

Veel kord rolliloomest balletis

Tänapäeva Eestis saab tantsust rääkida peamiselt teatri kontekstis. Seda käsitletakse nii vormiliselt kui sisuliselt kontseptsiooni loova, täiendava ja rikastava vahendina lavateose loomisel, kuid samas ka näitleja ja/või tantsija väljendusvahendina. Tantsumaastiku kaks suunda, kontseptuaalne tants ja ballett, eemalduvad teineteisest aina rohkem.

Ballett muutub tehniliselt üha keerukamaks ja tihedamaks ning kontseptuaalse tantsu lavastusest on sageli kadunud koreograafia selle harjumuspärases tähenduses ja lavale jõuab vaid mõte. Ma ei taha nimetada kedagi või midagi heaks või halvaks, valeks või õigeks, kuid täheldagem, et need arengud on siiski selgelt märgatavad. Eesti kaks muusikateatrit, kus jätkuvalt austatakse tantsukunsti selle ajaloolises, euroopalikus tähenduses, on balleti viljelemise templid. Vaatamata sellele, et balletiartist oma väljateenitud aastate pensionist peab suu puhtaks pühkima, on ballett endiselt arenev tantsukunst, mitte mingi ajahõlma vajunud igand. See toob jätkuvalt saali ohtralt publikut. Balleti puhul on tegemist erialaga, mida tuleb õppida kauem kui nii mõndagi teist ametit (see oleks võrreldav vast ehk veel muusiku või profisportlase elukutsega). Pinnapealsel vaatlusel petab ballett ära oma kerguse, õhulisuse ning ebamaisusega, tundudes mingi lihtsa hõljumisena. Tegelikult on see üks maailma raskemaid, täielikku pühendumist nõudev elukutse. Tsiteerides üht minu kolleegi muusikateatrist: kui teha erialade raskuse pingerida, siis oleksid selle eesotsas söekaevurid, seejärel tuleks tükk tühja maad ja siis järgneksid balletitantsijad.

Baleriin omandab pika õppeperioodi vältel esmalt tantsija oskused, sest klassikalise tantsu tehnika valdamine professionaalsel tasandil on esmatähtis. Tantsijaoskustele lisandub tegelaskuju karakteri loomine, ümberkehastumine, mis avaks samas ka tantsija isikupära.

Klassikalises balletis võib rolliloomet vaadelda ennekõike konkreetse, 18. sajandil populaarseks saanud muusikalis-koreograafilise vormi kaudu. Barokiajastust peale hakkas lavatantsus arenema klassikalises balletis hiljem oluliseks

Teater.Muusika.K...

69,70,71,72,73

Rahvusoper Estonia
Teater

saanud pas de deux' vorm ehk „kahe peategelase sammud“, mis olid algul identsed (vahel harva hoiti ka käest kinni). Puudutust tol ajal ei eksponeeritud. See vorm on olnud elujõuline kaua aega, veel 20. sajandi algulgi. Pas de deux koosneb entree'st (sissejuhatus), adagio'st ehk tegelaste (üldjuhul mehe ja naise) variatsioonidest, ning coda st, mis on tantsunumbri kokkuvõtteks. Pas de deux' vormi eesmärk on olnud näidata lavastuse aluseks oleva, kirjanduslikul materjalil põhineva libreto dramaturgilist arengut ja tegelaskujude karaktereid ning nendevahelisi suhteid. Sellele lisandusid pantomiimis misanstseenid. Meieni jõudnud klassikalise balleti libretod on traditsiooniliselt allegoorilised jutustused hea ja kurja vahelisest võitlusest. Lihtsad ja poeetilised lib-retod ei nõudnud tantsijatelt Keerulisi psühholoogilisi rollilahendust vaid olid pigem meeleolukad üldistused. Üldjuhul on tegu poeetilise püüdlemisega ikka ja jälle käest libiseva täiusliku armastuse poole.

Balletis on rollide ja emotsioonide loomise üheks oluliseks toeks muusika. Muusikat oma kehast läbi lastes ja tunnetades, muusikaga üheks saades muutub tantsija roll kirkamaks. Need kaks lavalist väljendusvahendit, tants ja muusika, tekitavad sünergia, loovad emotsionaalse vaatemängu. Kuid iga artist tunnetab muusikat erinevalt, vastavalt oma isikupärale. Muusika iseloom annab pas de deux's esitatavale variatsioonile karakteri, mis lisandub koreograafi loodud kujunditele: see võib olla aeglane ja nukker, kiire ja hüplev jne. Muusika ja koreograafia ühtsus on klassikalises balletis rollilooma aluseks seniajani. Tänapäeva balletipublik ei ole enam kuigi erudeeritud. Ta tuleb teatrisse pigem lõõgastuma, meelelahutust ning emotsiooni otsima, oskamata lugeda erinevate ajastute muusikaliskoreograafilisi vorme. Pas de deux, mis viib tähelepanu rolliloomelt tehnikale, on publikule enamasti kõige paremini tuntud vorm.

Pas de deux' üheks hiilgehetkeks on kolmekümne kahe fouette sooritamine. Meie vestluses rollilooma teemal väitis tantsija ja balletirepetiitor Eve Andre-Tuga kord, et kolmekümne kahe fouette sooritamine on tehniliselt niivõrd keeruline, et mingile rolliloomele mõelda pole seda tehes võimalik. Ajalooliselt on olnud fouette'del ja meeste grand piruet'del oma alltekst, need pöörlevad tehnilised elemendid väljendasid ülimat kirge, kuid

tänapäeval on sisuline suhe selle tantsuelemendiga kaduma läinud. Aja edenedes ja tantsutehnika arenedes täpsuse ja puhtuse suunas, samuti seoses suurema rõhuga baleriini füüsilistele eeldustele on sisulised rõhuasetused kaotanud oma algse tähenduse. Kahjuks tuleb ballettides ette ka sisutihje pas de deux' sid, mis kirjutati lavastusse sisse lihtsalt selleks, et pakkuda balletiartistidele rohkem tantsuvõimalusi. Sisuliselt ei andnud selline sammude seadmine aga lavastusele midagi juurde ja jäi eraldiseisvaks numbriks väljaspool lavateose tervikut. Näiteks võib tuua „Luikede järve" I vaatuse pas de trois', või „Giselle'i" I vaatuse pas de deux'.

Teiseks oluliseks faktoriks rolliloomes on stiilitunnetus, sest kõiki ajaloolisi ballette ei saa tantsida ühes ja samas stiilis. Romantilise balleti stiil (näiteks „Giselle") või klassikalise balleti stiil (näiteks „Luikede järv") on väga erinevad. Vestluses Maria Seletskajaga (TMK 2022, nr 10) jõudsime veendumusele, et meie kaasaegne pakendikultus ja kiirtoidumentaliteet on teinud oma töö, nii et balletikonkurssidelgi ei väärtustata enam stiilitunnetust. Eriti silmatorkavalt tuleb see nähtavale balletigaladel, kus pas de deux või variatsioon või ka rühmatants on lavastuse kontekstist välja kistud ja esitatud eraldiseisva numbrina. Vaadates viimast rahvusvahelise tantsupäeva balletigalat oli üllatav tõdeda, et mitmed tantsijad hakkasid publikuga flirtima. See oli ebameeldiv, sest muusikasse, mida nad tantsisid, polnud flirt sisse kirjutatud ja tegemist oli lihtsalt tantsija halva maitsega. Leian, et ka eraldiseisva tantsunumbrina esitatud pas de deux' puhul tasuks väärtustada ajastut, millest konkreetne balletinumber pärineb. Ajastukohane stiilitunne ja mõte, mille lavastaja-koreograaf on oma lavastusse kunagi sisse kirjutanud, on väärtuslik seniajani; lugupidamine balleti pika ajaloo vastu ja erinevate ajastute kunstiväärtuste hoidmine rikastab ka tänapäeva balletti.

Balletiartisti töö rolliga toimub mõistagi keha kaudu, kasutades žeste ja koreograafilist keelt. Klassikalises balletis toimub see klassikalise tantsulise lavavormi ja misanstseeni vahendusel. Rolliloomet ja tantsutehnikat ei saa teineteisest eraldada. Tänapäeva koreograafid ei kasuta enam klassikalist pas de deux' vormi, 20. sajandist alates on igati loogiliseks muusikaliskoreograafiliseks vormiks kujunenud solo, duett, trio jne. Ka heliloojad kirjutavad oma programmilise balletimuusika

just vastavalt sellele nägemusele. Näiteks Prokofjevi „Romeo ja Julia“ muusika on rikas värvikate soolode ning duettide ja triode poolest, luues tegelaste karakterid koos koreograafiaga. Ka on tänapäeva balletides misanstseenidele omast pantomiimi oluliselt vähem või siis pole seda üldse. Sisulist teksti väljendatakse ainult tantsuliste vahendite kaudu.

Lavateose esimeseks rolliloojaks on lavastaja, kes teeb seda vastavalt oma nägemusele. Tantsija omandab kõigepealt lavastaja loodud koreograafilise materjali (tänapäeval tihti video vahendusel). Eve Andre-Tuga ütleb näiteks, et Lumivalgukese rolli jaoks oli tal vaja mingites stseenides tohutult palju sisulist teksti õppida, teistes stseenides aga oluliselt vähem.

Seejärel tuli koreograafia ja žestid täita omaenda sisemise teksti ja mõtestatud liigutustega. Eel on olnud huvitav võimalus repeteerida hiljem sama rolli Heidi Koptiga. Heidi sisemine tekst rolliga suhestumiseks oli täiesti teistsugune. Tantsija rolliloomes põhineb repetiitori ja balletitantsija nägemusel ning tegelaskuju sünnib koosloomest. Ballett on selline kunstivorm, kus tantsija vajab kuni oma lavategevuse viimase hetkeni enda kõrvale repetiitorit. Repetiitor on nagu peegel, mis toob nähtavale baleriini tugevused, leiab sobivad ruumilised rakursid, kus poseerimine või liikumine on kõige mõjuvam, ning aitab avada tantsija isikupära.

Kui koreograafiline materjal on omandatud ja töö jõudnud tantsutehnika kaudu rolliloomeni, saab balleti väljendusvahendiks tundlik ja tugev keha. Kehale esitatakse mitmeid rolliks vajalikke nõudmisi. Näiteks Luiktütarlapse tantsimisel peetakse oluliseks puusast hästi väljapoole pööratud jalgu ja pikki kehaliine, tundlikku ja plastilist kätetööd, väljendusrikast miimikat ja filigraanset jalgade tehnikat.

„Pähklipureja“ peategelane Clara on aga enamjaolt lühemat kasvu balletiartist, kes teeb balleti kahe vaatuse jooksul läbi teismelise tüdruku küpsemise iseennast avastavaks naiseks. Tantsu emotsionaalse mõtestamise kõige olulisemateks vahenditeks on tantsija käed, nende plastilisus ja võime jutustada. Seda nii variatsiooni või soolot esitades kui ka misanstseenis žesti kasutades. Marika Muiste rollidest on mulle meelde jäänud just tema väljendusrikkad ja kauni vormiga käed. Marika õpetaja Elita Erkina oskas nii pedagoogi kui repetiitorina pöörata tähelepanu kätetöö ilule, aga ka sisulisele

väljendusrikkusele.

Kuna tantsija üldjuhul ei kasuta laval oma häält ega kõnele teksti, on oluline tema väljendusriikas ja elava miimikaga nägu. Tsiteerides Eve Mutsot: „Mis tantsutehnikasse puutub, siis mulle küll meeldib väga, kui inimene valdab oma keha, aga kui 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.” (TMK 2021, nr 7-8) Eriti hästi toimib baleriini enda loodud sisemonoloogi kasutamine tänapäevastes, puhtalt vormilistes abstraktsetes ballettides, kus süžeed ega otsest rolliloomet ei ole, kuid liigutusi ja koreograafiat on ohtralt. Eve Andre-Tuga toob värvika näitena Wayne McGregori balleti „Symbiont(s)”, mis esietendus Rahvusoperis Estonia 2013. aastal. Selles lavastuses ei andnud isegi Andy Cowtoni loodud monotoonne muusika tantsijatele erilist tuge, pigem tekitas monotoonsus Eve sõnul mingi isikupärase sügava seisundi, mis muutuski rollilooma kandjaks.

Seejuures tuleb mainida, et tantsijad on väga erineva kehakeelega; muusika välise motivaatorina ja tantsija oma individuaalse, isikupärase rolliloomega peaksid tekitama sümbioosi. Erinevad balletikoolkonnad suhtuvad muusikasse erinevalt: kui vene koolkonnas annab just muusikakasutus kerguse, lendlevuse ja õhulisuse, siis 20. sajandil USAs tekkinud George Balanchine'i tantsukoolkond mõjub oma muusikakasutuselt palju maisemana. Lisaks sellele levib tänapäeval balletiartistide hulgas üha rohkem tendents mitte kuulata muusikat kogu kehaga, vaid seda takthaaval lugeda, seda kahjuks isegi laval. Tähelepanu liigub rolliloomelt hoopiski muusikasse tantsimisele ja saab saatuslikuks balletile tervikuna. Nagu eespool mainitud, teeb balletiartist oma rolliga palju iseseisvat tööd, tutvub kirjandusliku materjaliga, kuulab muusikat, mõtestab liigutusi, andes neile omapoolse allteksti. Eve Andre-Tuga sõnul kasutavad paljud balletiartistid rollilooma abivahendina oma sisemonoloogi loomist. Sama efektiivne on visualiseerimise kaudu kõneka kehatunnetuse leidmine: näiteks sõrmede saatmine silmadega, pea padjale panemine (kujundlikult), silmavaate igatsevalt kaugusesse suunamine, liigutuste liuglevuse saavutamine jne. Visualiseerimise kaudu loob baleriin kontakti oma kehaga ja liigutustega.

Eve Andre-Tugal on huvitav kogemus rolliloomes seisukohalt seoses tantsimisega kahes väga erinevas „Coppelia“-lavastuses. Esimene neist oli klassikaline ja humoorikas, teine, Mauro Bigonzetti lavastus aga tänapäevases võtmes ja pigem õudusunenägu. Ühele ja samale rollile tuli neis läheneda väga erinevalt, ikka just oma sisemist allteksti kasutades. Kui klassikalises balletis oli tegemist vallatu, imestava ja lihtsameelse nukukesega ning rolliloomes täpselt ette antud, siis Bigonzetti lavastuses oli tantsijal palju vabadust leida oma isikupärane lähenemisviis. Tuli kasutada isegi häält ja laval karjuda, mis on tantsijale harjumatu tegevus.

Repetiitori mõju rolliloomele on oluline ja võib muuta nii lähenemist konkreetsele koreograafiale üldiselt kui ka tantsija rollitööd. Repetiitor sõltub omakorda trupijuhist ja lavastajast, sellest, kui palju teda usaldatakse ja võimaldatakse tal rollile loominguliselt läheneda. Mõni repetiitor on dikteerivam, annab ette konkreetse lähenemisviisi või loob rolli vaid tehnikale toetudes, mõni annab rohkem vabadust ja innustab tantsijat iseseisvalt mõtlema, pöörates tähelepanu võimalustele ja püüdes avada artisti isikupära nii füüsiliselt kui karakteri mõttes. Pas de deux' vormis rolliloomes võimalused on kitsamad, tänapäeva muusikalis-koreograafilistes vormides on tõlgendusvõimalus! rohkem. Kui repetiitor, kes on loomulikult endine tantsija, peab oluliseks ennekõike oma nägemust ega arvesta artisti isikupäraga, on oht, et tantsija hakkab teda lihtsalt kopeerima.

Eve Andre-Tuga ütleb, et loominguliselt läheneva artisti puhul sõltub rollilahendus isegi etenduse päevast, olenemata sellest, et ta kasutab ühte ja sama sisemist allteksti. Erinevatel päevadel muutub rõhuasetus ja tekib konkreetset selle päeva etendus. Piisab juba sellest, kui dirigent vahetub või juhatab etendust veidi teise energia või tempoga - sest ka dirigentidel on erinevad lähenemisviisid, igaühel omad aktsendid ja loomingulised taotlused.

Balleti puhul võib rääkida kahte tüüpi rollidest: olemuslikest ja karakterrollidest. Olemuslikeks rollideks on kenad tütarlapsed ja noormehed, printsid ja printsessid - kõik läbinisti positiivsed tegelased. Karakterrollideks on balletimaastikul üldjuhul pahelisi omadusi kandvad tegelased, nagu näiteks von Rothbart „Luikede järves“, Võõrasema „Lumivalgukeses“, kuri haldjas

Carabosse „Uinuvast kaunitaris“, Kratt „Kratis“ jne. Olemuslikke rolle on alati raskem luua. Mis teeb ühe positiivse tegelaskuju eriliseks? Ümberkehastumine on üsna keeruline, kõik baleriinid on juba niigi ilusad, proportsionaalsete kehadega ja hästi treenitud. Kergem on luua karakterrolle, sest need on iseenesest värvikamad ja nüansirikkamad. Siinkohal avaldab väga suurt mõju seegi, kas tantsijal on isikupära ja lavalist karismat, kas tal on see müstiline X- faktor, mis eristab teda teistest. Näiteks prints tantsides peaks kõige lihtsamgi žest kandma aristokraatlikku hoiakut, demonstreerima head lastetuba, väljapeetust, lugupidamist jne. Aristokraatlikku hoiakut on paraku üsna raske õppida, see kas on või ei ole balletiartistile omane. Hoiak, kõnnak, seisak, peapöörded: need pisiasjad annavad värvi ja loovad rollile olemuse ega ole sugugi vähem tähtsad kui keeruline tantsutehnika. Lihtsalt ilus olemine ja kenasti naeratamine olemuslikes rollides ei hakka kahjuks kandma. Paraku satub balletilavale ka ilma lavakarismata tantsijaid, sest nad võivad olla väga hea tehnikaga. Tehnilisi oskusi ja mitmekülgset hinnatakse aga aina rohkem ja rohkem. Head füüsilised eeldused, puhtad kehaliinid ja tantsupositsioonid on muutunud balletikunsti aina olulisemaks. Kuid puhtalt esitatud tants ja värvikas rolliloomine ei käi alati käsikäes. Igal tantsijal on omad plussid ja miinused, sealhulgas ka karismaatilisus - seda kas on või ei ole.

Sajandite jooksul on rõhuasetused balletikunsti muutunud: kord arendatakse tormiliselt balletitehnikat, siis jälle otsitakse uusi lahendusi ja väljendusvahendeid rolliloomele. Praegusel ajal on laval segunenud erinevate ajastute looming ja kuna ilu on vaataja silmades, on raske sellele mingit hinnangut anda. Oluliseks peetakse ennekõike/või ka ainult tantsutehnikat, kuid suur osa publikut andestab tehnilise ebatäpsuse, hinnates balletilavastust ikkagi selle põhjal, kas ta saab elamuse huvitavatest rollilahendustest. Tantsida puhtalt ja luua sealjuures isikupärane roll õnnestub vähestel, sest selles keerulises kunstiliigis esitatakse tantsijale ülikõrgeid nõudmisi.

ANU RUUSMAA