

Maria Seletskajaga balletist ja dirigeerimisest

Sa oled tantsinud Eesti Rahvusballeti ja Berliini Riigiballeti trupis, viimasel ajal aga pühendunud tööle hoopis balletidirigendina. Millised arengud toimuvad sinu arvates balletis Eestis ja välismaal?

Mulle tundub, et Eestis käiakse balletti mõnuga vaatamas, aga oma lapsi balletti õppima naljalt ei suunata. Vanemad sooviksid, et nende lastel oleks edukas ja rahaliselt kindlustatud karjäär. Paljud lapsed tahavad tantsida ja huvihariduse tasandil ka teevad seda. Paraku ei soovita enamasti oma lastele balletitantsija elukutset. Tallinna Balletikoolis on poiste osas olnud olukord lausa katastroofiline. Rahvusballetti tuleb enamuse meestantsijaid välismaalt. Tööd otsivale tantsijale aga ei ole Eesti „A-nimekirjas” maa. Sageli tullakse siia tööle selleks, et alustada oma karjääri, ja liigutakse siis edasi parematele jahimaadele. Asi ei ole vist isegi niivõrd siinses elatustasemes – usun, et meie tantsijate palgad ei ole võrreldes teiste maade truppidega palju madalamad, aga probleem on ikkagi suuresti meie väikeses lavas. Olen tantsijana märganud, et väikesel laval tantsitakse kehvemini. Liigutused tuleb sooritada enda alla, arvestades pidevalt ruumiga. Balleti pas’ d tulevad lühikesed, väiksema amplituudiga, neis on vähem hoogu ja jõulisust. Minu puhul oli ka energiakulu suur, sest ei olnud võimalik kasutada liikumise inertsi.

Mille poolest erineb tantsimine suurel laval tantsimisest väikesel laval?

Suurel laval peab tantsija täitma selle nii liigutuste kui ka oma isiksusega. Suured mastaabid tekitavad emotsioone, millest sul muidu ei pruugi aimugi olla. Väikesel laval on liikumisvabadus suuresti piiratud, liikumine muutub n-ö nukulikuks, sest ruumipuuduse tõttu on liigutused lühikesed, isegi käed on justkui kangemad. Eestis on palju andekaid tantsijaid, aga kui ma neid vaatan, siis tunnen, et nende potentsiaali ei ole täielikult ära kasutatud. Üks asi on lava reaalne väiksus, aga teine asi, mis on veel tähtsam, on energeetiline puudujääk selles väiksuses, sest keha ja vaimu potentsiaal jääb sellel laval lõpuni kasutamata.

Nukulik liikumine on justkui mehaaniline, sest lühikesed liigutused kaotavad ka plastilisuses. Aga balleti puhul on liigutuste plastilisus ja voolavus ülioluline.

Teater.Muusika.K...

54,55,56,57,58,59,60,

Estonia teater
Eesti Rahvusballett
Teater

Kui esitasin endale tuttavaid balletielemente näiteks Berliini Riigiballeti laval, olin sunnitud need kõik lõpuni viima. Proovisaalis oma liigutusi puhtaks lihvides tundsin ühel hetkel, et hing jõuab kehale järele ja mu tants muutub emotsionaalsemaks. See oli uus ja meeldiv tunne, mida ma väiksemal laval tantsides ei ole tundnud.

Eks see väike lava pärsib ka tantsija arengut.

Inimesel on ju vajadus pidevalt areneda; me püüame kogu aeg paremad olla, edasi liikuda. Usun, et kui siia, Eestisse tuleb ükskord suur lava, kogeme ka tantsijate tormilist arengut. Sõitkem kas või naaberriiki Soome ja vaadake sealset rahvusballetti: Soome pole balletimaailma keskpunkt, aga milline uhke teatrimaja ja milline mitmekülgne repertuaar seal on! Ma väga loodan, et see on ükskord nii ka Eestis.

Paraku on praegu maailmas asjad sassis ja kultuur on viimane valdkond, kuhu raha liigub. Paide teater lõpetabki kahjuks tegevuse. Sa oled olnud enamasti klassikaline tantsija, aga tantsinud ka nüüdisballette. Mis sind on innustanud? Omal ajal oli Mai Murdmaa väga avatud erinevatele vaatenurkadele ja arusaamadele nii liikumisest kui tantsukunstist laiemas mõttes, sest see toetab tantsijate arengut ja pakub ka publikule värvikaid elamusi.

Ma olen sattunud tantsima erinevat koreograafiat, ka sellist, mis ei ole mulle üldse sobinud. Aga kui olen pöördunud tagasi oma väljakujunenud oskuste juurde, olen avastanud, et selline ebamugav vaheldus on olnud rikastav — kas siis füüsiliselt või on andnud uue nägemuse vanast heast klassikalisest tantsust.

Mul oli üks kogemus Sidi Larbi Cherkaouiga, kelle taustaks oli hoopis tänavatants, mitte modern- või nüüdistants ega ammugi mitte klassikaline ballett. Üldjuhul on tänapäeva koreograafid õppinud teatud eani balletti ja uurivad koreograafia variante koostöös balletiartistidega. Cherkaouil oli teistsugune huvi, nimelt vormida meist nüüdisaegne balletitrupp. Ta lasi meil improviseerida ning seda täiesti vabalt, ilma piire või eesmärki seadmata. See protsess nõudis mult väga palju jõudu ja aega. Mõtlesin pidevalt: „Nüüd kõrv siia ja õlg siia, ja rullid mööda põrandat...”

Piirideta improvisatsioon eeldab, et tantsija teeb n-ö pea tühjaks ja improviseerib nii, nagu poleks ta varem mitte kunagi tantsinud. Eesmärk on avastada midagi uut, mida just selle konkreetse tantsija keha on võimeline looma.

Kui ma lavale jõudsin, olin enda üle tõeliselt uhke, sest olin hakkama saanud millegagi, mis tundus ilmvõimatu: olin sellest katsumusest end

läbi närinud ja selle võrra rikkamaks saanud. Ma olin küll sellise tantsu ja liikumisviisi entusiastlik vaataja, kuid seda omal kehal katsetada oli võõras ja ebamugav, kuigi huvitav.

Oma mugavustsoonist väljudes õpime kõige rohkem. Balletis enamasti improvisatsiooni ei kasutata, koreograaf tuleb tavaliselt proovisaali valmis koreograafilise materjaliga ja edastab selle tantsijatele. Tantsija on pigem vahend koreograafi fantaasiate teostamiseks. Paraku sünnib nii haruharva midagi väga uut ja originaalset.

Improviseerimine tekitas minus tunde, et valik on liiga suur. Situatsioon „kõik on võimalik” oli keeruline ja ma ei osanud valida, mil moel oma keha kasutada. Ma ei julgenud olla endale truu ja kaldusin kahtlema igas valitud liigutuses, sest mäletasin, et olen „liiga klassikaline” ja harjunud tegutsema tuttavates raamidest. Kui ma pidin näiteks William Forsythe'i tööd kasutama osaliselt mingit improvisatoorset koreograafiat, olid mulle abiks väga konkreetsed võtted ja kindlad raamid. Need improvisatsioonid täiendasid tema seatud koreograafiat nagu šabloonid, mille sisse asetudes oli lihtsam valikuid teha. Paraku oli situatsioon „tee, mida soovid” mulle väga suur väljakutse. Lõpuks taipasin olla Cherkaouiga koostöös paindlik ja õnneks see sobis talle.

Cherkaoui paistab nautivat hea klassikalise tantsu taustaga tantsijaid ja ta on üsna osav siduma vabaplastilise liikumise ja balleti elemente.

Tal on palju huvitavat koreograafiat, kus inimesed on üksteisega väga tihedalt läbi põimunud, tantsivad üksteisest lahkumata. Pärast kogemust Cherkaouiga oli klassikalise repertuaari juurde naasmine ikka suur kergendus, sest seal tunnen ma end enam-vähem kodus. Tean, kuidas valitseda oma keha, seistes varvastel ja teatud positsioonides. See nüüdistantsule omane rippumine maa ja taeva vahel pole mulle lihtne. Suure rõõmuga tantsisin aga William Forsythe'i, Jiří Kyliáni ja David Dawsoni töid, nii-öelda Stuttgardi koolkonna nüüdisaegset balletti, mis toetub tugevale klassikalisele alusele. Nüüdistants, mis ei kasuta balletibaasi ja kus on täiesti teistsugune kehakäsitlus ja tantsu mõtestamine, on olnud mulle raske.

Balletimaailmas on väga oluline konkurssidel osalemine, seda nii oma karjääri üles ehitamiseks kui isiklikuks arenguks. Konkurssidel pööratakse ennekõike tähelepanu tehnilistele oskustele ja võisteldakse omavahel suurte auhindade nimel. Neil osalemine on balletimaastikul tavapärane ja seda tehakse juba koolis õppides. Mulle tundub, et see on jätnud tõsise jälje erinevate ajastute balletirepertuaari. Tänapäeval tantsitakse stiili mõttes kõike ühtemoodi, püüdes üksteist tehniliste oskustega üle trumbata. On oht, et niimoodi kaob ära austus ja oskus tuua välja erinevate ajastute ja esteetikate ning erinevate koreograafide isikupära. August Bournonville'i, George Balanchine'i, Marius Petipad

tantsitakse ühtemoodi. Oluliseks on saanud võimalikult kõrgele tõstetud jalad, pea ja käte asendid, aga stilistikale ja ajastule omane kehatunnetus kipub unustusse vajuma. Miks see sinu arvates juhtub?

Ehk on siin tegemist globaliseerumisega? Minnes tänapäeval maailma teise otsa, lähed sa seal samasugusesse restorani kui koduski. Kõik, mis toimub, ka kunstivallas, on ülemaailmselt ühtemoodi. See on pakendiühiskond, kus valitseb kiirtoidu mentaliteet.

Mulle tundub, et selle kiirtoidu mentaliteediga, ka kunstis, on tihedalt seotud suutmatus süveneda. Kunstil on oht muutuda aina rohkem masstoodanguks, mida tuleb toota võimalikult kiiresti ja võimalikult odavalt.

Kui ma õppisin Tallinna Ülikoolis, oli meil niisugune õppeaine nagu klassikalise balleti pärand. Seda õpetas Nikita Dolgušin. Temalt saadud teadmised on kuldaväärt. Võimaluse korral jagan kindlasti õpitut noorte tantsijatega. Olen hämmingus, kui näen, et tihtipeale pole inimestel õrna aimugi, mida nad tantsivad. „Giselle’is” tõstetakse käsi väga kõrgele, tehakse suuri port de bras’id. Praegusel ajal on baleriinide kehajooned ülimalt välja venitatud. Julgesin ühele tantsijale soovitada, et ta tooks oma käed madalamale. Romantismiaegne kostüüm ju tegelikult ei võimaldanudki käsi nii kõrgele ja laiali asetada; varruka lõige piiras seda ja tekitas vastava käte liikumise stiili.

Mulle õpetas Tallinna Ülikoolis kostüümiajalugu Agu Püüman. Sain temalt teada, et juba barokktantsus piiras varruka lõige käte kasutust ja käed ei tõusnud lõuajoonest eriti kõrgemale. 18. sajandil reformis Jean-George Noverre tantsukostüümi, võttes tantsijal eest maski ja asendades traditsioonilise ballikostüümi rollikostüümiga. 1760. aastal ilmus tema teos „Lettres sur la danse et sur les ballets”, kust said alguse muutused: kostüüm muutus tasapisi kehasõbralikumaks. Haldjas paneb endale selga kitooni ega tantsi oma haldjasoolot enam krinoliinis ja korsetis. Aga ka romantismiajastul jääb käte asend kostüümist sõltuvalt veel madalaks, just nimelt toleaeagsete lõigete tõttu.

Sageli puudub tantsijatel vastav haridus, nii nagu kiirtoidu puhulgi... Ka konkursid ei soodusta noorte tantsijate stiiliteadlikkust, sest seal on põhiohk tehnilisel puhtusel ja täpsusel. Konkursside mentaliteedi laienduseks on praegu Instagram ja TikTok. Olen juhtunud vaatama mõne noore, kuueteistkümnendaastase tantsija Instagrami-lehekülge ja näinud, et kõik kehaliinid on tal juba täiskasvanulikult lihvitud ning et ta sooritab tohutul hulgal piruette või seisab pool tundi ühe jala varvastel. Vaadates aga sellesama noore tantsija videos esitatud variatsiooni katkendit, selgub, et tegelikult ei oska ta veel tantsida. Ma ei soovi nimesid nimetada, aga on tantsijaid, kelle ülipopulaarsed sotsiaalmeedia kontod on üles ehitatud ühele ja samale trikile/oskusele

või füüsilisele eeldusele. Me teame aga, et ainuüksi jala hüperkõrgetest battement'idest ei piisa, et laval kunstiliselt veenvalt tantsida. Ekraanil on see küll hetkeks muljetavaldav ning tuhanded balletti õpivad lapsed vajutavadki like-nuppu ja suunduvad oma spagaate edasi venitama...

Nüüd, kui ma tegutsen dirigendina, tunduvad tehnilised liialdused mulle eriti kohatud. Ma ei tea klassikalise balleti partituuris mitte ühtegi kohta, kus oleks jäetud piisavalt muusikat seitsme pirueti sooritamiseks või kahekümne sekundi vältel varbal seismiseks. „Uinuva kaunitari” esimese vaatuse kuulsas nelja kavaleriga Adagio's saab dirigent lubada Auroral näidata tasakaalu, venitades fermaati, aga me räägime siin kahest kuni neljast sekundist, mitte rohkemast. Muusikas ei ole liigsele trikitamisele ruumi. Ma ei taipa, miks on vaja veeta pikki tunde saalis, et saavutada selline piruettide arv või pikk varvastel seismine. Selle asemel võiks käia muuseumis, teatris teisi tantsijaid vaatamas, lugeda raamatut või lihtsalt armuda. Elada elu. Inimesed veedavad oma arenguks vajalikke tunde ühte kitsast oskust õppides. Mul on seda häbi vaadata ja see ei anna tantsule sisuliselt midagi juurde.

Seda on väga huvitav kuulda, sest mul pole ei Instagrami ega TikToki. Küll aga vaatan Youtube'ist tantsuvideoid.

Instagramis on algoritmid, mis suunavad vaataja tähelepanu teatud videotele. Mida rohkem like'e video kogub esimeste minutite jooksul, seda kindlam on, et ta muutub nähtavaks paljudele külastajatele ning saab omamoodi etaloniks. Ohoo-efekt tuleb saavutada kohe ja sellega arvestavad ka materjalide loojad.

Mina olen samuti märganud videotes, et kümne- kuni kuueteistaastasel tulevasel tantsijal on juba väljakujundatud kehajooned ja liigutused. On mitmeid videoid, kus väikesed lapsed teevad väga keerukat, neile mitteeakohast koreograafiat ja repertuaari, sooritades tantsuelemente, teadmata, mis variatsiooniga on tegemist või mis ajastust see pärit on. Tegelikult on see lapsele ohtlik, sest ta keha ei ole veel välja kujunenud, ei liigesed ega lihased. Ta karjäär jääb sama lühikeseks kui iluvõimlejal, kes on juba kahekümneaastaselt sunnitud selle lõpetama. Balletis, mis peaks olema kunst, on aina rohkem sportlikkust. Ma kardan, et aja jooksul võib varju jääda balleti tegelik olemus. Ballett on kaunis ja hingestatud kunstiliik, mitte sport.

Jah, noortel on tihtipeale keha juba kahekümneselt traumeeritud ja omadega läbi. Jalad on juba viimse piirini üle koormatud. Praeguse aja tantsijad on küll mitmekülgset ette valmistatud, aga töötanud oma võimete piiril ja mitte kõik ei pea teatris kahtekümmend aastat vastu, nagu varem.

Ka tasakaal tehnilise soorituse ja loo jutustamise vahel on paigast ära.

Trikitatakse, sooritatakse aina keerukamaid ja tihedamaid tantsukombinatsioone, aga loo jutustamine on kadumas. Enamus meie kaasaegseid balletilavastusi on konstrueeritud liikumise ja koreograafiaga. See on tõsine probleem, sest see mõjutab ka publikut. Ma puutun palju kokku noortega ja nemad ütlevad, et ei käi balletti vaatamas, sest see on vaid väliselt efektne, ilutsev. Olen pidanud oma noori sõpru suunama, mida vaadata ja kuidas vaadata. Publik januneb tegelikult sisuliselt huvitavate balletilavastuste järele – ballett peaks ikkagi olema hingestatud kunst.

Praegu öeldakse tantsija kohta, et kui ta kahekümne viie aastaselt pole suutnud endale nime teha, siis pole tal enam lootust. Minu kohta räägiti küll alati, et olen sihikindel ja intelligentne ja oma ea kohta küps, aga ma julgen väita, et tegelikult hakkasin asjadest aru saama alles kolmekümneselt, kui ma pärast poja sündi tagasi tööle läksin. Siis hakkasin ma tajuma tantsu hoopis mitmekülgsemalt ja sügavamalt.

Elu ise on suur õpetaja.

Ja veel hiljem, paari-kolme aasta pärast tundsin, et mul on midagi ka publikule öelda. Kogu eelnev lavaperiood oli justkui enesesse kogumise etapp.

See tähendab siis, et kui inimene jätab oma silmaringi avardamata ega avasta elu ennast, on tal laval tunduvalt vähem pakkuda?

Praegu oodatakse kooli lõpetajalt, et ta oleks megastaari toorik. Berliinis olid meil aga ka mõned vanemad baleriinid ja neid vaadates oli näha, et tegelikult õnnestub tantsu kaudu midagi olulist väljendada alles kolmekümne eluaastates. Mõni neist tantsis ka neljakümne viienda eluaastani. Nad ei teinud enam mingeid vapustavaid trikke, ometigi ei saanud neilt silmi ära pöörata, sest nad olid kunstiliselt väga veenvad, loomulikud. Balletis loomulikkust saavutada on omaette kunst. Näiteks vaimustas üks baleriin, kes tantsis „Jevgeni Oneginis” Tatjanat, mind oma ülimalt jutustavate ja tundlike käelabadega. Need tõmbasid tähelepanu ja täiendasid kogu tema olekut. Kes oleks võinud arvata, et käelabad võivad rollile nii palju juurde anda! Vahel mõni tantsija üksnes seisab laval, aga sa ei saa temalt pilku lahti. Ta pöörab kõigest pead ja sa mõistad, et teisiti ei saagi seda teha. Kaie Kõrbi videoid vaadates võib praegu öelda, et tehniliselt oleks saanud paremini, kuid ma mäletan, et mind lummas just tema tantsu väljendusrikkus. See oli suur kunst ja sellest on praegusel ajal aina rohkem puudu. Mul on alati hea meel, kui tantsija muutub laval selleks tegelaskujuks, keda ta tantsib. Seda juhtub väga harva ja julgen arvata, et konkursside mõju on siin ilmne.

Arvan, et kui inimene on kontaktis iseendaga, on tal mingisse rolli

ümber kehastudes märksa rohkem ka teistele pakkuda. Tema isikupära hakkab tööle ja teeb rolli rikkamaks ja huvitavamaks. Just isikupära teeb rolli huvitavaks, isegi kui roll ise on stereotüüpne. Selleks on vaja iseendaks saada. Noor inimene aga alles otsib ennast.

Praegu, dirigendina oled sa seljaga publiku ja näoga lava poole. Milline tundub ballett läbi baleriinist dirigendi silmade?

Tihti tahaksin minna ja aidata mõne tehnilise elemendiga, aga hoian end tagasi. Sageli näen, et tantsija tuleb lavale ega ole piisavalt teadlik sellest, mida ta tantsib. Teda pole lihtsalt õpetatud tunnetama ja tegema rolliga sügavat tööd. Talle räägitakse kandadest–varvastest–sõrmedest, kuid talle ei öelda, millise tunnetusega tantsida.

Meie kaasaegses pedagoogikas, aga ka rolli repeteerimisel võib kasutada edukalt visualiseerimist, kujutluspilte, mis aitavad seda tunnetust leida.

Kindlasti tuleb oskus visualiseerida kasuks. Igale rollile peab lähenema eluliselt. Ma vahel mõlgutan mõtteid selle üle, et miks on vanadel ballettidel nii pikk eluaeg — paljud neist on püsinud laval juba sada viiskümmend aastat. Kui Petipa oma hobustega Peterburi ja Pariisi vahet sõitis, ei olnud interneti ega telefoni. Ta vaatas postitõlla aknast välja ja mõtiskles. Millest ta võis mõelda? Ikka elust. Ja elust ta oma ballettides ka jutustas. Just see elulisus puudutabki vaatajat. Kõik Petipa balletid ei jäänud püsima, aga see on ka normaalne. Jah, Petipa jutustab elust sageli küll muinasjutu kaudu — näiteks luige all mõeldakse tüdrukut...

Balletis räägitaksegi muinasjutuliselt mõjuvate kujundite abil elust ja inimestest. Võta näiteks meie oma ballett „Kratt”. Kratt on tugev kujund, jätkuvalt kõnekas tegelaskuju, kui vaadata kas või meie praegust ühiskonda.

Balletid räägivad elust, armastusest, tahtejõust, reetmisest, võitlusest armastuse nimel ja kõigest, mis teeb elamise väärtuslikuks. Nad ei jutusta sellest, kuidas piruetti sooritada, ükskõik kui efektne see ka poleks.

Piruett on käsitööoskus, vahend rolli loomiseks, mitte eesmärk omaette. See, kuidas sooritab sedasama piruetti Luik/Tütarlaps või näiteks Kratt, on väga erinev. Kui tantsija viib lavale ainult oma käsitööoskuse, pole see enam ballett, elulisus jääb puudutamata. Mind on alati huvitanud, kuidas saab ballett tänapäeval eluga kontakti luua, mida tal on öelda. Aga eluliselt olulised probleemid on ju ühesugused kõigil aegadel.

Mind õpetas üks vanem kolleeg, et baleriin peab tundma oma tegelaskuju kogu elu, mitte ainult seda ajahetke, mida ta laval näitab.

Kas „Giselle” tundis oma isa; mida ta tundis hetkel, kui Albrecht koputas uksele? See kõik mõjutab artisti nägemust Giselle’ist. Mul on olnud võimalus näha, kuidas töötab Silvie Guillem. Ta viimistles oma rolli väga detailselt. Kusjuures ükski tema etendusest ei sarnanenud teisega.

Sa lõpetasid sel kevadel EMTAs magistrantuuri dirigeerimise alal. Sinust on saamas balletidirigent ja sa tegutsed sellena juba praegu. Usun, et kõigil tantsijatel on sinuga seoses väga kõrged ootused. Milline on sinu ja tantsijate suhe?

Jah, ootused on kõigil kõrged, sest minult oodatakse ideaalseid temposid. Kuid milline on ideaalne tempo? Kas seda on üldse olemas? Kui lähen mõne trupi juurde, siis kõigepealt ma tutvun ja vaatan proovis tantsijaid. Kanada Rahvusballetiga teeme tihedat koostööd; me juba teame ja tunnetame üksteist ja tantsijad usaldavad mind. On öeldud, et ma olen pakkunud tantsijale esmapilgul ebamugavana tundunud tempot, kuid ometigi on see teda innustanud ja ta on saanud sellest eneselegi üllatuseks jõudu. Ma tean, mida nad tunnevad. Tempo valimisel mõjutab mind ka lavastuse dramaturgiline ülesehitus. Minu üldine arusaam on, et pas de deux’id lõpetava kooda tempo peab olema vaikselt ja pidevalt kiirenev, sest see haarab publiku kaasa, kütab nad nõ üles ja viib tantsunumbri lõpu kulminatsioonini. Tantsijad saavad aru, mida ma mõtlen, ja kui mu mõte läheb neile korda, on nad nõus selle nimel ka pingutama. Olen tänulik, et mind usaldatakse. Sageli on tulnud tantsija mu juurde lootuses, et dirigeerin just tema etendust.

Kas sa töötad põhiliselt Kanada Rahvusballetis Torontos või on sul ka teisi teatreid, kus sa dirigeerimas käid? Milline on sinu tulevikuperspektiiv?

Jah, nendega on mul tihe koostöö ja nüüdseks kutsutakse mind sagedasti ka Stuttgardi Balletti. See on väga sümboolne, sest sealt minu dirigendi tee üldse alguse saigi. Vahel olen pidanud mõnest pakkumisest ära ütleva, sest mitmes kohas ei saa ju samal ajal olla.

Ühes varasemas vestluses minuga mainisid sa, et tahaksid tulevikus ka operit dirigeerida.

See oleks huvitav väljakutse. Sümfooniline repertuaar ei haara mind sama palju, kuigi ka minul on olemas oma salajane sooviteoste nimekiri. Tundub, et ma olen rohkem siiski teatridirigent. Ballett on olnud selleks väravaks, mis on mind dirigeerimiseni viinud. Ma lähen voluga kaasa ja eks paista, milline mu unistustest teoks saab.

Kuidas toimus üleminek tantsult dirigeerimisele? Kust see mõte üldse tuli?

Ma mäletan oma esimest hooaega Estonias. Siis juba mainisin, et

tahaksin dirigeerida; eriti unistasin Tšaikovski „Pähklipurejast”. Minu balletiõpetaja Tiiu Randviir ja klassikaaslased mäletavad, et rääkisin juba balletikoolis oma soovist dirigeerida. Ma teadsin kogu aeg, et minu loomeelu ei piirdu balletiga. Olen alati olnud tohutu balletifänn ja töötanud nagu hull. Pärast oma esimest treeningtundi ütlesin: „Nii, üks treeningtund vähem minu elus! Hurraa!” Praegu mõtlen, et sattusin balleti selleks, et seal midagi õppida. Tegin sealjuures ju päris korralikku karjääri ja tantsisin hästi palju.

Häid balletidirigente on vähe ja neid, kes ise oleksid tantsinud, ma tegelikult ei teagi. Teatrikunst on niivõrd kogemuslik, balletis luuakse enamasti muusika ja tantsu koostoimel. On dirigente, kes ei tunnetata liikumist: näiteks kui tantsija sooritab keerulist hüpet ja dirigent märkab, et tantsijal on raske, võtab ta tempo maha. Paraku ei saa tantsija õhku rippuma jääda; aeglane tempo teeb jalad raskeks ja tantsija peab siis tõsiselt pingutama.

On mitmeid tunnetuslikke nippe, mida ma oma lavakogemuse põhjal saan dirigeerides kasutada, et tantsijat toetada. Näiteks „Giselle” teise vaatuse vilide-stseeni lõpus on tehniliselt rasked fouetté-hüpped. Üks minu dirigendist kolleeg, kes oli aastakümneid seda balletti juhatanud, tuli uurima, miks ma ühes teatud kohas veidi aeglustan. Ma vastasin, et nende hüpete sooritamisel muutuvad jalad väsimusest tuimaks ja kombinatsiooni lõpus tuleb sukelduda plié'sse. Veri lööb pähe ja sellele järgneb varvastel viiendas positsioonis balanss, kuni aplaus kestab. Aeglustusega andsin kordeballetile sutsukese aega, et ennast viiendas positsioonis stabiliseerida. Mäletan ka, et kui ma vilisid tantsisin, lootsin alati, et dirigent ei oota aplausi lõppu, vaid alustab järgnevat muusikat varem. Selliseid nüansse tead ja tunnetad vaid siis, kui sul endal on tantsimise kogemus. Vanem kolleeg kuulas mind huviga ja ütles, et tuleb teinegi kord minult balletinippe välja urgitsema. Selliseid momente on palju ja sellealane kogemus on minu eelis.

Tantsijad on küll väga paindlikud ja võivad tantsida üsna erinevas tempos, aga tempo peab siiski olema ettearvata. Praegu on mul vaja dirigeerimise tehnikat juurde õppida ja orkestritega kogemust saada. Kui lõpetasin EMAs magistrantuuri, kutsuti mind kohe ka doktoritöösse, sest mu magistratöö balletimuusika dirigeerimisest oli doktoritööle korralik baas. Praegu ma seda siiski veel ei tee. Tahan enne praktiseerida ja siis ehk jõuan ka sinnamaani.

Just! Niimoodi saab sinu tulevane doktoritöö märksa rikkam ja mitmekihilisem. Teooria on tähtis, aga teooria ei tantsi ega dirigeeri. Kogemus ja oskus sellest kogemusest õppida on oluline, eriti kui sinust peaks saama kunagi õppejõud.

Kiur Kaasiku Adolphe Adami ballett „Giselle”. Tiit Härmi lavastus. [Eesti Rahvusballett](#), 2002. Giselle - Olga Rjabikova, Myrtha Maria Seletskaja. Harri Rospu Maria Seletskaja (Nikia) ja David Jonathan (Solor) Cynthia Harvey Marius Petipa balletis „La Bayadžre” („Bajadeer”) Ludwig Minkuse muusikale. Flaami Kuninglik Ballett. Hans Gerritsenifoto Maria Seletskaja Flaami Kuningliku Balleti esisolistina. Koen De Clercki Maria Seletskaja Kanada Rahvusballeti orkestriga 2020. Paul Borkwood CBCfoto Maria Seletskaja Kanada Rahvusballeti orkestriga 2020.

Vestelnud ANU RUUSMA