

Päikesekuninga küllusesarv hiilguses ja viletsuses

Teet Kase ballett „Louis XIV - kuningas Päike" Timo Steineri ja Sander Möldri muusikale. Libretto: Tõnu Õnnepalu. Lavastaja ja koreograaf: Teet Kask.

Muusikajuht: [Arvo Volmer](#). Dirigendid: Jaan Ots ja Lauri Sirp.

Dekoratsioonikunstnik: Ülar Mark. Kostüümikunstnik: Kristian Steinberg.

Valguskunstnik: Margus Vaigur. Videokunstnik: Taavi Vann. Osades: Louis XIV - William Newton, Ali Urata või Andrea Fabbri; Neiu Roosas - Anna Roberta, Nana Maruyama, Ketlin Oja, Laura Maya või Marta Navasardyan; Surm, printsi armuke - Cristiano Principato, Jevgeni Grib, William Newton või Ali Iirata; Lesk mustas, kuninga armuke - Ami Morita, Marjana Mazullina, Lauren Janeway või Alen Shkatula; Kuninganna - Ana Gergely, Madeline Skelly, Marita Weinrank; Kapellmeister/Noor kuningas - John Rhys Halliwell, Daniel Kirsipuu, Prints - Nikos Gkentsef; Pihhiisa - Jevgeni Grib, Marcus Nilson, Anatoli Arhangelski, Nikos Gkentsef või Samuel Parham;

Tütarlaps-liblikas - Ana Gergely, Laura Maya või Marta Navasardyan; Minister Connor Williams, Alex McCleery, Anatole Blaineau, Anatoli Arhangelski või Samuel Parham; Hispaania infanta/Kuninganna - Madeline Skelly, Marita Weinrank või Lola Howard; Kapellmeister/Noor kuningas - John Halliwell, Patrick Foster, Liam Morris, Samuel Pellegrin, Leonardo Celegato või Sergei Upkin; Vana kuningas - Vitali Nikolajev, Daniel Kirspuu või Anatoli Arhangelski; Prints, kuninga vend - Nikos Gkentsef, Andrea Fabbri, Hidetora Tabe, Francesco Piccinin või Anatole Blaineau. Õukond, galeeriorjad, hugenotid, nunnad, sõdurid, südamevalitsejad jt - [Eesti Rahvusballett](#). [Rahvuskooperi Estonia](#) orkester. Esietendus [Rahvuskooperis Estonia](#) 19. novembril 2021.

Aeg ja koht

„Vous chantez? J'en suis fort aise: - Eh bien! dansez maintenant,"¹ kirjutas 17. sajandi luuletaja Jean de la Fontaine („Fables", 1668), kes oli tuntud oma valmidega, mis said eeskujuks paljudele suleseppadele terves Euroopas. Valm oli Louis XIV ajal oluline žanr, mis sobis ka ajaloo käsitlemiseks ja kultuurikriitikaks. Ajalugu oli ja on kestev sotsiaalse aja lugu ja otseselt seotud ümbritseva ruumiga. „Koht ja lugu on lahutamatud. Koha loome lugudega, mis meid ühendavad; kogemustega, mis loovad usaldust; narratiividega, mis põimivad arusaama ühistest huvidest. (-) Lood on juurdunud kohas, mis on neid muutnud ja vorminud ja (...) lood on olnud koha kujundamise koostisosaks."² [Estonia teater](#) tõi tänava sügistalvel eesti autorite ühistööna lavale Päikesekuninga (loo). Tunnen siirast rõõmu, et meie rahvusballeti repertuaarivalikus võib viimasel ajal märgata kohaliku originaalloome tõusu. Seda tasub toetada ja selle kasvuks tingimusi luua, nii säilib eesti balleti oma nägu. Lavastuse mällu sööbiv reklaamplakat ja huvi balleti vastu töid publiku teatrisse, ootused olid kõrged - ikkagi maailmaesietendus! Seda enam, et Päikesekuningast ei ole just palju ballette tehtud: rohkem on tehtud sellele ajastule keskenduval barokkantsuga oopereid, samuti leiab ikka ja jälle tee teatripublikuni Moliere'i looming. Mulle meenuvad vaid David Bintley lühiballett „The King Dances" (2015) Birminghami Kuninglikule Balletile³ ja Pariisis lavale toodud Kamel Ouali muusikal „Le Roi Soleil" (2005). Filmikunsti kaudu on Louis XIV ja tema ajastust sündinud üsnagi selge (või isegi konservatiivne) nägemus, mis mõjutab paratamatult uute selleteemaliste kunstiteoste vastuvõttu: nt Roberto Rossellini „La Prise de pouvoir par Louis XIV" (1966), Alain Corneau' „Tous les matins du monde" (1991), Roger Planchoni

Teater.Muusika.K...

58,59,60,61,62,63,64,

Rahvuskooper Estonia
Estonia teater
Eesti Rahvusballett
Arvo Volmer
Teater

„Louis, enfant roi" (1993), Gerard Corbiau' „Le Roi danse" (2000) ja Albert Serra „La Morte de Louis XIV" (2016). Kui lisada siia veel kirjandus, võib ettekujutus Louis XIV ja tema ajast omandada nii kindla kuju, et seda ei ole kerge muuta. Küll aga võib seda avardada.

Just nagu lavastus, nii vaevlen ka mina oma mõtteid kirja pannes väljendusraskustes - Louis XIV on legendaarne tegelane, kelle suurus on selgesti hoomatav, kuid seda tundub võimatu lihtsal kombel kujutada. Juba balleti pealkiri „Louis XIV - kuningas Päike" on suurejooneline ja tekitab huvi. Kui Louis XIV hüüdnimi oli Päikesekuningas, siis „kuningas Päike" näib asetavat ta uude valgusse. Põnev! Sõnadega mängimine muudab vaatenurka, nihutab fookust, lisab uusi tahke.

Paraku tekitab see ka liigseid ootusi, mis aga on vilets lähtepunkt, võrreldes kunstikogemuse rajamisega puhtale vastuvõtuväljale. Louis XIV ajal hinnati mõistuspära, selgust, vormikooskõla, žanri- ja stiilipuhtust. Need nõuded kunstidele ei ole tänini kuhugi kadunud, sest need aitavad kunstiloomingul kristalliseeruda nii, et kunstniku idee kanduks publikuni, saaks mõistetavaks ja hakkaks elama.

Visuaalne virvarr teatrilaval

Praegu oleme me õnnelikud juba üksnes selle üle, et teatrid saavad tegutseda. Publiku sumin ja orkestri pillide häälestamine mõjuvad praegusel kummalisel ajal nagu palsam hingele. Lavastus algab paljulubavalt: avamäng traditsioonilise sissejuhatusena toimib tõepoolest lugu avava mänguna, keskendades publiku kuulmisaistingu algavale. Naudin muusikat ja tunnen rahuldust, et traditsioonid on veel elus. Eesriie avaneb, kõik näib mõnusalt kujundlik, ilmekas ja loominguine. Paraku muutub lavastus oma mitmeplaanisuses peagi tabamatuks ja mind haarab tunne, et ma ei küüni selle kõrgelennulise kunstini. Väsimus võtab võimust, sest tihe lavapiltide vahetus koos projektsioonide ja valgustusega lööb silme eest kirjuks. Sulen tahtmatult silmad, et lavalt tulev visuaalne müra ei tapaks muusika meloodilisust. Teet Kask lavastajana justkui ei usaldaks piisavalt Teet Kaske koreograafina; dekoratsiooni-, valgus-, video- ja kostüümikunst haaravad võimu ja raskendavad süüvimist koreograafiasse kui balletikunsti peamisse lavakeelde. Kask annab teistele kunstnikele palju vabadust, unustades sealjuures nii enda koreograafina kui tema tantsulooje väljendajad, tantsijad. Sellest johtuvalt on koreograafia üles ehitatud eelkõige lühikestele liikumisfraasidele ja rohkele žestikuleerimisele. Lavastus on otsekui läbi piltide traaviv albumiesitlus, «Uinuva kaunitari" laadis divertismentballett, millesse on kätketud ohtralt kõike võimalikku, olgu või muinasjututegelasi teistest lugudest, mis tekitab visuaalse üleküllastatuse. Samas ei avane see divertisment oma tantsuliste võimaluste ja võimekusega.

Teet Kase ballett on selles mõttes traditsiooniline, et selle idee on pandud kirja libretona, mis annab loole küll raami, aga mis ei ole lavastajaliku täpsusega mõttelõngu ja sündmusi siduv dramaturgiline stsenaarium. Tõnu Õnnepalu jaoks on ballett muinasjutt.4 Muinasjuttu sisenemise võti on jutustaja käes, tema oskuses muuta fiktsioon usutavaks, ühtaegu omanäoliseks ja üldistusvõimeliseks. Muinasjutt ei ole üksnes piltide loomine, vaid nende kaudu (ebamaisuse ja küsitava tõenäosuse horisondil) millestki üldinimlikust rääkimine. Idees luua ballett inimesest, «kes kuningana sai oma inimlikkuse nii suure kui väiklases takistamatult välja elada"5, on ainest põnevaks dramaturgiaks: ühe isiksuse muinasjutulikus, mustvalges polaarsuses on tänapäeva lugude võlujõud. Esile

kerkib ainese mitmetahulisus, kuid selle käsitlus takerdub. See on justkui postmodernistlik uskumus, et allegooriline mõistujutt käivitub iseenesest. Paraku on aga nii, et publiku fantaasia lendutõusuks on vaja tõuget lavalt, seda aga ei toimunud. Kas oli tegemist aukartusega või muutis äärmiselt põhjalik eeltöö mingid asjad loojatele endile nii enesestmõistetavaks, et nad ei pidanud vajalikuks neid vaatajatele lahti seletada? Lavastaja ja koreograafi „püüe avada Louis XIV kui inimest“⁷ ei jõudnud sügavusteni: abstraktne kuvand hingest elab ennekõike pühakodades ja pühades tekstides, inimese iseloomu avamiseks sellest ei piisa.

Tänapäeval on tavaks, et lavastusmeeskond püüab oma taotlusi kavalehel seletada, ja seda on põnev lugeda, kuna see lõhub erinevate kunstivormide sisemise keele piiritletust. Ent veelgi vahvam oleks, kui need taotlused ei saaks mõistetavaks mitte läbi kirjasõna, vaid kõnetaksid etendusele ainuomases kunstikeeles, vahetus lavakeeles. Antud lavateose puhul on tegemist trenditeadliku, igati postmodernse balletiga, kus mitmed olulised ideed avanevad alles hilisema analüüsi käigus, mitte vahetus kogemuses. Vaataja seatakse silmitsi ambivalentsusega, sest ei soovita teha valikut ajaloolise ja muinasjutulise narratiivi vahel ega lepita kokku mängureeglites. Seetõttu jääb ballett „loetavaks“ üksnes sisukokkuvõttes sõrmega järke pidades.

Ma ei oodanud jutustust. Teet Kase looming⁸ on seni paelunud mind oma tundest laetud visuaalsete piltidega, mis viivad omanäolisse kosmosesse.

Seekordne lavastus mõjub aga keelte paabelis ekslemisena, ainsaks teejuhiks ideederohke muusika - suurepärase elava ja salvestatud muusika sümbioos! Timo Steiner ja Sander Mölder on loonud muusika, mis aitab edastada ideid, mida visuaalsed kunstid ei suuda mõistetavaks teha. Õnnestunud tiimitöö, nagu ka balletis «Keres», aitab leevendada pingeid, mida laval toimuv tekitab.⁹ Balletilavastus kannatab oma laiahaardelisuse tõttu, millesse upub ära algne idee. Et näidata aegade ja ajastute kohtumist, on vajalik need eelnevait piiritleda (ajastuid ei saa üldistada).¹⁰ Määratlematu kohtumine teise määratlematuga tekitab segadust. Eric Robert Wolfe'i sõnul on erinevuste otsimine ja nende alustel lahterdamine paljuski võimuküsimus¹¹ ja seda oleks saanud lavastuse kontekstis rakendada. Kordumatuse esiletoomine oleks olnud ajastu kirjeldamisel suureks abiks. Noore ja vana kuninga tantsimine kui kuninga tants iseendaga on sedavõrd põnev kujund, et ainuüksi sellele võinuks eskiisi asemel üles ehitada suurepärase dueti või terve lühilavastuse.

Ajaloolised tegelaskujud on oma kontekstist välja tiritud ja neile on omistatud „kosmilisi“ tähendusi. Kuninga vennast, Anjou' hertsogist Philippe'ist on saanud balletis „Prints, kes on Kuu“ (tõenäoliselt viide 'ööballeti' allegooriale?). Kas Kuu vastandub Päikesele? Võib-olla, sest Kuu soolos domineerisid raskepärased hüpped, samas kui Päikese soolos oli tunda suundumist kõrgele ülespoole. Kas Kuu võrdub «pimedusega», kui Prints armub Surma? Kas armumise põhjuseks on surmakirg või homoseksuaalsed kalduvused (nagu teadaolevalt Philippe'il)? Seegi küsimus jääb postmodernistlikult vastuseta, sest duetist ei õhku meeldivust - pigem on see kähmlusega sarnanev võitlus, mis ei jõua sammu pidada ladina rütmide haarava perpetuum mobile'ga. Surm, kelle kehakeelest (eriti esimeses soolos) õhkus isegi faunilikku naudisklemist ja sinilinnulikku maast lahti tõuget, oligi lavastuse põnevaim kuju. Surm Louis XIV õukonnas võiks olla põnevaks teemaks kogu lavastuse puhul. Mida arvata Kuningast, kelle «fantaasiavoodisse tungivad korraka nii Kuninganna kui Neiu Roosas, Kapellmeister ja ta ise”?

Unenäostseenis ei ole psühholoogilist narratiivi, see avaneb divertismendina: Surm tantsib Kuninga armukesega (Neiu Roosas), dueti lõhub juba õukonnast lahkunud Kuninganna (Hispaania infanta), keda Kappellmeister «häälestab» või kellega ta «mängib» enne, kui Surm temaga tantsiskleb... Kuningas ameleb romantiliselt Neiuuga Roosas, kes lahkeb unenäost... et järgmisel hetkel (järgmises pildis) Kuningas äratada. Narratiivsuse ja abstraheeritud kuvandi vaheline võitlus on antud lavastuse suurim intriig.

Kõike on juba esimeses vaatuses nii ohtralt¹², et lootus jutustusega sammu pidada luhtub täiesti isegi libretot järgides. Pärast Kuninga ja Hispaania infanta pulmi, mille rongkäiku juhib Kuninga vend, leiavad loogiliselt aset «pulmaöö sooritused», kus «Kuningas täidab oma kohust» ja ilmneb tema «instrumentaalne suhtumine Kuningannasse». ¹³ See «instrumentaalne suhtumine» on sedavõrd ebataoline, et jääb arusaamatuks, et kui neile sünnib järglane, siis kas ja kuidas see võib olla Prints, kuninga vend (kes «järglase sünni» stseenis piltlikult poeb välja Kuninganna tühjast kleidivõrest), või jätkub Kuninganna sünnitus ja ahastus seni, kuni ta (kägardunult oma kleidivõres) „ära viiakse”. Esimese vaatus üks meeldesööbivaid hetki on Kuninga ja Neiu Roosas duett: armastus, mis ei puhke kunagi õitsele, sest kuningas näeb ainult neiu kuju. «Rikkalik, ilmekas ja samas täpne keel on üks keeruline kunst»¹⁴ ning täpsus(tus)e puudumine viib «logorröa ehk sõnalise kõhulahtisuseni».

Ülekülluses keskenduvad meeled balletile kui visuaalsele vaatamängule, mida juhib muusika. Teatraalsus võtab sellised mõõtmed, et vaataja ei proovigi otsida sealt mingile kindlale žanrile fokuseeritud lähenemist.

Tühja neist õukonna mitmetunnistest ballettidest, farssidest, vodevillidest ja millest veel - ma tunnen end olevat keset lõputut postmodernistlikku, piiritult vaba speaktaaklit ja hakkam mõtlema, kuidas valida sellest fantaasiaküllusest välja need mõtted, millega edasi liikuda. Ma ei ole postmodernist ega suuda käia loojatega ühte sammu, sest kõike on liiga palju ja samas justkui ei olegi midagi) ja meel januneb järjekindluse järele. Tegelen protestiks koguni stereotüüpide otsinguga (mida postmodernism sageli kardab), sest stereotüübid loovad «korrastatud, enam-vähem järjekindla pildi maailmast, millega on kohanenud meie harjumused, maitsed, võimed, mugavused ja lootused». ¹⁵ Hakkam mõtlema kunstilise sõnumi tähendusele erinevatel aegadel, selle jõule ja jõuetusele. Etenduse lahtised otsad mõjuvad postmodernselt laetuna. Milline oli teatrietenduse kunstiline tähendus Louis XIV aegadel ja milline on see praegusel hetkel (nüüd, siin ja praegu, esietendusel)? Kas tollase politiseeritud kunsti eesmärk oli luua korda riigis või hoopis raputada võimu jalgealust? Millised on vabadused, kohustused ja vastutus kunstis?

Kunstisõnumi tee propagandast vaba ühiskonna meelelahutuseks Louis XIV oli kahekümne kaheksa aastane, kui hakkas kirja panema oma memuaare („Memoires”), mis olid mõeldud juhtnöörideks tema pojale. Neis kirjeldab ta kuningavõimu ja riigi ühtsust (sellest on saanud absolutismi määratluse alus). Tema jaoks olid kuninglik keha ja riik samased, valitsemine tähendas seda, et kuningas tegi kõik otsused ise. Louis XIV aegsel Prantsusmaal toimunud absolutistliku riigi bürokratiseerumine mõjutas kogu administratsiooni ülalt alla. Selle struktuuri edukas juurutamises mängis võtmerolli rahandusminister Jean-Baptiste Colbert, kes ei laiendanud mitte ainult kõiki kunste hõlmavate institutsioonide võrgustikku, vaid ka intellektuaalse elu ja

teaduse universumit, suurendades niimoodi Prantsusmaa loomingulist mõju kogu Euroopas. Colberfi loodud institutsioonide missioon oli ülistada kuningat. Tol ajal kasutusel olnud mõistes

'histoire du roy' polnud 'ajalugu' mitteminevikusündmuste kirjeldus või tõlgendus, vaid Louis XIV kui monarhi kuulsusrikaste tegude illustreerimine. Nii kujutav kunst (maal, graafika, skulptuur, arhitektuur jne) kui ka teised kunstid (sh tants, muusika, teater, kirjandus) elasid võimu toetustest ja täitsid eesmärki, mida me täna määratleksime propagandana. Seda sõna aga 17. sajandil tegelikult ei kasutatud, välja arvatud vastureformatsiooni katoliiklikus kontekstis (propaganda fidei)TM Antud lavastus näib asetavat kunsti aga postmodernismi propaganda teenistusse.

Kogu Louis XIV ajastu kultuurilise ja kunstilise identiteedi aluseks oli antiikaeg - selle eeskujude üle arutleti intensiivselt ja need inspireerisid paljude kunstnike mõtlemist ja teoseid. Antiikkultuuri taaselustamine sai alguse itaalia renessansist, kuid saavutas täiuse Louis XIV ajal, mil see mõjutas kõiki teadusliku ja kultuurilise loovuse valdkondi. Teatris etendatavates draamades, kirjutatud luuletustes ja Louis XIV ülistavates avalikes kõnedes esinesid viited Caesarile, Augustusele ja Aleksander Suurele. Nendega samastumine oli aktuaalne ja oli ka osa Colberfi strateegiast. 19 Nii saigi kuningast Apollo ja teatrikunstist propaganda. Louis XIV valitsemisaja paljude aastakümnete jooksul ei muutnud kunstnikud mitte ainult oma stiili, vaid, mis veelgi olulisem, propagandastrateegiad võtsid uue suuna. Üheks põhimõtteliseks muutuseks oli just nimelt kuninga teatraalne käitumine. Nooremas elueas demonstreeris kuningas oma füüsilist kohalolekut ja karimat avalikult tantsides. Mütoloogiline ikonograafia peegeldas noore monarhi ambitsioone. 17. sajandil ei olnud tantsimine lihtsalt divertissement (meelelahutus), vaid rohkem tseremoonia. Versailles' festivalid, eriti „Les Plaisirs de Tlle enchantée" (1664) ja „Grand Divertissement royal" (1668) kui olulisimad neist, pakkusid kõneainet peaaegu kõikjal Euroopas. Isegi pärast 1660. aastaid, kui Louis enam tantsijana lavale ei ilmunud, teati tema edukast tantsijakarjäärist, tema osatäitmisel Apollo, Julius Caesari ja Päikesekuninga rollis imetleti õukonnas - Louis oli alati laval: piltides ja päris elus²⁰, see aga tegi temast ka „avalikkuse ohvri"²¹. Teatraalsusest sai omalaadne õukondlik norm. Poliitiline absolutism aitab kaasa (lapseliku) protestivaimu kasvule loojanatuurides.

Eespool kirjeldatu on põnev teema, mis avaldub ka meie kaasaegses ühiskonnas. Teatraalsus oli, on ja jääb ning lavakeele võlu peitub selles, et see võimaldab väljendada mõtet teistsuguste vahenditega kui tavakeel, seda vajadusel üle paisutades, vajadusel taktitundeliselt sordiini alla surudes.

Tänu balletižanris esinevale eri kunstide kooslusele on seal võimalik kõnelda mahlakas sümbiooskeeles. Kui aga lavastaja ja koreograaf on ühes isikus, on ta tohutult keerulises olukorras, sest ühest küljest on tema ülesandeks lavastada muusikat ja teisest küljest lugu.²² Nii näidend kui koreograafia vajavad mõlemad lavastajat, nii nagu komponeeritud orkestripartituur vajab dirigenti. Sellisest „lavastajast-toimetajast", kes oleks lennukad ideed terviklikuks „kosmoseks" struktureerinud, näis „Louis XIV - kuningas Päike" puudust tundvat.²³ Balletis oli filigraanseid liikumisi (eraldi väärib esiletõstmist peenetundeline barokiajastu kätekoreograafia) ja lummavaid hetki duettides, kuid ansamblile toetuva elamusliku tervikuni ei jõutud.

Sümbolite ja kujundite rohkus - ajaloo ja meie kaasaja stereotüübid

Ballettikunst eristub teistest muusikateatri žanritest selle poolest, et ei kasuta verbaalset keelt. Peter Brook on tabavalt öelnud: „Sõna ei alga sõnana - see on lõpp-produkt, mis saab alguse impulsina, mida ärgitavad väljendusvajadust ettekirjutavad hoiak ja käitumine.”²⁴ Tantsukeele sõnadeks on liigutused, lauseõpetuseks liikumisjadad, kuid iga (nii füüsiline kui emotsionaalne) liigutus saab alguse impulsist. Teet Kase seekordne töö ei näinud piisavalt uskuvat sisemistesse impulssidesse, vaid proovis veenda liikumiskeele välise, visuaalsete sümbolite ja kujunditega.²⁵ Sümbolismi oli lavastuses sedavõrd rohkesti, et see pimestas ja raskendas etendusele füüsiliselt kaasa elamist, kuna aju tegeles pidevalt sümbolite dešifreerimisega. Tantsu-uuriija Ann Daly on kirjutanud: „Tants, kuigi tal on visuaalne komponent, on olemuslikult kinesteetiline kunst, mille väärtustamine ei piirdu silmale nähtavaga, vaid kaasab kogu keha.”²⁶ Vaatajana naudin enim neid tantsuetendus!, mis intrigeerivad kehaliselt, st panevad kaasa tantsima, liigutavad hingepõhjani, olles seeläbi vägagi füüsiline tundmus. Tänapäeval paistab tõusva trendina silma pigem „ajude tants”, kus primaarseks on tantsukeele välised sümbolid.²⁷ „Abstraktsed taotlused, ideed ja seisundid on tantsus alati raskesti püütavad. Või kui koreograafia vormibki need kehadesse, siis abstraktsus ei pruugi vaatajat kõnetada.”²⁸ Abstraktsus võimaldab teha üldistusi, kuid kui kõik üldistusprotsessi toimimisjooned kaovad, kaotab abstraktsus kõnetamisvõime. Abstraktsuse astmest sõltub sümboli eksistents ehk see, kuivõrd ja kuidas (ning kellele) ta on mõistetav ja tähenduslik. „Sümbol on midagi enam kui märk, sest see hõlmab assotsiatsioone.”²⁹ „Kuningas Päike” on märkide- ja sümboliterohke, ent paraku see liigmärgistus pimestab. Lavastus suudab luua assotsiatsioone, kuid jätab nende tõlgendamise vaataja hooleks. Probleem on selles, et enne, kui vaataja jõuab assotsiatsiooni tõlgenduseni, on lavale toodud juba uued märgid ja nii tekib irdumine reaalsusest. Ideaalis „sümbolid aitavad sõnastada reaalsust ja avada seda nii, et see edastab tegelikkust. Sümbol kiirgab reaalsust nii, et osalus muutub võimalikuks”³⁰. Kui kujutluspildid ei hakka vestlema arusaadavas keeles, siis eksisteerivad nad ainult kui sümbolid. Teet Kase kahte viimast Estonias lavastatud balletti seob mõistetavuse probleem. Tunnen nende lavastuste puhul kurbust, mida on raske sõnastada.³¹

Postmodernistliku Louis XIV viletsus

Iga ajastu loob endale kunstireeglid ja esteetika, mis suunavad kunsti- ja tunde väljendus!. Teine aeg, teised reeglid. «Esteetika peamisi ülesandeid on proovida välja selgitada, millises konkreetsetes mõttes kunst tundeid väljendab.”³² Tunde väljendus saavutab kunstilise mõõtmega, kui ta suudab süstematiseerida tundeilmingud, -varjundid ja -pildid kommunikatsioonivõimeliseks ilmekaks tervikuks. Postmodernism aga vaatab nendest küsimustest mööda. Juba modernismiperioodi kunstikriitika probleem on see, et erinevaid (kehtivaid) esteetilisi kategooriaid ja tõekspidamisi on hulganisti. Sest ««modernsus” kirjeldab aega ajaloos, mil lavale ilmub subjektiivse individualismi kuningriik”.³³ Juba «modernism” on väga varieeruv mõiste³⁴, esteetiliste-kunstiliste teooriate paljususes on peaaegu võimatu midagi ainuõigeks tunnistada. Me võime väljendada vaid oma isiklike eelistusi ja neid argumenteeritult põhjendada. Argumentidega saame «vaatenurga idee toetamiseks (...), argumendid ei ole kunagi tõesed ega valed”³⁵, aga kui neid on ohtralt, sünnib tundesegadus. Louis XIV asetamine postmodernismi konteksti on justkui mission impossible. Antud lavastuse kõige selgem ja edasikandvam jõud oli muusika. See toimis nagu pidigi: «meloodia annab muusikale hääle ja kuju, harmoonia annab muusikale esteetilise värvi ja meeoleolu ning rütm annab muusikale liikumise.”³⁶

Kuulmismeele kaudu sai publik suure elamuse, kuid visuaalselt hoomatav (kostüümid, lavakujundus, koreograafia) ei olnud samavõrd selge ja ideede paljusus tipnes pigem maitsetuses. Lavastuse kostüümid sobinuks pigem moeshowle kui «ajalooga pikitud» tantsulavastused. Tundus, et Kristian Steinberg mängles campiga, kuid kuna lavastuse teistest elementidest sellist taotlust ei õhkunud, jäid kostüümid kuidagi ebarelevantseks: «Moed on vaid aja tavade peegeldused»³⁷. Millisesse aega see virvarr asetada, jääb juba publiku fantaasia hooleks.³⁸ Kuigi Louis XIV aegne mood oli teatraalne, oli see samas suuresti reglementeeritud. Louis XIV õukond oli meele orienteeritud ega lubanud maitseväärtust; etiketiga kohaneti kui teatraalse mänguga. Stiil on intellektuaalne dialoog ajalooga, mis põhineb traditsioonidusel järjepidevusel. Iga tantsustiili on vorminud mingi kindla ajastu käitumismõõdud ja kumbed, mistõttu sinna on sisse kodeeritud ajastu hoiakud, „dekoratiivne” käitumine, mis mõjutavad rõivamoodi ja on ise sellest mõjutatud.³⁹ Ajastu vormid, ja kui midagi viiakse üle teise ajastusse, siis vajab transformatsiooni ka keha, nii oma liikumises kui teda peitvates või teatud moel rõhutavates rõivastes. Stiil eeldab kordust (või varieerimist), mistõttu stiili mõiste kätkeb endas alati mingisugust traditsioonilisust. Kui asetada mõiste 'stiil' Paul W. Taylori mõttekäigu konteksti, mille järgi „mingi vaatepunkti võtmine pole midagi muud kui mingi arutluskaanoni omaksvõtmine, mille raames oma väärtushinnanguid õigustada; arutluskaanon määratleb vaatenurga”⁴⁰, siis on stiil justkui moraalse otsuse tasandil võetud kanoniseeritud vaatepunkt. Balletis „Louis XIV - kuningas Päike” näib koreograaf jäävat vormiotsingute kammitsatesse ja stiilinüansid ei kristalliseeru. Märgilised tegelaskujud viivad fookuse nimitelgelaselt kõrvale ja eriti teine vaatus kajastab pigem kuninga teatraalset viletsust kui suurust; lugu muutub hõlguseks.⁴¹ Louis XIV valitsemisaeg on vaadeldav teatrina, milles kuningal oli keskne roll ja tema kohalolu oli tajutav peaaegu kõikjal. Balletilavastus sellele ei rõhu, vaid toob mängu hulgaliselt kõrvalliine. Nooruse ja vanaduse kuvandiloomiseks ilmub Tütarlaps-liblikas; Pihhiisa ja Lesk leiavad teineteise... Lugu ei lõpe isegi surmaga (kuigi Surmale on antud lavastuses omapärane keskne roll), vaid suubub „südamevalitsejate” happy end'i.

Lavastuses on kõike teaterlikku liiga palju ning kokkuvõtvalt mõjub see balletti inspireerinud ajastule omase suure festivalina, mille ekslevad narratiivijupid tahaksid justkui kõigile tegelastele kesksel rollil pakkuda. Sellest kavalkaadist on võimatu leida läbivat teemat või stiilipuhtust. Kui lavastus toimib, siis toimib ta meelelahutusliku virvarrina, ent jääb paraku väsitavaks kogemuseks. Lavastust kurnab otsustusvõimetus, puudub karm analüütiline pilk ja oskus teha valikuid, jätta mitmed ideed tuleviku tarbeks ning tuua rambivalgusesse oluline. Just nimelt teadmatus, mida asetada rambivalgusesse, lähendab teost televisioonile omasele multitalendi otsingu formaadile.

Üksiktantsud, üksiktelgelased, uitmõtted

Balleti ülesehitust ja teisi puudusi kritiseerides torkas iroonilisel kombel silma ehitajate tants, seda nii heas kui halvas. Trummidele rajatud muusikaga stseen oli lahendatud moderntantsu sõnavara kasutades. Koreograafia, mis tuletas meelde ameerika moderntantsu pioneere Alwin Nikolais'd ja Merce Cunninghami, kuvas meeldivalt küll ehitamist, kuid paraku mitte ümberehitamist (millele viitas kavaleht). Just ümberehitamisega seostuv lammutamine võinuks olla juhtideeks, mis liikumisjädad mitmesuunaliselt mänglema paneb ja mõnusa rütmistruktuuriga trummidele intrigeerivat kaasmängu pakub. Ka teine rütmimuusikale baseeruv stseen, sõda teise vaatuse alguses, jäi koreograafiliselt (kineetiliste impulsside

mitmekülgsuse ja polürütmilise kehakasutuse puudumisega) tugevalt alla muusika intensiivsusele ja mängulisusele.

Esimese vaatusega võrreldes oli teises vaatuses visuaalne müra taandunud, mis võimaldas keskenduda rohkem koreograafiale ja loo sisule. Teine vaatus, mis kujutab Louis XIV suuruse kahanemist, kajastus meeltega hoomatavalt degenereerumisena ka lavalt. Ideede lennukus kui nooruse väljendus oli taandunud, selle asemel oli sihikindel teekond lõpu poole: sõda ei võta hoogu ega ole enam „suur vaatemäng“, Prints ja Surma duellis puudub oodatav „pöörane elu ja surma tants“, Neiu Roosas hakkab nunnaks jne. See on sünge vaatus, mis vastandub esimesele vaatusele - kokku loovad nad pildi noorusliku tõusu ja vananemise allakäigu polaarsusest. Teises vaatuses ei ole optimismi, koreograafiagi on muutunud sobivalt lakoonilisemaks. Ainsat elujõulist flirtijat kehastab Lesk Mustas, kes esmalt osaleb Neiu Roosas nunnaks pühitsemisel ja ärgitab siis sõjast naasvat Kuningat end kosima. Isegi tema „usulisekstaatiline“ rangus on kuidagi sordiini all. Ühe stseenina tuuakse lavale koguni „lgavus. Logelemine“. Selles antikineetilises väljundis on midagi postpostpostmodernistlikku, mida ma ei suuda paraku mõista. Kogu selle allakäiguvaatuse jõulisim stseen on taudi käes vaevleva kuninga tagasivaade oma elule. Selles stseenis saavad koreograafia ja muusika kokku - melanhoolse üksilduse kuvand muutub elavaks. Sellele järgnev surm, lein ja südamevalitsejate stseen kui omalaadne elluärkamise, elu kestvuse sümbolkaotavad tähenduse. Louis XIV oli ja on legend, kelle poole võib alati hüüda: «Olgu jääv meile päike!»⁴² Mind jäi kummitama küsimus, miks otsustas koreograaf lavastada väga palju balleriinide koreograafiat varvaskingades. Kust varvasking üldse tuli?⁴³ Louis XIV ajastu oma kehakasutuse muutustega on balleti sünnis ja arengus sedavõrd põnev ajajärk, et huvitavam olnuks, kui teose tantsukeel ammutanuks inspiratsiooni tolle ajastu stiilist, selle asemel et ekspluateerida balleti ja varvaskinga otsekui igavest kokkukuuluvust. Barokihõngulised liikumised olid igati nauditavad ja nende suurem kasutamine olnuks teretulnud. Ilmselt kardeti siin aga lavastuse langemist stereotüüpidesse. Nii jäidki maskiballi passepied ja sarabande kõlama kavalehe sisukokkuvõttes, mitte aga antud stseeni koreograafias. Õukonnapeo orgialikkus väljendus ajastule ebaloomulikult võimsalt avatud puusavaagnaga pas de patineurs'¹ tantsimisega.⁴⁴ Balleti arengus on väga põnev en pointe'i kasutuselevõtmine maist ja taevalikku ühendava vikerkaaresillana, mitte aga enesestmõistetava tehnilise võttena.

Kindlamad valikud selles osas oleksid toetanud lavateost (kus tegelaskujudele omistati julgelt nii maiseid kui ebamaiseid tähendusi), kehtestamaks erinevaid maailmu ning joonistamaks välja tegelaskujude kahestumist.

Julgem katsetamine erinevate liikumismudelitega oleks andnud erinevatele rollidele isikupära, aidanud need üles ehitada omanäolisematele aistingutele. Äärmuslikud füüsilised aistingud on need, mis meie meeltesse sügavaima jälje jätavad, ning sellisest vaatenurgast nähtuna on kehakogemuslikkus see, mis aju juhib. Vaimu eelistamine füüsilisele näib õnnestuvat teoreetilisel (vaimsel) tasandil, samas kui praktikas toimuvad paljud olulised mällu sööbimised siiski läbi kehalise kogemuse (täpsemalt: füüsilis-mentaalsete tunnetusprotsesside kaudu). Ega ilmaasjata ole sügavamate kogemuste puhul kasutusel väljend «see puudutas mind»⁴⁵ ning nii on väljenditel «vaatasin tantsuetendust» ja «kogesin tantsuetendust» suur vahe. Ükskõik kui väga me ka ei tahaks, füüsilist kogemust ei saa alahinnata. Nähtud balletti ei pakkunud piisavalt meeli avardavat füüsilist kogemust ei tantsijatele ega tantsu vaatajatele. Teet Kase uuel balletil oli

teoreetiliselt olemas pagas lendu tõusmiseks, paraku esietendusel seda ei juhtunud. Loodan, et see õnnestub peagi ka praktikas ja et rollisooritused, millest Heili Einasto Postimehes kirjutas⁴⁶, korvavad praegused puudused lavastuse küpsedes.

Viited ja kommentaarid:

1 Sa laulsid? No väga tore! Eks siis tantsi nüüd!

2 Robert R. Archibald 1Q98. Foreword. Rmt: Ain't But a Place: An Anthology of African American Writings About St. Louis. Toim. Gerald Lyn Early. St. Louis: Missouri Historical Society Press, lk 11.

3 See ballett lummab oma tervikkusega: ükski element ei seisa teistest kõrgemal ning soolod ja rühmatantsud voolavad pingevabalt ühest elemendist teise. Muusika ja tants justkui täiendavad teineteist (seda ka konkreetselt, näiteks lisavad tantsijate jalad Stephen Montague'i löökpillirohkele partituurile omaette ilu). See pooletunnine lavastus ei ole rõhutatult pastišš.

Koreograaf uurib sündmusi, mis on seotud kuninga kirega tantsukunsti vastu ja balleti algusaegadega, mil mehed olid sõna otseses mõttes tantsukuningad. Põnevuselisamiseks ilmestab Bintley stsenaariumi poliitiliste intriigidega. Teises peaosas on teismelise kuninga võimas peaminister kardinal Mazarin, kes kaitses Louis'd mässavate aadlike eest. - Stephen Montague: The King Dances. <https://www.youtube.com/watch?v=XXqsKbGelv0> 4 Tõnu Õnnepalu 2022.

Balleti kavaraamat. 5 Sealsamas.

6 Analoogiline küsimus on tekkinud Kase loomingu puhul varemgi: «Mulle tundub, et nii suure aukartusega, nagu «Ringlemisi" tegijatel ja eelkõige lavastaja-koreograafil Teet Kasel on ilmselt Tormise vastu olnud, ei olegi mõtet lavastama hakata. Kui ei ole midagi lisada, siis milleks sekkuda?" - Maria Mölder 2020. Tere, talv! - Sirp, 2. X.

7 Teet Kask 2020. Balleti kavaraamat. 8 Siinkohal tunnistan, et tema aukartust äratavast loomepagasist ei ole ma näinud väljaspool Eestit loodut ega ka tervenisti kõike Eestis lavastatut.

9 «Sander Möldri ja Timo Steineri loodud helimaailm on lummav ning kannab dramaturgiliselt osavalt suurvormi. Helid juhatavad meeled koreograafiliselt markeeritud seisunditest sügavamale... Juhatavad kättpidi misanstseenidesse ja aitavad tajuda sisu. Muusika on nii narratiiviks, looks, mis kehade keeles ei saa alati mõistetavaks." - Kristiina Garancis 2018. Ideelt ja muusikalt uljas «Keres". - Sirp, 12. X. 10 «Üldistuse võimalikkus ja selle edukus füüsikateadustes rajaneb historitsismi väitel looduse üldisel uniformsusel: tähelepanekul - vahest oleks parem öelda oletusel -, et sarnastes tingimustes leiavad aset sarnased sündmused... Sarnased tingimused tekivad vaid üheainsa ajaloojärgu sees. Nad ei kesta kunagi ühest ajajärgust teise. Seepärast ei ole ühiskonnas püsivat ühtsust, mille põhjal saaks teha pikaajalisi üldistusi - juhul, kui me jätame kõrvale triviaalse korrapära... seal, kus miski ei saa täpselt korduda, peab alati tekkima tõeliselt uue ajastu algus." - Karl Popper 1957. The Poverty of Historicism. Tsit: eesti k väljaanne: Karl Popper. Historitsismi viletsus. Tallinn: Olion, 2000, lk 19 ja 24.

11 Eric Robert Wolfe 1982. Europe and the People Without History. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. Tsit.: kordustruk 1997, lk 388.

12 David Best 1992. The Rationality of Feeling: Understanding the Arts in Education. London & Bristol: Falmer Press, lk 90. 73 Kavaraamat.

14 Peep Ilmet 2011. Eesti keelte paabel. - Sirp, 18. III.

15 Walter Lippmann 1922. Public Opinion.

- New York: Macmillan Company. Tsit.: korduütrükk: New Brunswick, NJ: 1998, lk 95.
- 16 Chris Jenks 2011. Culture: conceptual clarifications. - Rmt.: Concise Encyclopedia of Sociology. Toim. George Ritzer & J. Michael Ryan. Oxford: Blackwell Publishing, lk 114. «Tsiivilisatsioon saab kõige paremini mõista kui kultuuri, millel on traditsioonide kogum, mis on kehastunud ja väljendunud pühendumuses ratsionaalsusele, ajaloole ja progressile." - H. T. Wilson 1984.
- Tradition and Innovation: The Idea of Civilization as Culture and Its Significance. London: Routledge & Kegan Paul, lk viii.
- 17 Hugh J. Silverman 1987. Inscriptions: Between Phenomenology and Structuralism. New York & London: Routledge & Kegan Paul. Tsit.: uus väljaanne: Hugh J. Silverman Inscriptions. After Phenomenology and Structuralism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, lk 39. «Kultuur on väärtusmõiste. Empiiriline reaalsus muutub meie jaoks 'kultuuriks' sel juhul ja niivõrd, kui võrd me seostame seda väärtusideedega. See hõlmab neid segmente ja ainult neid reaalsuse segmente, mis on muutunud meie jaoks oluliseks selle väärtus-olulisuse tõttu." - Max Weber 1949.
- Methodoloogia der Sozialwissenschaften. Tsit: ingl k väljaanne: Max Weber. Methodology of Social Science. Toim. Edward A. Shils & Henry A. Finch: Illinois: Free Press of Glencoe, täiendatud trükk: New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2011, lk 76.
- 18 Thomas W. Gaehtgens 2015. The Arts in the Service of the King's Glory. Rmt: A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660 - 1715. Toim. Peter Fuhling, Louis Marchesano, Remi Mathis, Vanessa Selbach. Los Angeles: The Getty Research Institute, lk 1-2.
- 19 Sealsamas, lk 5.
- 20 Sealsamas.
- 21 Tõnu Önnepalu 2021. Balleti kavaraamat. 22 Anu Ruusmaa 2021. Rolliloomest balletis Eve Mutsoga. - Teater. Muusika. Kino, nr 7-8, lk 58. «Lahkun teatrist, klomp kurgus, ja nõustun Serebrennikoviga, kes on öelnud, et just balletietendus on kõige universaalsem ja publikule mõistetavam kunstiliik. Lisaksin vaid, et juhul, kui see on andeka draamalavastaja kaasabil loodud." - Jaak Allik 2018. Draama Suure Teatri balletilaval ja selle ümber. - Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 45. «Kuningas Päikeses", nagu ka «Kereses", oli «laval (...) kõike mõjuvõimsalt palju ja seetõttu oleks kohati olnud hea lasta neutraalsel struktureeritusel dirigenti mängida. Siis oleks ühisväli liitnud paremini võnkeid koherentseteks, et vormistada helidest, tantsuloomest, valgusest, kujundusest suur ja tugev kunstiline ühissageduste kogum." - Kristiina Garancis 2018. Ideelt ja muusikalt uljas «Keres". - Sirp, 12. X. 24 Peter Brook 1968. The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. New York: Simon & Schuster. Tsit.: korduütrükk: New York: Touchstone, 1996, lk 17.
- 25 Sümbolid ja kujundid on vahendid, millega väljendatakse enamasti kui sõnadega edasi anda saab; need edastavad teavet, mida on sageli raske, kui mitte võimatu sõnades väljendada. Need on transtsendentse reaalsuse märgid, mis annavad «selge ülevaate pühade asjadest". Seetõttu võib sümboleid nimetada «autonoomseks ilmutuse vormiks". Sümbolil on oma eripära, sest see toob päevavalgele püha ja kosmoloogilise reaalsuse, mida ükski teine ilming ei suuda paljastada. Sümbolid mängivad inimese usuolulist rolli ja annavad inimesele sügavama tähenduse kui tavalised teadmised. Sümboolne mõtlemine on sidus süsteem ja sümbolitel on oma loogika ja metafüüsika. - John A. Saliba 1976. 'Homo Religious' in Mircea Eliade: An Anthropological Evaluation. Leiden: E. J. Brill, lk 25.
- 26 Ann Daly 1992. Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora

Duncan and the Male Gaze. Rmt: Gender in Performance. Toim. Laurence Senelick. Hanover, NH: University Press of New England, lk 243.

27 «Sümbol on mis tahes vahend, mille abil saame luua abstraktsiooni." - Susanne K. Langer 1953. Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. ("London). Tsit.: Jyri Vuorinen. Taideteos merkinä. Johdatus semiootilisele taidekäsitlusele. Helsingi: Suomalaisen kirjallisuuden seura, Hakapaino Oy, 1997, lk 134.

28 Kristiina Garancis. Op. eit. 29 Axel-Ivar Berglund 1976. Zulu Thought-Patterns and Symbolism. Uppsala: Swedish Institute of Missionary Research. Tsit.: kordustruk: London: C. Hurst & Company, 1989, lk 28. Märgid üldiselt annavad teavet asjade seisuga kohta; nad edastavad, nagu valgusfooridki, konkreetseid sõnumeid. Sümbolid seevastu kannavad tähendusi, mis on neile meelevaldselt või kokkuleppeliselt omistatud. Sümbolid ei tähista mitte asju ega objekte, vaid pigem ideaale, väärtusi ja abstraktsioone arusaamu. Needositavad millelegi, mis on olemas või mille kohta arvatakse, et see on olemas, kuid referent on kas iseenesest mõistetamatu või ei ole inimlikule arusaamisele täielikult hoomatav. Sümbolism on seega väljendusriikas suhtlusvorm, mis edastab olulist sõnumit, mida ei saa otse välja öelda. Sümbolid viitavad tähendusele, mida ei saa tuletada vahetult kogemuse kontekstist, kuna kogemused viitavad teistsugusele reaalsuse korraldusele. - John A. Saliba. Op. eit., lk 82-83.

30 Theo Sundermeier 1998. The Individual and Community in African Traditional Religions. Hamburg: Lit Verlag, lk 38.

31 „Võib isegi öelda, et see, mida näeb laval, jääb kindlasti mahult ja tuumakuselt alla algidee lennukusele ja ettevalmistusprotsessi sisukusele. Laval on jäämäe pealispind, mille all kilomeetreid peidetud, ent hoomatavat lugu - aja- ja loomelugu. Kui lavastuse tervikvorm pudeneb kohati ka tükkideks, siis jääb alati alles kiirgav põhi - algidee. „Kerest" kannab laval muusika ja visuaali uljus." - Kristiina Garancis. Op. eit.

32 George Dickie 1971. Aesthetics. An Introduction. Tsit: soome k väljaanne: George Dickie. Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia: Hämeenlinna: Karisto Oy:n kirjapaino, 1990, lk 116.

33 Giuseppe Mazzotta 2012. The Emergence of Modernity and the New World. - Rmt.: New Worlds and the Italian Renaissance: Contributions to the History of European Intellectual Culture. Toim. Andrea Moudarres & Christiana Purdy Moudarres. Leiden: Brill, lk 9.

34 Mõistet „modernite" hakati Prantsusmaal kasutama alles Teise Keisririigi ajal (1852-1870). See tuletati sõnast 'moderne', mis oli kasutusel olnud sajandeid, kuid veel romantismiajalgi peeti „modernite'd" neologismiks ja alles Kolmanda vabariigi alguses ilmus see sõnaraamatutesse. Uue mõiste tekkimine viitab ilmselgelt uuele kogemusele, mis vajas definitsiooni. „Maderivi te" nii otsesed kui kaudsed definitsioonid on aga silmatorkavalt mitmekesised, nii et me ei pea rääkima konkreetsest kogemusest, vaid kogemustest mitmuses, mitmesugustest kohtumistest muutuva maailmaga, peamiselt Pariisi linnamaailmaga. Kuigi selliste isiksuste nagu Eugene Delacroix (1799-1863) kokkupuuted Pariisi modernisusega Teise Keisririigi ajal olid väga erinevad ja killustatud, muutus tolleaegne Pariis ise täiesti ühemõtteliselt modernseks, eriti oluliselt veebruaris 1848, mil algas ideede revolutsioon. - Richard. Hobbs 1998. Introduction. Rmt: Impressions of French Modernity: Art and Literature in France 1850-1900. Toim. Richard Hobbs. Manchester & New York: Manchester University Press, lk 1. Vt ka Bernard Smith 1998. Modernism's History: A Study in 20th Century Art and Ideas. Sydney: University of New South Wales Press, lk 16-17.

35 Robert C. Solomon & Kathleen M. Higgins 2006. The Big Questions: A Short Introduction to Philosophy. Belmont, CA. Wadsworth Cengage Learning. Tsit.: kordustruk 2010, lk 22.

36 John Bell & Steven R. Chicurel 2008. Music Theory for Musical Theatre. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc. Lk xiii.

37 James Laver 1974. A Concise History of Costume. London: Thames & Hudson, lk 272.

38 Esimese vaatuse maskiballis oli muu hulgas justkui kolme pörsakese tants valgusfoorituledega, nagu üks mu tuttav oma fantaasialendu kirjeldas.

39 Ühiskondlikku moraali ja seksuaalsusega seotud reegleid antakse põlvest põlve edasi žestide ja miimika abil. Just kehalisuse kaudu omandatud hoiakud ja hinnangud näivad olevat kõige raskemini muudetavad. Me võime näiliselt kergesti omaks võtta uusi ideid ja 'arvamusi', kuid kahjuks paljastab kehalisus meie tegelikud hoiakud, need hoiakud, mis on salvestanud liigutustesse ja žestidesse. - Jaana Parviainen 1995. Taideteoksen kehollisuus: Kehollisuuden ja tanssiteoksen olemuksesta. Filosofinen N & N, nr 4, lk 34.

40 Paul W. Taylor 1961. Normative Discourse. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, lk 109.

41 Samalaadne probleem ilmnes ka Teet Kase lavastuses „Go - mäng kahele“: „Vorm kõnnib selles lavastuses kahjuks oma üksildast teed. Tantsukunstis on sisu ja vormi lähisuhe alati keeruline. Kuidas need kokku kõlama saada?

Koreograafiline tekst võib hakata ise kandma ja sisu ununeda, kuid nii, et sisu sulab mingil imelisel moel tantsijate luudesse ja liigestesse ning kandub väljenduse kaudu vaatajani. Võib olla ka nii, et taotlus on ainult vormiesteetikal. Siis saab liigutustest muusika ja elamus on ka garanteeritud. Võib ka sellel moel, et sisu ja näitlejameisterlikkus on suur, aga koreograafi käsitööoskusest jääb väheseks. (-) Eeldades, et iga koreograafi mõtteis on luua teos, kus sisu ja vorm annaksid teineteisele käe, jääb see lavalugu omamoodi nende eraldusbarjäärriks." - Kristiina Garancis 2014. Mäng üksildusega. - Sirp. 5. XII.

42 See helilooja Arkadi Ostrovski laul (sõnad Lev Ošanin, eesti k Heljo Mänd) kui poliitilise propaganda märk ühest teistsugusest ajastust tõusis mu segaduses meeltesse teel esietenduselt koju.

43 „See tekkis spetsiifilisest vajadusest ühe lavastuse loomisel, et anda paremini edasi atmosfääri ja karakterit. Järsku tali selline maniakaalne otsus, et kõik peab olema varvaste peal! „Luikede järved“... No luigest ma saan veel aru, et hõljub vee peal või niimoodi. Aga Don Quijote? Mis puutub siia Don Quijote? Miks see peab varvaste peal olema? Küllap oli argument see, et varvasking tegi jalajoone pikemaks. Lava on distantseeriva iseloomuga. Ei pea fantaseerima, vaata praktilise poole pealt. Kui varvaskinga jalas ei ole, on jalaots kuidagi tõmp. Me kõik oleme erinevad. Aga varvasking loob teatud ühtsuse, võimaldab tekitada mingit joonlauasüsteemi. Sa saad trupilt nõuda enam-vähem üht ja sama asja. Ei tohi minna isiklikuks. See on tänapäeval... Mis tegelikult ei tohiks kunagi ära kaduda - see on isiklikkus. Sest lõpuks on see isiklikkus, mis paneb sind tantsima." - Teet Kask 2013 (intervjuu). Vastab Teet Kask. Küsitlenud Tui Hirv. - Teater. Muusika. Kino, nr 11.

44 Orgia kujutamise on omaette teema, mis näib tantsukunstis enamasti pigem ebaõnnestuvat kui õnnestuvat, nii ka sel korral.

Orgia või jõulise seksuaalse kire väljundina kasutatav jalgade hargitamine mõjub sedavõrd klišeena, et see toimib üksnes stereotüüpse kuvandina, kuid ei paku vähemagi sügavusega kunstielamust, rääkimata füüsilisest tajust. Antud lavastuses hargitas niimoodi jalgu Neiu Roosas, kui ta, tagumikul istudes vähikäiguga Kuningale lähenes. Pole ime, et kuningaski sellisest neiu ära

tüdines (stseeni eesmärk oligi näidata Kuninga tüdimust). Orgastilisele peole järgnev „laste sünd“ lavale veerevate pallide näol rääkis kõige naiivsema sümboli keeles ja tõi meelde suurepärase sigivusriitase tantsu Mats Eki balletist „Giselle“ (1982).

45 „Puudutus on ühtaegu kõige keerukam ja kõige vähem eristatav meie aistingutest.“ - Sander L. Gilman 1991. Inscibing the Other. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, lk 31.

46 Heili Einasto 2021. Valguse ja pimeduse kohtamine muusikas. - Postimees, 25. XI.

Kuningas Päike - William Newton. Neiu Roosas - Nanae Maruvama. Ehitajad - Eesti Rahvusballeti trupp. Prints, kuninga vend - Nikos Gkentsef. Jack Devant'i fotod

AARE RANDER