid lugedes. „Libahundi“ puhul on igal küsimusele vastajal oma versioon etenduse sõnumist. Mõnele võib tunduda see märgina interpreedi loomevabadusest

ja koreograafi usaldusest, ent tõenäoliselt peitub siin hoopis tõsiasi, et tegelikult ei ole esitajat kaasatud. Loomulikult vormub materjal iga tantsija kehas individuaalselt, aga see ei tähenda tingimata sisulist koostööd. „Hamletit“ puhul ei kipu tantsijad intervjuus etenduse kontseptsiooni kohta sõna võtma. Selleks näib puuduvat vajadus, sest tööprotsess on olnud tõenäoliselt jagatud kogemus oma iseseisvust, vastutust ja panust tajuvate eri rollidega loovisikute vahel.

Etendusest rääkimise viis ütleb palju selle kohta, mida laval nädatavast on oodata. Mingil määral peitub igas etenduses oma ühiskonnamudel, staatuste ja toimemehhanismide sisemine loogika. Laval olijate kogemus tööprotsessist, mis paratamatult tingib vormi ja jõuab selle varjus lavale. See on kogemus, mis jõuab vaatajani kunstielamuse kõrval. Üks tahk tantsukunsti, samuti tänapäeva teatri sotsiaalsusest.