

Surematu „Giselle”: tulle- ja varvaskingaromantikast okastraadirealismini

Ballett „Giselle". Koreograaf ja lavastaja: Michael Pink (Suurbritannia). Originaalkoreograafia: Jeait Coralli ja Jules Perrot. Muusika: Adolphe Adani, arranžeeritud Gavin Sutherland. Muusikajuht ja dirigent: Mikk Murdvee. Kunstnik: Reili Evert. Valguskujundus: Rasmus Rembel. Osades: Giselle - Laura Maya Rosiers või Marta Navasardyan, Albrecht - William Newton või Joel Calstar-Fisher, Hilarion - Jevgeni Grib või Marcus Nilson, Giselle'i ema - Anna Roberta või Anti Marita, Bathilde - Nadežda Antipenko või Triinu Ilpkin, Bathilde vend - Vitali Nikolajev. Esietendused [Rahvusoperis Estonia](#) 5. ja 7. aprillil 2024.

Kui lavastus kulgeb ühe hingetõmbega ja käed ei hakka pärast eesriide langemist motoorselt kokku lööma, vaid vajad vaatajana pausihetke läbielatu kristalliseerumiseks, siis on sündinud [teatriime](#). Just selline tunne täitis murd kahel õhtul Estonias pärast „Giselle'i" mõlema koosseisu esietendust. See ainulaadne uusversioon romantilise balleti klassikast kõnetab andestuse kaudu. Oma mõjuvusega muudab lavastus väikesed apsakad olematuks, kogu [teatrimaja](#) ühineb kunstiks - selleks, mis hoiab meid elus, tulgu mis tuleb...

Just andestus saavutab balletis uue mõõtme ja muru kogemuses ei ole lavakunstilises mõttes olnud teist „Giselle'i" lavastust, mis selle eluolulise tundeptsessi sügavustesse samaväärselt küündinud oleks. See on üks inimlikumaid lavastusi, mida ma sellest muinasjutulisest balletist näinud olen, samas ka üks narratiivselt tugevamaid ja selgesti loetavamaid. „Pinki edu taga on suuresti tema andekus rääkida usutavat lugu. Tema lavastustes ei ole ruumi tantsule üksnes tantsu pärast. Iga liigutus, žest ja osa lavastusest peab vastama tõele ja lugu täiendama."1 Samas oskab ta teha üldistusi, mis ei lase stereotüüpidel teha tihutööd; kõik võimalikud viited on vaashoitud, liigest teabest üle kuhjamata. Lavastaja mängib Coralli ja Perrot' algupärandi liikumissõnavaraga hea stiilitundega, tuues esile olulisima. Nii sünnib vana taustal uus, mis „hingab". Seetõttu ei ole lavastuses hetki, mil originaalkoreograafia ja selle pähe kulunud muusika hakkaksid domineerima uue koreograafia üle (mida uuslavastuste puhul vahel ikka juhtub). Jättes kõrvale üleliigse ja keskendudes maitsekale stiliseeritusele, omandab lavastus teatraalse raamistiku, mille lugu on selge, (üle)liigsete kommentaarideta ja jätab illustreerimise vaataja ainuisikulisele kogemuse- ja tundetasandile.

Usun, et Michael Purki rohkem kui veerandsada aastat vana „Giselle'i" tõlgendus, mis nüüd meie rahvusballleti repertuaari jõudis, pakub huvi ja tundeseoseid erineva maailmatunnetusega inimtüüpidele, sest see, kuidas siin on suudetud valutul ja ilma traagelniitideta ühendada erinevad maailmad, on imetlust väärt: romantilise balleti olemuslikkus on sujuvalt üle kantud Teise maailmasõja aegsesse getoõhustikku, originaalkoreograafia sulandatud kaasaegsema kehakeelega uueks kõnetavaks väljenduseks ning muusikaline partituur (Gavin Sutherlandi arranžeringus) saanud uusi

Teater.Muusika.K...

50,51,52,53,54,55,56;

Rahvusoper Estonia
Estonia teater
Eesti Rahvusballlett
Teater

kõlavarjundeid ja tähendusi. Klassikaline ja nüüdisaegne koreograafia toimivad käsikäes, nende lõimumine on peaaegu täiuslik: võimas ja harmooniliselt tasakaalus. Inglise Kuningliku Balletikooli kasvandiku, endise London Festival Balleti (Inglise Rahvusballeti) tantsija ja Rudolf Nurijevi assistent-repetiitorina tegutsenud Michael Purki versioon „Giselle'ist" on meeldivaks uuenduseks eesti balletitraditsioonis. See lummab arusaadava loo jutustamisega, tehes seda sümpaatse taktitundega.

Algselt Northern Ballet Theatre'i tantsijatele loodud „Giselle 1940" on lavastus, mis on ajahambale vastu pannud, sest räägib inimliku loo usutavalt, ühtaegu konkreetselt ja üldistavalt. Lavastuses ei ole vajadust alla joonida ajalis-poliitilist õhustikku ja just sellisena poeb see „Giselle" Eesti Rahvusballeti esituses vaatajale huige. Võib-olla kõnetab see meid praegusel hetkel veelgi rohkem kui oma maailmaesietendusel 1997. aastal Inglismaal.

„Giselle'i" lummus

Mulle ei meeldi koostada pingeridu, kuid „Giselle" on mu suur lemmik. Paadunud romantikuna eelistan laval näha hästi teostatud romantilisi ballette ja nii on „Giselle" kitsamalt võttes mu aurus armastus. Olen näinud selle balleti eri versioone ja tõlgendusi nii teatris kui ekraani vahendusel vist arvuliselt rohkem, kui mul endal vanust on, ja rohkem kui ühtegi teist balletilavastust. Juba selle balleti muusika on dramaturgiliselt nii kõnekas, selle juhtmotiivistik täis kujutlusvõimet ergutavat tulva. Haarav muusika kooskõlas laval hargneva looga tõstab selle balleti kõrgustesse, milleni jõudmist mi lavastajalt kui tantsijatelt ikka ja jälle ootad.

Lavastused peavad esitama intrigeerivaid küsimusi selliselt, et me kõige hullemastki minevikust või olevikust suudame leida midagi elamist väärivat, nii et võikaimgi realism ei suudaks summutada elutahet, sest ajalugu ja traditsioonid hoiavad meid pinnal. Muru jaoks ei ole romantism ajalooliste daatumitega piiritletav, näen seda elavana nii klassikalistes kui nüüdisballettides. See on pigem hingeseisund ning Michael Purki „Giselle" annab mu mõtetele tuge, toidab vaimu ja hinge. Lavastus säilitab romantilise hinguse, muutes selle samas meie kaasaja publikule ajakohaseks. Ühelt poolt on Purki „Giselle" nüüdisaegne ja sotsiaalkriitiline, teisalt traditsioone austav ja armastav lavastus. Sellel lavastusel on hea suhe nii ajaloo kui meie kaasajaga. Oleks selliseid lavastusi rohkem!

Romantiline armulugu ja keevavere(janu)lilus

Romantilise balleti arhetüübiks on müüt armastusest kui triumfist surma üle. „Giselle" on justkui Orpheuse ja Eurydike müüdi interpreteering, mis ei pea olema ühesugune aastatel 1841 ja 2024. Minu esimene nähtud „Giselle" oli tugev uustõlgendus: loodud 1982. aastal Stockholmis Cullbergi Balletile. See Mats Eki lavastus väldib surma; koreograaf viib armunud Giselle'i psüühilise deliiriumini ja teises vaatuses psühhiaatriahaiglasse. Giselle ei ole haige ja romantilise hingega tüdruk, vaid teistest erinev ja lapselikult käituv „sinisilm". Lavastus jäi meelde kõigest romantilisest (visuaalsuse ja karakteri mõttes) vabastatud „Giselle'ina", nulle keskmes on vastutegutsemisi ja vastuolusid võitev armastus (millisena seda näevad

ennekõike romantikud). Armastus ei võida Eki lavastuses küll kõike, kuid viib andestuseni (Hilarion katab tekiga Albrechti alasti keha).

1992. aastal Stuttgardi Balletis lavastunud Marcia Haydee „Giselle ja vilid“ ehitas klassikalise balleti sõnavarale üles täiesti uue versiooni (kuigi säilitas aimatavaid laene Coralli ja Perrot' koreograafiast). See lavastus püüdis lahti rabelda romantilisusest ja eiras uskumust, et armastusest võib surra. Selles oli mitmeid ebaolulisi tegelasi (nagu neid leidub ka „Giselle'i“ algupärases libretos). Soov oli olla kõiges uuenduslik, kuid puudus seos muusikalise dramaturgiaga (kuigi Adami „Giselle“ on esimene ballett, kus helilooja kasutab muusikalisi juhtmotive, mis on seotud mõne tegelase või sündmusega, ja nende motiivide kordused on lavastajale parimaks töövahendiks) ja nii oli see minu silmis kõige segasem ja ebaõnnestunud uuenduskatsetus.

Põnev on näha, kuidas traditsioonilise koreograafiaga „Giselle'i“ lugu hakkab elama mürgisse teise ajalooperioodi paigutatuna, nt Frederic Franklini ja Arthur Mitchelli Ameerika kodusõja künnisele, Louisiana kreoolide kogukonda asetatud lavastus Harlemi Tantsuteatrile (1984) või Derek Deane'i Esimese maailmasõja järgses Austrias toimuv lavaversioon Inglise Rahvusballetile (1994). Boris Eifman lavastas 1997. aastal balleti „Punane Giselle“, mis sidus kuulsa balletiloo KGB luurega ja baleriini Olga Spessitseva eluga (kes oli esimene Giselle 20. sajandi Pariisis Nikolai Sergejevi lavastuses).

Vastupidiselt nendele koha- ja ajastuspetsiifilistele lavastustele püüdis 2008. aastal Dresdenis (Semperoper Ballet) esietendunud David Dawsoni lavastus „Giselle'i“ abstraherida. Koreograaf asetas I vaatuse pulmapeo miljösse ja keskendus II vaatuses Albrechti hingepiinadele. Traditsioonilise „Giselle'i“ karikakramäng on andnud rohkesti inspiratsiooni lilletemaatika edasiarendamisele. Akram Khani 2016. aastal Inglise Rahvusballetile loodud lavastus paigutas „Giselle'i“ Manchesteri tekstiilitööstuse võõrtööliste ja migrantide kui ühiskonna heidikute maailma. Khani lavastusel oli Vincenzo Lamagna loodud, tugevalt teisendatud ja ümberkomponeeritud muusika, mis aitas vabaneda originaali varjust ja luua segamatult uus lavastus.

„Giselle'ist“ ei oleks saanud surematut balletiklassikat ilma II vaatuseta. Kuid võib-olla ei oleks sündinud „Giselle'i“ II vaatust, kui poleks olnud Meyerbeeri ooperit „Robert Kurat“ (1931), milles Marie Taghoni ja balletirühm tantsisid „Numiade balletti“ Pariisi Ooperi lavale visualiseeritud Montfort-Amaury kloostriks.

Ballettidest on „Giselle“ esimene, kus toimub surelike ja üleloomulike olendite kohtumine, mis sest, et ooperilaval nähti seda juba palju varem: Mozarti „Don Giovannis“ (1787) ja Weberi „Nõidkütis“ (1821). „Giselle'i“ II vaatus on parim näide ballet fantastique'ist ja selle õhustik on mõjuva maagilise piitu neima kuvandina olnud inspiratsiooniks hilisematele tantsulavastustele, sh George Balanchine'i „Serenaadile“ (1933). Kuid 1951. aastal lõi Jerome Robbins New Yorgi Linnaballetile lühiballeti „Puur“ („The Cage“), mis oli justkui „Giselle'i“ II vaatus šokeerivalt äärmuslikus allegoorias: „Rühm röövellikke emaseid kastreerib ja tapab pärast nendega paaritumist kaks isast sissetungijat“². „Puur“ on Igor

Stravinski teosele „Concerto in D" lavastatud kahekümne viie minutine orgia metsikutest emastest putukatest, kes toituvad meessoost sissetungijatest. Balleti alguses sünnib putuka-alge, Algaja (Novice) omandab oma sugukonna kombed, kuid kiindub paraku ühte meessoos esindajasse. Aga kuna armastus on talle tundmatu, löikab ta instinktiivselt mehe kõri läbi ja ballett lõpeb võika söömanaudinguga. Kui Dimitri Romanoff koos George Balanchine'iga New Yorgis 1946. aastal „Giselle'i" nimategelase enesetapu lavale tõi, tantsis Giselle'i Alicia Alonso, kes 1960. aastatel Kuuba Rahvusballetis „Giselle'i" lavastades võimendas (haua)risti religioosset tähendust - see kaitseb vampiiride eest. Just sellise varjundi ta oma lavastuses vilidele andis. Põnev on mõelda, kas Alonso võis olla inspireeritud Robbinsi „Puurist".

„Giselle'i" armastuse-kättemaksuandestuse-kolmnurk, Albrecht ja Hilarion Erinevate lavastuste puhul on huvitav jälgida tegelaskujude karakterite muutusi. Kord on Albrecht petlik, isegi üleolev, suhe Giselle'iga on talle vaid süütu flirdimäng, kord on ta tõelisest armastusest tulvil aadlihärä, kes paraku on (suguvõsade kokkuleppel) kihlatud Bathilde'iga. Hilarioni kuju tõlgenduste äärmustesse mahuvad kangelaslikus valguses esitletud, tõeliselt hooliv metsnik, kelle armastus on pigem „tõe ja õiguse" põhiselt ratsionaalne, ja Albrechti kibedalt armukadetsev rivaal. Üldjuhul ei mõtle Hilarion oma tegude tagajärgedele, sest tal on alati „õigus" ja Giselle isegi kardab teda tema külmaverelisuse tõttu (nii nagu kartis Krõõt Vargamäel oma meest Andres Paasi). See omakorda toob esile põhjuse, miks Giselle nii kergesti Albrechti flirdi õnge läheb: ta armub mehesse, kellel kõik ei „käi otse". Selline erinevus joonistub välja ka mõningates koreograafilistes rollitõlgendustes, näiteks Hilarioni tehnilised, metsikult jõulised või Albrechti hingamisest lendu tõusvad hüpped, mis justkui soovivad näha teispoolsust, jõudmaks Giselle'le järele.

Pinki lavastuses võtab kogukond Albrechti omaks, koos tantsitakse ja pidusetakse. See lahendus aimab mõnusa mänguruumi Albrechti ja Hilarioni rivaalitsemisele. Esietendusel jäi mulje, et Albrechtis kasvab soov olla pigem geto liige kui nende üle SS-ohvitserina valitsev poliitiline jõud. Teisel etendusel oli Albrecht getolastest eraldiseisvam, tema huvid piirdusid vaid Giselle'iga. Sellises valguses kulges see tegelaskuju ka II vaatusse: William Newtoni eluküpssem Albrecht oma sisemise rahulolematuse ja sooviga kõik pea peale pöörata ja ka ise muutuda, ning Joel Calstar-Fisher traditsioonilisem Albrecht, kes soovib leida lahendusi rohkem teiste kui iseenda muutumise läbi.

Hilarion on siin originaallavastusega võrreldes sümpaatsem ja tundelisem tegelane: Jevgeni Gribi kehastuses elukogenum, küpssem ja tasakaalukam kui Marcus Nilsoni nooruslikult uljas mees. Hilarion on väga hooliv nii Giselle'i kui tema ema vastu. Tema vastasseisus ja kähmlustes Albrechtiga ei ole hävitavat kättemaksutungi, vaid pigem soov kaitsta Giselle'i selle kahtlase tegelase eest. See, kas Hilarion Giselle'i armastab, pole oluline, sest hoolivus ja andestus märgivad sügavamat armu. Meeldiv muutus on see, et Hilarion ei paljasta Albrechti seisust. See saab kogukonnale selgeks

justkui juhuslikult. Lapsed on leidnud Albrechti vormiriided ja korraldavad nendega ilma mingi pahatahtlikkusest väikese marsi. Nii ei ole Hilarioni isiksus ülearu selgepiirihne ja jätab rohkem ruumi tõlgendustele. Samuti ei ole lavastuses «sarvepuhujat», kes Bathilde'i koos saatkonnaga kohale kutsuks, vaid meeste omavaheline rüselus areneb püstolini ning «paugu pealt» hakkavad sündmused arenema, ilma et keegi oleks «märki tabanud». Ent Giselle'i haige süda on mitmekordselt haavatud.

Vahel sõltubki kogu loo usutavus sellest, millises valguses on esitatud Albrecht ja Hilarion. Nende tegelaste kaudu lavastuvad vägagi erinevad armastuslood: armumine esimesest silmapilgust, lihtsalt väike flirt või hoopis süvatundeline armastus. Samuti sõltub nendest rollitõlgendustest, millised jõujooned kanduvad üle II vaatusse. Neid valikuid on põnev jälgida, see hoiab psühholoogilist pinget, mis sest, et lugu on tuttav. Mis värvi on armastus? Kes seda teab... Veab, kui lavalt hoovab läbitunnetatud armastuslugu; armumises on alati aimus romantikat, olgu tegu kas või aegadega, mil inimkond on romantikast võõrdunud.

Giselle'i teekond esimesest vaatusest teise

Üks olulisemaid stseene on Giselle'i hullumisstseen, mis on üles ehitatud põnevatele muusikaliste juhtmotiivide kordustele - need meenutused Giselle'i hulluks ajavadki. See stseen, mille Faimy Elssler mimeetiliseks tour de force'iks tantsis, nõuab äärmist kehastumist (varasemad žestid ja liikumised meenutuste kildudena nõuavad head näitlemisoskust ja peenetundelisemat tööd kui tantsimine), mis annab I vaatusele võimsa lõpu. Giselle'i hullumisstseeni eelkäijaks balletiajaloo võib pidada Emilie Bigottili pearolli kehastamist balletis „Nina ehk armastusest hull” („Nina, ou La Folle par Amour”, 1813). See ballett, koos hullunud naistega, kogus populaarsust taas 1840. aastatel. Analoogilised tegelased leiame ka Doiüzetti ooperist „Lucia di Lammermoor” ja Bellüü „Puritaanidest” (mõlemad 1835). Ajal mil „Giselle” esietendus, leidis aset hullumisstseenide võidukäik nii teatri- kui ooperilavadel, kuid neis ei otsitud psühholoogilist sügavust, nagu ollakse harjutud tegema Freud-i järgsel ajastul.

Giselle'i hullumine oli vajalik eelkõige tema surma põhjusena. Põhjus ise oli teisejärguline, surma kaudu sai jõuda realistlikust pastoraalidüllist üleloomulikkude maailma. „Giselle'i” algversioonis oli tegu enesetapuga - Giselle tapab enda Albrechti mõõgaga. Haydee versioonis jookseb Giselle keset rivaalide kaklust püstoli otsa ja hullumisstseenist saab pikk suremisstseen. Ent südamehaiguse tõttu hukkunuile (kuna haige süda võimaldab end hingetuks tantsida) on kujunenud surma peamiseks põhjuseks. Selline tõlgendus lubab mätta Giselle'i surnuaiale, samas kui enesetapjatele on hauapaik kalmistul olnud paljudel aegadel keelatud ning selles fookuses piiritleb Giselle'i suitsüdne lahkumine I vaatuses II vaatuse olustikku. Romantismiperioodil Giselle'il südamehaigust ei olnud, sellesse „nakatus” ta alles 20. sajandil ja nii „koormab” haige süda ka Purki geto-Giselle'i. See teadvustub juba Giselle'i esmailmumisel ja kui Giselle kohtub Bathilde'ga (keda kujutatakse selles lavastuses vägagi kalgina), juhib lavastaja mu mõtted paberil fikseeritud „diagnoosidele”, mis varjatud ettekäänena on andnud õiguse lihtsurelike hukkamisele. Pink summeerib erinevad Giselle'i surma põhjustajad (välistades üksnes enesetapu) ja

kõlama hakkab kokkulangevuste paratamatus, mis geto-Giselle'i puhul tõuseb kriiskavaks kuvandiks sellest, et alati ei ole kõik enda teha. Kuid süüdlasi pole ka mõtet otsida: aeg lihtsalt on (üle)küps.

Marta Navasardyair tantsib harjumuspärasest jõulisemat Giselle'i ning sellisena justkui võimendab Giselle'i hullumist: mitmete ebasoodsate asjaolude üheaegses kulminatsioonis murdub tugevgi natuur. Kui Giselle, Laura Maya Rosiers, esietenduse hullumisstseenis (Pinki lavastuses Albrechtilt, mitte Bathilde'ilt kingituseks saadud) kaelakee maha viskab, on see tehtud sedavõrd eheda jälkusega, et meenus „Bajadeeri" maohammustuse stseen. See on salvav, surmast pole enam pääsu. Enam ei ole vaja tõlgendada hullumist, Albrechti kahepalgelisuse päevavalgele tulek saab Giselle'i haigele südamele liigseks koormaks ja ta sureb. Nüüd ei pea ta päevavalguses vaatama oma armastatu minevikule, vaid võib teispoosuses uskuda armastuse jõusse. Sellises tõlgenduses sulanduvad lavastuse I ja II vaatus paremini kokku.

Ühe võimsama tunde, armastuse nimel suremine jäi kõlama Sylvie Guillemi „Giselle'i"-versioonis (1998) Soome Rahvusballetile. Guillem soovis vaatajale meelde tuletada, kui palju on tänapäeval elu võtmeküsimused muutunud ja kuidas ratsionaalsus on saavutanud võimu tunnete üle. Tänapäeval oleme me just nagu südamehaiged: ajal kui börsi kokkukukkumine võib viia infarktini ja tühine artikkel panna vere keema, on vahetud tunded kalgi(stunu)d. Elu ise võib meile meenutada „Giselle'i" II vaatuse vilisid või maha lastud getokogukonda (ükskõik kummal pool surnuaeda), kes I vaatuses, vaatamata reaalse elu raskustele, suutsid siiski tõeliselt elada ja sellest rõõmugi tunda. Nii Guillemi kui Purki lavastused panevad vaatajas idanema küsimusesemne: mis on elu mõte ja kuidas seda erinevates olukordades leida?

Võtta või jätta - see on küsimus: valikud laval ja elus

Balletiloos juhtub, et erinevates lavastustes elades kipuvad balletid „rasvuma", nende dramaturgiline skelett jääb uute variatsioonide ja tantsukeste varju. Neil on sageli ainult tantsuilu väärtus ja solistide jaoks oma oskuste demonstreerimise võimalus. Nii on mitmed balletid muutunud aegade jooksul divertimentlikumaks ja vahel tekib soov, et neid „aastarõngastest" vabastataks. Näiteks olen ma tundnud mõnede „Giselle'i" lavastuste puhul soovi, et Friedrich Burgmülleri muusikaga Pas de deux des jeunes paysans jäetaks lavastusest välja. Vaatamata sellele, et see talupoegade tantsusüidiks seatud helilooja „Mälestusi Ratisbonne'st" on kuulunud sellesse balletti tema algusaegadest peale, ei ole see seal mitte kunstilistel kaalutlustel, vaid rahastaja palvel, et anda võimalus särada Nathalie Fitzjamesil (koos Auguste Mabile'ga); koreografeeris selle Coralli. Mary Skeapmgi lavastus (Inglise Rahvusballetile 1971. aastal loodud lavastusele tuginev versioon, mis esietendus Estonias 2017) minimeeris Burgmülleri kuueosalise tantsusüidi neljale, kuid kasutas Ludwig Minkuse muusikaga Giselle'1 soolot.

On hea, kui lavastama asudes tehakse põhjalik eeltöö balleti ajaloo ja otsustatakse seeläbi, mida säilitada, mida jätta kõrvale või mida on otstarbekas lisada. Michael Pinki „Giselle'ist" kumab läbi hea eeltöö, mis

paneb selle lavastuse elama. «Talupoegade tantsust" on Purki lavastuses saanud getoelairike pidu, väga sidus hetk elust rõõmu tundmisest.

Lavastaja toob divertismendi tähenduslikkuse reaalsesse ellu ja muusika erinevus Adolphe Adami komponeeritud muusikast tuleb selles mõnusalt misanstseeni ja tantsu ühendavas trallis elavalt esile. Miski ei riiva kõrva, sest muusika elab ka laval, seda nii viiuli-, flöödi-, klarneti-, trompeti ja klaverimängija laval viibimise kui ka tantsijate meloodia laa-laotamise ja kaasaalavate käteplaksude kaudu. Niimoodi seob Pmk oskuslikult Adami cantilena-stiilis muusika Burgmülleri tantsusüidiga. Vüulisoolost arenev Giselle'i tants aimab karakterile õrnust ja haavatavust.

Veintünni(de)ga vanker on Pmki lavastuses leidlikult asendatud vana klaveriga ja sellel mängitakse ka mõned tantsuviisid, mille Burgmüller oligi algselt klaverile komponerinud. Giselle'i ja Albrechti pas de deux säilitab selles stseenis Perrot' koreograafia, kuid mõjub eriti vahetult ja tundeküllaselt. Tempo on tavapärasest aeglasem, mis jätab rohkem aega nii rolli kui ka muusika emotsionaalseks interpreteeringuks ja justkui välistab võimaluse ajada läbi ainuüksi tehnilise bravuursusega.

Üsna sageli näeb balletilavastustes poolikult kujundatud misanstseene, kuhu tantsijatel on raske sisse astuda, sest lavastaja ei ole andnud piisavalt täpset ülesannet või ei ole repetiitori kõrvaltpilk pööranud piisavalt tähelepanu tegevuse mõjuvusele. Pürki lavastuses on kogu trupp motiveeritud, mise en scene'i detailsus paigas ja lummavalt terviklik: teatraalsus muutub reaalsuseks. Läbi etenduse on tunda, et iga väiksemgi tegelane laval naudib täie andumusega kuulumist sellesse seltskonda: ühiselt tuntakse rõõmu, hirmu, viha, põlgust, kaastunnet ja kõige lõpuks andestust.

Purki lavastuse II vaatus ei ole probleemivaba. Tundub, et romantilises balletis armastatud võte, tegelikkuse sidumine irreaalsega, ei taha haakuda tänapäevaste realistlike nägemustega. Vilid, kes enne „Giselle'i" ilmumist on tantsinud (Meyerbeeri ooperi «Hugenotid" muusika saatel) ühes Pariisi bulvariteatrikese Theatre des Folies-Dramatiques'i lavastuses „Õhku haihtunud tüdruk" („La Fille de Tair", 1837), mis tõi prantsuse keelde sa ma sõnalise käibefraasi, on Pinki lavastuses asendunud tapetud juudikogukonnaga. Koreograaf väldib teadlikult teises vaatuses corps de ballet' klassikalisi geomeetrilisi jooniseid. Sarnaselt Aleksandr Gorski stanislavskiliku lavastusega (Moskva Suur Teater, 1922), kus vilid «lajatasid end ebasündsalt põrandale ja jooksid kaootiliselt mööda lava"3, on Purki lavastuse viirastused lavaruumiliselt «korrastamata" ja vastandudes I vaatuse tantsujoonistele, teevad end sellisena kõnekaks ajaloolise tragöödia kontekstis. Nad on isegi sedavõrd allumatud „ratsionaalsele loogikale", et tantsivad duette ja triosid, mis loo jutustuse seisukohalt ei oma mingit tähtsust ja võivad lavastus-dramaturgiliselt hästi läbi mõeldud I vaatuse järel mõjuda augutäitena (selline tunne tabas mind lavastuse teisel vaatamisel, esietendusel seda tunnet ei tekkinud).

Teos hakkab eriliselt elama tänu sellele, et siin ei ole liiga palju tegelasi (I vaatuse talupojad ja -tütred ja II vaatuse vara surnud tütarlaste hülged); I vaatuse getokogukond lastakse II vaatuse alguses maha ja nad saavad

endale „uue elu“ hukatute kummitavate vaimudena. Sama juhtub ka Hilarioniga, misläbi kaob traditsiooniliste versioonide puhul tekkiv küsimus, miks Giselle ei takista vilisid Hilarioni tapmast. Selle suhtelimi „unustamine“ on nüüd põgusalt asendatud Myrtha ja Hilarioni andestusega Albrechtile. Dramaturgiliselt loogilise lahendusena ei ole lavastus püüdnud leida analoogi vilide juhile Myrthale, sest kalmistu aia taga maha lastud kogudusel ei ole juhti (ja kui seda mi väga otsida, võib Myrtha „kehastuse“ leida maailma rahulolematult ekslema jäänud kummituste hulgast, Hilarioni ja Giselle'i ema näol).

Kõnekaks sai seegi tõik, et Giselle on kogukonnast ainuke, kes surnuaiale maeti. Miks ta ärkab? Eks ikka sellepärast, et kogukond on oluline, nii nagu on omastele oluline see, kuhu on maetud lähedase maised jäänused.

Paraku aga on ajalugu okupatsiooniohvrite näol täis rahutuid hingi - ei ole rahu hingedel ega maisesse maailma maha jäänud omastel. Selline lavastus paneb mind mõtlema eksistentsiaalseid mõtteid rohkem kui ükski teine, varem nähtud „Giselle'i“ versioon. Selline kontseptsioon avaldab sügavat muljet. Selles lavastuses ei tuksu „vilide“ kättemaksukirg üksnes Giselle'i surmast ajendatuna, vaid ka üldise genotsiidi pärast.

Haaravamaks teeb sün II vaatuse see, et kogukonna mahalaskmine on asetatud lavale mi, et ka publik ontulejoonel. Nii saab publikustki tapatalgute ohver ja kui laibad ärkavad viirastustena, ärkab vaatajagi nutte enam kõrvaltvaatajana, vaid pigem „uusvalgustunud“ zombina, sest ajaloo massimõrvadele ei ole inimlikku õigustust.

Või siiski? Samal ajal eeslaval joov ja kahetsev Albrecht võib anda vihje, et genotsiid pannakse toime tema käsul. Sellise tõlgendusvarjundi leidsin lavastuse teisel vaatamisel ja kindlasti mängib siin rolli ka osatäitjate erinevus. Ma ei tea, kas see on taotluslik, kuid mõtteruumi andis see ohtralt: kas selles lavastuses on vilide külmaverelisuus ja kättemaksukirg kantud üle Albrechti tegelaskujule, misläbi (poliitiline) püha üritus valitseb tema inimlike tunnete üle, või on tal vaja pesta kõik jäljed Giselle'iga seonduvalt? Kas soovist unustada või vajadusest kõrvaldada kõik, kes afäärast teadlikud? Nutikalt on eristatud varvaskinga kasutamine I ja II vaatuse vahel.

Varvaskmga ajalooline tekkepõhjus oli soov kujutada midagi üleloomulikku ja ebamaist ja sellisena oleks see ennekõike II vaatuse pärusmaa. Aga kuna varvaskmgades tantsimisest sai balleti üks etalonidest, siis see erisuse mõte hääbus ja en pointe sai normiks, mis vallutas ka realistlikud lavapildid. Pmk kasutab oma lavastuse II vaatuses originaalkoreograafiat üksnes Albrech-Li ja Giselle'i tantsudes ja nii on varvaskmgades üksnes Giselle, kes ei sure genotsiidisurma. Tema hing on ainus, kes võib kalmistul puhata. Mõrvatud kogukonnale aga ei saa osaks võimalust pääseda taevasele teekonnale, nemad jäävad kummitama surnuaia värava taha (ühishauda). Nende koreograafilise keele on koreograaf loonud täiesti uue ja maalähedasena. Kuna tegemist on hullumeelse juhtumiga, seostus nende liikumiskeel minu meeltes Mats Eki „Giselle'i“ II vaatuse hullumaja patsientide liikumismustritega.

Tundub, et Pink ongi oma lavastuse kaks vaatust teadlikult erinevaks kujundanud: I vaatuse realistliku balletidraamana ja II vaatuse romantilisele balletile omase visuaalse poeemina. Kontrast kahe vaatuse vahel on väga

tugev, nii heas kui halvast. Jäin puudust tundma romantilise balleti ebamaisusest, mis Pinki lavastuse koreograafias on jäetud üksnes Giselle'i osatäitjale. Liiga vastutusrikas ülesanne, aga loodan, et lavastuse küpsedes saadakse sellega hakkama. Jäin mõtisklema sellegi üle, kui palju sõltub kostüümist: kas Giselle'i kostüüm II vaatuses ei ole liiga maine kaheks romantilise balleti pas de deux? Eeterlike soubresaut'dega variatsioon ei mõju ilma õhulise kostüümita nii, nagu see mõjub oma parimates esitlustes, kus tüllseelik tantsib kaasa ja viib ühtaegu pilgu jalalabadele, mis varvaskingades ühtelugu maapinda eiravad. Romantiline tunne sündis ebamaisuse püüdlustes ja annab selle ajastu koreograafia fantaasiatele oma võlu, ilma selleta jääb millestki justkui puudu ja koreograafia januneb ümberkujundamise järele.

Jättes kõrvale eelmainitud detailikriitika, on Reili Evarti kostüümid ja lavakujundus õnnestunud, viited natsidele on ainult aimatavad, pigem lähevad mõtted hägusalt okupatsiooniaegadele. Tantsulavastused vajalik ühendav värvitoonide valik ja personaalsus on mõnuses tasakaalus ja aitab muuta tegevuse tõeliseks ning koreograafiat toetavaks. II vaatuses lavakujunduses ei domineeri Giselle'i haud, vaid fookus aimab kogu kalmistu, mis ei paku konkreetseid viiteid. See ei ole identifitseeritav juudi, katoliiklaste ega luterlaste surnuaiana. Mõningate „Giselle'ide" lavapilti on kunstnikud oma loomelennu kõrgustest ehitanud suure „mausoleumi", mida lihtsa talutüdruku jaoks keegi ei püstita (kui mitte just ainsa võimalusena Albrecht). Lihtne väike rist üksildasel kalmukünkal tundub kõige loogilisem. Selles lavastuses on ristimotiivist loobutud, üksnes II vaatuses originaalkoreograafias on Giselle'i käed ristatud ja jäävad antud lavastuse kontekstis irratsionaalseks. Kuna läbi lavastuse ei kasutata ajastuviiteid - mistõttu ei teki lahkhelisid Coralli-Perrot' koreograafia ja lavastuse originaalkoreograafia vahel -, siis on see käte detail justkui üksikuks pinnuks kriitilise vaataja silmas.

II vaatuses on vilidel traditsiooniliselt kaks rünnakuobjekti: Hilarion ja Albrecht. Putki lavastuses on mõlemad rünnakud suunatud Albrechti vastu ja koreograaf kasutab oskuslikult ja võimendavalt kordust. Muusikaliselt on kõik suurepärane, kuid paraku tingib see olukorra, kus esimesel rünnakul, pärast Giselle'i ja Albrechti esimest pas de deux, tekib lavale arusaamatu tühjus. Vahetult enne seda, kui Giselle astub Albrechti kaitseks välja, meenutavad kättemaksuhimulised zombid Matthew Bournefi „Luikede järve" (1995) viimase vaatuses prints'i ründavaid luiki. See on sedavõrd mõjuv, et mõtted stseenide sarnasusest ja (teadlikust või alateadlikust) transformatsioonist ei häiri, pigem tekitab see äratundmisrõõmu ja mõjub efektse tundetorkena.

Murusse eelinfona imbunud teadmine, et lavastaja tõlgenduse fookuses on andestus, pani mind paratamatult seda lavastusest otsima ja ka leidma. Iga teatrikogemus on paljude tahkude summa summarum (esma- või korduvkülastus, istekoht saalis, vaimne tasand jne) ja nii leidsin ma erinevaid andestusi. Esietendusel sai emotsionaalseks kulminatsiooniks hetk, mil kogukond taandub andeksandmise mõjujõul. Teisel etendusel ei tulnud kogukonna andestus nii tugevalt esile, pigem jäi kõlama traditsiooniline noot, et päikesetõusul peavad öised jõud taanduma.

Seekord hakkasid mind kõnetama hoopis Gisellel käed, mis Albrechti esmakordsel embamisel poolel teel peatuvad, kuid viimasel korral andestuseni jõuavad.

See, et „vilid“ ei jää lõpuni kõrkideks, kättemaksuhimulisteks „teispoolseteks“, vaid jõuavad andestamiseni, tõstab „Giselle'i“ inimlikkuse mõõdet ja loob mõnusa vastandumise Albrechtiga, kes peab nüüd ise vastutama oma tegude eest ja otsustama, kas ka tema suudab andestada. Paraku on iseendale andestamine veelgi raskem, kui anda andeks kellelegi teisele, ning seetõttu haarab ta revolvri, olles valmis enesetapuks. Sellise lõpuga pühib lavastaja „Giselle'it“ viimasegi võimaluse muutada läägeks ja nutukajaliseks romantiliseks muinasjutuks. Oleme harjunud nägema lahtise lõpuga lugu, kus kahetsev Albrecht jääb oma mõtetega üksi, kuid balleti esietendusel saabus lõpuks oma saatjaskonnaga kohale Bathilde ja Albrecht minestas oma kihlatu kätele: 19. sajandi kõrgseltskonnale meelepärane, kuid 21. sajandi jaoks väga naiivne lõpp. Pinki lavastuse lõpp paneb vaataja mõtlema: mida teeksite teie?

Kokkuvõtteks

Michael Pinki lavastus on okastraati mähitud balletišedööver, mis taotleb andestuse võidukäiku divertismendivabas „Giselle'i“-getos. Lavastaja sõnul: „Valu ei võta ära mitte unustus, vaid andustus. Kunsti tehakse selleks, et esitada küsimusi inimeksistentsi ja -kogemuste, ajaloo ning oluliste moraalsete ja poliitiliste teemade kohta.“ Purki „Giselle'i“ tööühm teeb delikaatset kunsti ja neil, kel on hirm, et romantilise teose asetamine natside võimuaega ei või olla muud kui sokiteraapia, tasub oma eelarvamusest loobuda, sest lavastuses ei ole midagi ülepaisutatut. Ajalooliste julmuse konkretiseerimise ja esiplaanile tõstmise asemel on need pigem mõnusalt summutatud, mis aimab võimaluse üldistuseks: genotsiid on justkui kõikide sõdadega kaasnev nähtus. Sõdu oleks vähem, kui oleks rohkem andestust. Albrecht jõuab oma armastuse ja tunnete sügavuseni pärast seda, kui ta on Giselle'i kaotanud. Ka inimkond eksib järjepidevalt, sõjaga kaasneb peaaegu alati kadunud põlvkond.

„Giselle“ on tundeline ja õpetlik ballett, vahest just seetõttu on ta jäänud püsima. Iga kord, kui ilmub mõni uus lavaversioon sellest ajatust loost, püüan seda vaadata. Viimasena [Estonia teatri](#) lavalaudadele jõudnud versioon soovitan väga. Kindlam on leida aeg teatrikülastuseks nüüd, et mitte ärgata süs, kui see mängukavast kadunud on. Õnneks laseb kavaleht aimata, et sellel lavastusel on plaanis veel mitmeid koosseise. Seega tõlgendusvarjunditerohket põnevust ja elamusi [teatrikülastajatele!](#)

Viited:

- 1 Bernadette Rae 2002. Dramatic dance of love and tragedy. - New Zealand Herald, 6. III.
- 2 Debra Craine & Judith MacKrell 2000. The Oxford Dictionary of Dance, Oxford University Press, lk 89.
- 3 Jennifer Homans 2011. Apollo's Angels: A History of Ballet. Random House, lk 348349.
- 4 Kavaleht, lk 5.

Michael Pinki «Giselle». Eesti Rahvusballett, 2024. Giselle - Laura Maya Rosiers, getokogukond ja okupatsiooniar mee ohvitser. Taga keskel Giselle'i ema - Anna Armastuse-kättemaksu-andestuse-kolmnurk I vaatuses: Hilarion - Marcus Nilson, Giselle - Marta Navasardyan ja Albrecht - Joel Calstar-Fisher. II vaatus: Giselle'i (Laura Maya Rosiers) ja Albrehti (William Newton) pns de deux, Getoseltskond I vaatusel algul: muusika elab ka laval, seda nii viiuli-, flöödi-, klarneti-, trompeti- ja klaverimängija laval viibimise kui ka tantsijate meloodia laa-laotamise ja kaasaelavate käteplaksude kaudu. I vaatusel getokogukond lastakse II vaatusel alguses maha. Hukatud getokogukond saab endale „uue elu“ kummitavate vaimudena... Rünno Lahesoo fotod

AARE RANDER