

TÜLLE SEMIOOTIKA

TRIINU UPKIN

TEMUKI VEEBR, 2016

Hoolimata peagi saja aasta täitumisest professionaalse balleti viljelemisest Eestis ei ole meie keeles tabavat sõna balleti tüllist rõngasseeliku tähistamiseks. Ingliskeelsest kultuuriruumist on laenatud prantsuse päritolu *tu-tu*, venekeelsest *patška*, õigekeelsussõnaraamat ei sisalda aga kumbagi.

Mina tahan balletist kirjutada, vajan selleks mugavat kirjakeelset sõna ja pakun välja uudissõna „tülle“ – sõnast „tüll“. Käesoleva esseega teen katset seda kasutusele võtta.

Tüllist balletiseelikut ehk tüllet on laias laastus kahte liiki: romantiline pikk tül-



Marie Taglioni
Filippo Taglioni
balletis
„La Sylphide“
(„Sülfiid“, 1832).
F. L. Cattier'
litograafia
A. Deveria järgi.
© Bettmann/
CORBIS

le ja klassikaline lühike tülle, millele on rõngas sisse aetud ja mis seisab horisontaalselt pörandaga. Viimane on juba rohkem kui sajandivanune baleriini sümbol. Olen ise olnud tunnistajaks Estonia saalis publiku hulgas istudes laste erutatud hüüetele-sosinatele: „Emme, kas see ongi baleriin? Kas nüüd tuleb ballett?“. Siis, kui balleti „Pähklipureja“ esimese vaatuse lumestseenis ilmub varvastel tippides valgest udust välja Lumekuninganna, etenduse esimene tüllet kandev baleriin. Eelnenud enam kui pooletunnisest osast ei paist-

nud neile keegi, kaasa arvatud peategelane Clara, „baleriini“ tiitlit väärivat. Tülle on staatuse sümbol.

Esimene teadaolev pika tüllist *tu-tu* ehk tülle kandja oli Maria Taglioni balleti „La Sylphide“ esietendusel 1832. aastal Pariisis. Tema valge õhuline seelik jättis jalalabad esmakordselt täiesti nähtavale. Sellest sai romantilise pika tülle prototüüp, mida kasutatakse ka tänapäeval. XIX sajandi teisel poolel lühenes klassikalistes balletides baleriini seelik põlvedeni, et tema osavat jalgade tööd paremini näha oleks.



Marie Taglioni
Florana Charles
Didelot' balletis
„Zéphire et
Flore“. Richard
James Lane'i
litografia Alfred
Edward Chaloni
joonistuse järgi
1831.

Victoria and
Albert Museum/
Nikolai Sergejevi
kollektsoon



Alicia Markova
nimiosas
Adolphe Adami
balletis „Giselle”.
Grand Ballet
du Marquis de
Cuevas, l' Empire
Théâtre, Pariis,
1953.

Serge Lido
foto. [https://
fromthebygone.
wordpress.com/tag/
ballet-dancer](https://fromthebygone.wordpress.com/tag/ballet-dancer)

XX sajandil aeti aga seelikule metallist rõngas sisse, et see uhkelt püsti hoiaks ja jalad terves ulatuses vabaks jätaks. Klassikalise balleti all mõtleme XIX sajandi lõpul loodud ballettide paremikku. Need on kolme-neljavaatuselised jutustavad balletid, milles vahelduvad rühma- ja soolotantsud, reaalne ja ebamaine maailm – „Luikede järv”, „Unuv kaunitar”, „Bajadeer”, „Don Quijote” jt. Teatrid hoiavad siiani neid XIX sajandi ballette repertuaaris aukohal, sest uuemaid klassikalist liikumiskeelt kasutavaid lavastusi ei määratle-

ta enam sama „klassika” hulka. Seega ulatuvad nii tulle kui ka baleriini staatuse demonstreerimise ja kinnitamise juured juba rohkem kui sajandi taha.

Balletitantsija keha kõige tähtsam osa on jalad. Neid treenitakse ebaproportsionaalselt rohkem kui ülejäänud keha, et vormida neist klassikalise balleti keele põhilisi väljendusvahendeid. Naistantsijate jalgade kultuse igaveseks kinnituseks on varvaskingad ja nendega tantsimise tehnika viimistletus. Balleti tinglikus süsteemis on välja arenenud erilised kriteeriumid jalgade ilu

Anna Pavlova
Lise osas
Aleksandr
Gorski balletis
„La fille mal
gardée” („Asjatu
ettevaatus”),
St.-Peterburg,
1909.
www.pinterest.com



hindamiseks ja neile teatava tähenduslikkuse omistamiseks. Baleriini jalad on ülimalt fetišeeritud ja tüllekostüüm eksponeerib neid parimal võimalikul moel.

Balleti protokollis on palju esmapilgul kummalisi reegleid, kuid ühtse süsteemina moodustavad nad reguleeritud ja tõsiselt võetava terviku. Protokollis on omal kohal tülles baleriini olek ja temaga suhtlemine laval. Esiteks tingib täies pikkuses nähtavate jalgade eksponeerimine baleriini jalgade asendite esteetilisuse nõude. Esteetiline tähendab siinkohal siruta-

tud põlvi ja põida, väljapoolseid jalgu, õigeid rakursse publiku suhtes ja ristatud jalgade asendi variatsioone. Kuna tülle seelikuosa seisab nii kaharalt püsti, et baleriini käed ei saa kuidagi langeda loomulikult, peab ta neid pidevalt piisava nurga all graatsiliselt väljasirutatuna tülle kohal hoidma. Üldisest heast rühist – sirutatud kaelast ja seeshoitud kõhust ei pääse niikuinii. Ühesõnaga, tülles on baleriin igitpidi rohkem hoitud ja võiks öelda ka kammitsetum kui tavamoega sarnasemate kostüümide puhul.



Helmi Puur Odette'ina Pjotr Tšaikovski balletis „Luikede järv”. RAT Estonia, 1954.
Foto Rahvusooper Estonia arhiivist

Teine aspekt tulle puhul on suhtlemine laval. Tülles baleriinile ei saa liiga lähedale minna, sest seelik kortsus siis inetult. See on lubatud vaid tema meespartnerile tõstete sooritamisel ja tantsijanna tasakaalu hoidmiseks balletipoosides. Kuna tulle on *per se* kõigest teistest lavakostüümidest balletis üle, peavad „tavalisemate” kostüümide kandjad tülles ilmunu vastu olema teistega võrreldes aupaklikumad. Ja kui nad seda pole, on tegu esitatava narratiivi negatiivsete karakteritega.

Tülles ei tantsi mitte ainult printsessid või jutustuse kangelannad, vaid ka balletivirtuoosuse näitamiseks mõeldud tantsukompositsioonide esitajad. Kui tegu on keerulise tantsuga tülles, ei ole selle divertismentlikkus ja võimalik seose puudumine etenduse narratiiviga mingiks takistuseks selle

esitajate tegelaste hierarhias kõrgele tõstmiseks tulle kandmise tõttu. Sellised numbrid on klassikalistes balletides kõikvõimalikud *pas d'action*'id ja *grand pas*'d.

Peale virtuoossemate tantsijate märkimise võib tulle kandmine tähendada ka tegelaste ebamaisust. Managem silme ette ballettide kuulsad naisrühmastseenid, kus 32 tülledes baleriini täiesti sünkroonis tantsivad. Pangem tähele, et need pildid kujutavad alati teispoosust, unenägu või muud ebareaalset maailma. Tülledes on „Luikede järve” luiged, „Uinuva kaunitari” haldjad ja nereiidid, „Bajadeeri” varjud, „Don Quijote” drüaadid jne. Üldjuhul on nendes balletides maistest tegelastest tüllekostüüm ainult peategelasel ja sedagi alles siis, kui ta on läbinud edukalt mingi katsu-

muse. Nii saab templitantsijast Nikiast (balleti „Bajadeer” peategelane) süütuks ohvriks olemise ja ausurma tõttu varjude riigis valge tüllebaleriin, Quiteria („Don Quijote”) peab aga oma armastatuga koosolemise õiguse võitma, et pulmapildis tülles võidutseda. Aurora („Uinuv kaunitar”) sünnib juba õilistatud printsessina tülles ja tema roll ei tee etenduse jooksul mingit arengut läbi (tegevateks kangelasteks on prints Desiree ja Sirelihaldjas), ta n-ö sünnib tülles. Odette („Luikede järv”) on, vastupidi, niigi ebamaine olend, kuigi nõiduse-eelses olekus oli ta maine printsess. Tema puhul ongi pigem ümberpöörduvalt: nõiutuna ahvatleb ta printsi ja kui needus murtud, saab temast tavaline pika kleidiga printsess (seda metamorfoosi ei näidata igas la-

vastuses) – ta on üllamas (luige) olekus mitte enda saavutuste, vaid kellegi teise negatiivse teo (võlur Rothbarti needuse) tõttu. Ottilie, must luik, saab oma musta tülle samuti Rothbarti võlukunsti jõul. Ta on nii virtuoosne kui ka ebamaine (võluri tütar/must luik), aga ka petis. Tülle on tema seljas maskeerung ja vaataja saalis teab, et Ottilie tegelane pole neid võõraid sulgi väärt, aga tema osa esitav baleriin (kes tantsib ka Odette’i) jällegi on.

Seega tülle a) tähistab baleriini osa keerukust, b) näitab tegelase ebamaisust ja/või c) tema kõrget seisust, d) on „auhinnaks” raskuste läbimise eest ja õilistab oma kandjat uue staatusega. Need tähendused võivad esineda nii ükskhaaval kui ka mitmekesi koos. Selline tülle kui tähistaja kontseptsioon

Tamara Rojo (Odette) ja Matthew Golding (prints Siegfried) Pjotr Tšaikovski balletis „Luikede järv”. Inglise Rahvusballett, 2013.
David Jensen'i foto



on mõistetav just narratiivse klassikalise balleti kontekstis (kõik XIX sajandi lõpust meieni jõudnud klassikalised balletid on narratiivsed; hiljem on tüllekostüümi kasutamise piire nihutatud). Lavastuses on see tähistaja kostüümiloomise aluseks, karkassiks, millele lisatakse teisi märke.

Tülled, nagu teisedki balletikostüümid, kujundatakse vastavalt narratiivis sisule. Kaharalt püstiseisev seelik ei võimalda kunstnikele just lõputut fantaasialendu. Baleriini jalad on tülle all alati kaetud heleroosade sukptükstegega ning sama värvi varvaskingadega. Jalad on „puhta klassika” kandjad ja esitajad. Seeliku peale võib kujundada mustrit või kasutada tülil peal teisest kangast katematerjali, kuid seda kõike kostüümi füüsilist funktsionaalsust minetamata. Kostüümi ülaosa on leebem vorm korsetist ja pihiku osa muuta ei tohi, ainult värvi valida ja kaunis-

Emma Livry Farfallana Marie Taglioni balletis „Le Papillon” („Liblikas”), Pariis, 1861.
en.wikipedia.org



tada. Kunstnikule jääb vaid dekoltee ja seljataguse lõike disainimine, ta võib lisada varrukaid või kätiseid, mõelda välja pea- ja kaelaehteid. Ühesõnaga, tegelase olemuse, staatuse, rahvuse jms väljendamiseks on kunstnikule jäetud tüllekostüümist ainult ülakeha rinnast kõrgemale jääv osa. Klassikaliste ballettide puhul tuleb arvesse võtta ka üle saja-aastase ajaloo taaka ja tekkinud kaanoneid ning klišeetid, millele peaks ühel või teisel moel viitama. Sellistes tingimustes saavutatu on väga tinglik ja väljasaadetud sõnumi kood keeruline.

Baleriini tülle sõnumite mõistmiseks tuleb seda vaadata aktiivse (laval tantsija seljas, mitte riidepuul rippuva passiivse) märgina etenduses (passiivsenä on sellelt hea lugeda kunstniku kujundatud ajastu, olemuse, staatuse või rahvuse märke, kuigi järeltunde tegemine on ilma kõike muud nägemata ennatlik). Arvestada on vaja lavakujundust ja dekoratsioone, teisi kostüümie etenduses, nendega sarnanemist või neist eristumist, tegelase eelneva kostüümi suhet uuega. Lisaks muusika, mis on kodeeritud sõnumitega omaette tekst; narratiiv, lavastuslikud lahendused, koreograafia, tantsijate esitus, valgustus jne – tõeline märkide polüfoonia, mis ometi on oma keerulisuses nõnda nauditav.

Nagu näeme, on tülle väga sisutihhe element, mida saab märgina kasutada tegelaskujude ja etenduse rikastamiseks. Paraku ei süvene lavastajad ja kunstnikud alati tüllekostüümi tähendusnüanssidesse ja juhtub, et seda märki kasutatakse lavastuste uusredaktsioonides läbimõtlematult. Üks on aga kindel – tülle on ja jääb baleriini staatuse märgiks.