

MÕTTEID TANTSUST, SEILATES TALLINNA JA HELSINGI VAHEL: ETENDUSE NIMETUS, KOREOGRAAFILINE KEEL JA LIIKUMISE ARTIKULATSIOON

HEILI EINASTO

Kriitiku suhe kunstiteosega erineb mittekriitiku omast – Juri Lotman on sõnastanud esimest diagnoosimiseks. Tõepoolest, kui mingi kunstiteosega suhtlemise, näiteks teatris käimise, põhjuseks on selle hindamine või nähtusega kursis olemine, siis on kunstiteost vaatavat pilk või (muusika puhul) kuulavat kõrv hoopis teistsugune kui siis, mil kommunikatsiooni lähtekoht on miski muu, näiteks huvi käsitletava teema vastu või soov argitoimetustest välja lülitada. Viimane ei tähenda tingimata „meele lahutamist“; argitoimetustest võivad välja viia ka tavapärasest teistsugused küsimused või probleemiasetused. Samuti on üsna varieeruv see, mis kellegi meelt lahutab, kuigi meelelahutustööstus rõhub eelkõige huumorile, seksile ja/või *action'*ile.

Tagasi selle diagnostilise pilgu juurde. Kui aastaid oled suhestunud tantsuga peamiselt selle kaudu, siis on sellest raske vabaneda ka siis, kui lähed tantsuetendust vaatama niisama, st ilma paberi ja pastakata, ilma vajaduseta anda mingeid hinnanguid või võtta nende suhtes selge seisukoht. Just nii nagu balletiartistid märkavad (sageli teadlikult vaatamata) mis tahes tantsuetenduses

esitajate jalalabade tööd ja jalaselgade sirutust (profislängis *podjomm'i*) tantsustiilist ja -ülesannetest sõltumata, nõnda ei kao ka kriitiku diagnoosiv pilk päriselt mitte kuhugi. Aga ikkagi on vahe, kas vaatad etendust ülesandega sellest „lugu“ teha ning pistad käekotti märkemepaberi ja pastaka või istud saalis sooviga lülitada end paariks tunniks ukse taga ootavatest kunstikaugetest probleemidest välja. Siinsed mõtted on need, mis on jäänud kõlama pärast erinevate tantsuetenduste nägemist siin- ja sealpool Soome lahte, kusjuures käesolev „lugu“ sündis palju hiljem.

Viimased poolteist aastat on vaatamata ühele paarikuissele kõrvalepõikele möödunud kunstispetsiifilistest küsimustest üsna kaugel. Töö on nõudnud viibimist Soome lahe mõlemal kaldal; tantsu- ja ooperietendused on tähendanud puhkust ja vaheldust argitoimetustele. Vabana (tegelikust või mõttelisest) kirjutamiskohustusest, olen saanud valida seda, mida vaadata, ja minu huvi aluseks on olnud kas etenduse teema või soov näha seda, mida mõni (rohkem või vähem) tuttav tantsukunstnik teeb ja mis suunas areneb. Nii ajendas mind **Jüri Naela** tööd „**Kell näitabki juba**



Tero Saarineni trupi „Kaze“ läks Soome Rahvusooperi laval täissaalile.

täpset aega. Millist?” vaatama eelkõige uudishimu, kuidas senine kohalik meelelahutustööstuse (mida muusikalid ja „Eurovisioon“ tahes-tahtmata on) päilaps tungib sisse teistsugusesse mõttemaailma ehk siis „kaasaegsesse tantsu”¹, milliseid vahendeid ta kasutab ja mida ta Londonis² on õppinud. Lääne individualistlikku mõtteviisi ja modernset uuenduslikkust rõhutav „kaasaegne tants” on toonitatult isikukeskne ning seda „kaasaegse tantsu” tahku näeme teemavalikus, st Laine Mäe eluepisoodide ja isiksuse presenteerimises. Tööd vaadates meenus Jutta Lehistele³ tehtud Mai Murdmaa „Naine” Luciano Berio naisehääliitsustega muusikale; aga erinevalt Murdmaa – Lehiste naiseloost, kus peamine sõnum edastati keha ja liikumise kaudu, on Naela – Mäe naiseloost peamiseks kandjaks peale Laine Mäe isiksuse Katrin Sipelga ja Lauri Laasi-

ku videotöö. Lavaruum on liigendatud hiigelsuurte fotodega, millel peategelane Laine Mägi erinevatel eluetappidel; hiljem võistleb laval kõndiv, rääkiv ja kohati žestikuleeriv Laine Mägi videopildi ja fotodega iseendast. Kummaline on aga see, et kuigi artist ei püüa teadlikult astuda mingisse rolli, ei näe me tegelikult ikkagi ei Laine Mäe ega ka Jüri Naela: autobiograafilisus on mask, mille taha nii autor kui esitaja on end oskuslikult peitnud. Jällegi paralleel Murdmaa ja Lehistega – ilma et nad oleksid rõhutatult jutustanud oma lugu, olid nende kohalolek ja isiksus „Naises” palju nähtavamad ja tuntavamad. Ka etenduse *point* kadus tehnilis-tesse lahendustesse.

Teine suur erinevus⁴ Murdmaa ja Naela lähenemises on liikumiskeel või õigemini – Naela töös selle puudumine. Tõepoolest, „kaasaegses tantsus”,

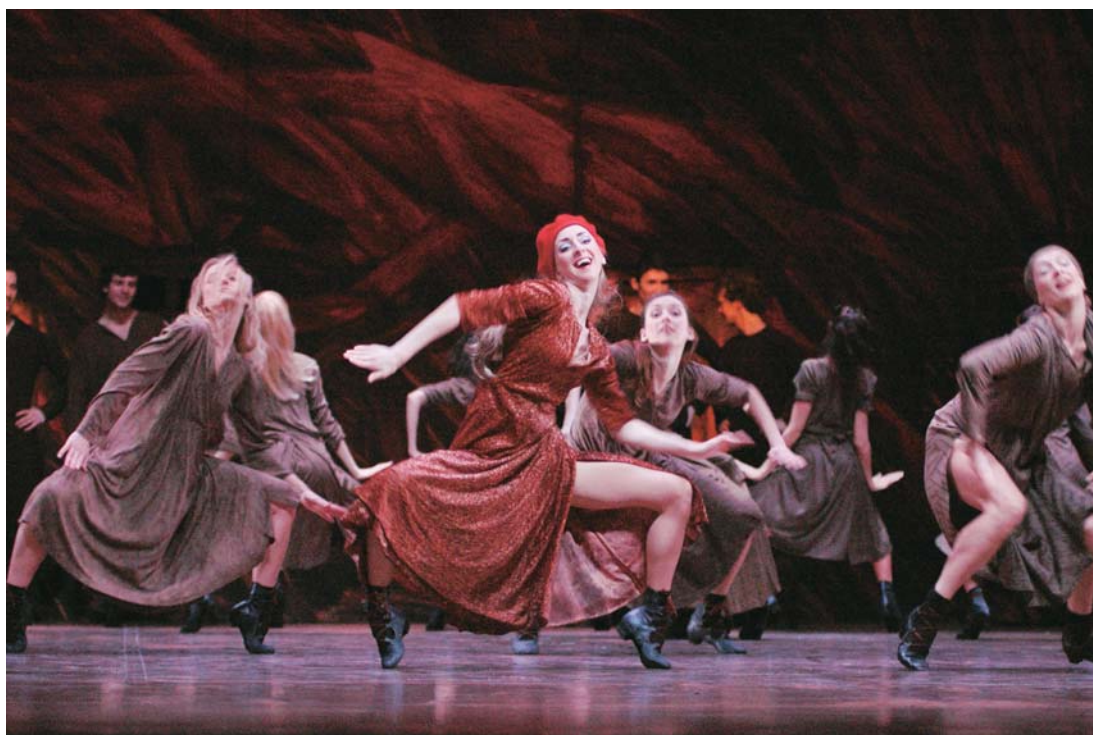
Tero Saarinen
oma balletis
„Kaze“.



Fotod Tero Saarineni koduleheküljelt internetis

eriti Eestis, on praegu kombeks nimetada tantsuks kõikvõimalikke nähtusi, sõltumata sellest, kas etenduses üldse on mingisugust liikumist, rääkimata juba kunstiliselt korrastatud liikumisest. Sellise tantsuna määratlemise taga on antud mõtteviisi esindajad rõhutanud soovi näidata tantsu puudumist või panna vaataja mõtlema sellele, mis on tants. Viimasel ajal on mind selline suhtumine mõnevõrra murelikuks teinud. Mitte et mul poleks huvitav *mõelda* sellest, mis on tants või kuidas tantsu va-

henditega edastada tantsu kui niisuguse puudumist, aga selle *vaatamine* jätab mind üha enam külmaks. Ja asi pole üksnes selles, et ma olen selliseid „puudumisi“ või küsimusi juba näinud ja enda jaoks need praeguseks hetkeks lahendanud. Pigem on tekkinud mõtteseos kaupmehega, kes on mulle müü nud paki kirjaga „juust“, aga pakki avades selgub, et tegemist on hoopis vorstiga. Isegi juhul, kui ma kuulun vorstisööjate hulka (ega ole näiteks veendunud taimetoitlane), tunneksin end pete-



Youri Vámosse „Shannon Rose“, ees keskel Heidi Kopti.
Rahvusoper „Estonia“, 2005.

tuna, sest ei saanud ju soovitud. Isegi siis, kui asemele pakutu on väga maitsev ja hea. Selline pettumus peletab kaasaegselt tantsust eemale potentsiaalset publikut, sest kellelegi ei meeldi end petetuna tunda. Seda laadi pettumuse valmistas ka Jüri Naela etendus, mida poleks ehk olnud, kui teos oleks liigitatud *performance*’ikunsti valda.

Nüüd võib ju küsida, et mis tähtsust on nimetusel, peamine on ikkagi sisu. Paraku on aga nii, et see nimetus (nagu ka etenduse toimumise koht ja aeg) hääldestavad toimuvale. Lõpuks pole ju ka vahet, mida sööd, peaasi, et see kõhtu täidab – ja ikkagi eelistame toitu söögikohas tellides või poest ostes teada, mida me saame.

Õnneks ei ole kogu kaasaegne tants sedavõrd *performance*’lik, on ka teistsuguseid töid. Nagu näiteks **Tero Saari-**

neni „Kaze“ (T. Saarineni trupi etendus Helsingi Rahvusoperi laval): see süttib, haarab kaasa ja viib tõepoolest väljapoole tavapärast argipäeva, avades seda argisust samal ajal uuesti, tuues sinna poeesiat ja sära. Pooleteisestunnine vaheajata etendus möödub kui viiv, aga selles viivus on omamoodi igavik. Alguse poolhämärale lavale tuleb trummi mängiv mees, kellele peagi vastab teine, rütm nakatab muusikuid ja hiljem tantsijaid laval, mis süttib soojas kollases valguses. Yas-Kazi muusika, Tero Saarineni loodud liikumine ja Mikki Kunttu valguskujundus põimuvad läbi ja hõljuvad tavapärasest erinevas aegruumis, esitades voogavate kehade, hõõguva valguse ja vahelduvate rütmimustrite ning saksofoni huilete kaudu küsimusi inimese lihalikust eksistentsist, igatsusest ja armastusest, üksindusest ja koos-



Helen Org Youri Vámosse balletis „Shannon Rose“.

olemisest. Samas on jäetud võimalus neist eksistentsiaalsetest küsimustest mööda vaadata ning nautida üksnes kehade ja liikumise kaudu joonistatud mustreid abstraktse nägemusena, probleeme ei suruta vaatajale peale, vaid publik tõmmatakse kaasa keha kaudu, mis paigal istudes tantsijatega koos lendab ja hõljub; muusika rütmimustritele sekundeerib vere tuntav tuksumine soontes. „Kaze“ on kogemus, mida on raske sõnastada, aga mis tuleb etenduse lõppedes vaatajaga kaasa ja kandub argielu toimingutesse. Minu jaoks oli kogetu „kaasaegne tants“ oma parimal kujul – sõnum ja küsimused olid edastatud läbi kehakeele, millest saadav kogemus erineb muude meeltega hoomatavast.

Vahel tundub, et balletietendusi vaadates pole võimalik niimoodi alt minna

nagu kaasaegse tantsu puhul; isegi kõige eksperimentaalsem ballett sisaldab äratuntavat tantsu. Ometi ei ole ka siin asjad nii lihtsad, nagu pealtnäha paistavad. Nimelt kohtab balleti vallas üsna sageli arvamust, et kunagine hea solist on enesestmõistetavalt suuteline uusi tantse looma. Muusikamaailmas pole kohanud seisukohta, et hea interpret on tingimata arvestatav komponist, või teatri poolel arvamust, et iga luuletusi värvikalt ette kanda suutev näitleja on kohe poeet. Kui asi oleks pelgalt teoreetilises arvamises, siis ütleks, et arvaku, mida tahavad; paraku aga jõuab see ka praktikasse, st lavale. Näiteid leiab lähedalt ja kaugelt.

Helsingi Rahvusooperis hiljuti esitendunud balleti „Tšaikovski“ autor on endine Pariisi *Opéra* esitantsija **Patrice Bart**. Mõnevõrra küsitav oli siin ju-

ba teemavalik – kas balletietendus on ikka kõige õigem vahend ühe helilooja elusündmuste edastamiseks? Muidugi saab rõhu asetada kunstniku elamustele ja hingeseisunditele ja neid on ka Barti töös, paraku aga olid emotsionaalsed konfliktid ja mõtte-tundeseosed leidnud väga lihtsakoelise kujutamise, mis meenutas pigem XVIII sajandi pantomiimi kui nüüdisaegset balletti. Näis, et koreograaf ei usalda (või ei tunne) keha ega selle väljendusrikkust, vaid kasutab üheselt tõlgendatavaid ringutusi, ahastavaid kätesirutusi ning kõige tüüpilisemaid balletihüppeid ja -pöördeid. Olustikulised stseenid on edastatud peamiselt näitlemise ja pisut stiliseeritud argikäitumise abil; rohkem kui küsitav on helilooja pidev kuue seljast võtmine hingeseisundeid kajastavate hetkede eel. Tšaikovski Euroopa-reisi oli kujutatud eri maade stiliseeritud tantsude abil, mis näisid pärinevat ülemöödunud sajandist ja olid äravahetamiseni sarnased karaktertantsud „kui niisugused“, mille ainsad rahvuslikku koloriiti tähistavad elemendid olid stiliseeritud kostüümid. Erinevalt XIX sajandi karaktertantsudest oli neis hetki, kus hea maitse piir on ohtlikult lähedal. Kuigi Soome Rahvusballeti tantsijad andsid oma parima, jäi sellest väheks, ka väga hea tantsija ei suuda nähtamatuks muuta koreograafilise mõtte puudumist. Asja hea külg oli see, et etendust võib nautida lavale vaatamata, keskendudes Tšaikovski muusika kuulamisele.

Soome Rahvusballetil on laval veel teinegi veneaineline jutustav ballett – **John Cranko** 1965. aastal loodud „**One-gin**“. Mis sest, et loodud nelikümmend aastat tagasi – see on oma teemakäsituselt ja koreograafiliselt keelelt palju tänapäevasem kui Barti „Tšaikovski“. Mitte et Cranko kasutaks kaasaegse tantsu elemente või üritaks erinevaid tantsustiile sünteesida, aga Cranko demonstreerib head klassikalise balleti sõ-

navara tundmist, sünonüümide (ehk tantsus siis klassikalise liikumisjada eri variatsioonide) rikkalikku kasutust ja balletikeha väljenduslikkuse head tundetust. Lisaks veel peen stiilitaju: esimese vaatuse tegevus toimub maal, Tatjana ja Olga lihtsas maakodus, ning tervet vaatust läbib rustikaalne lihtsus, mis tuuakse esile talupoegade tantsu ja balletiliku „loomuliku“⁵ rõhutamise kaudu. Teine vaatus on üles ehitatud kodanlikule peole, loomulikkus on muutunud peenutsevaks, kuid selles puudub kolmanda vaatuse kõrgaristokraatliku balli ülim väljapeetus ja maneerlikkus. Nende erinevate sotsiaalsete kontekstide kaudu näeme ka Tatjana muutumist lihtsast tütarlapsest naiseks ja suurilmadaamiks. Balleti tundepeuhangud on tehtud nähtavaks balleti vahenditega – kuid kuigi kõik hüpped, pöörded ja poolpöörded, tõsted ja toetamised on tuttavad, on nad reastatud nii, et näivad tõepoolest tantsijate hingeseisundist välja kasvavat ja on väga isikupärased.

Mõlemad, nii Bart kui ka Cranko, kasutavad oma töös Pjotr Tšaikovski muusikat, kuid see, mis Bartil jääb omaette nauditavaks üksuseks, mida parema meelega kuulaks silmi sulgedes, hakkab Crankol uudselt kõlama, kuigi Cranko ei püüa samme täpselt muusikasse seada. Tema sisemine muusikataju on tundetav ja isegi tuttavas muusikas hakkad tantsu tõttu tajuma teisi nüansse. Tõepoolest, poeesia ei seisne lihtsalt sõnades või värsilõpulistes riimides, vaid ikkagi selles, milliseid kujundeid nad loovad.

Aga naaseme Eesti poolele, kus kevadel ka esietendus jutustav ballett, nimelt „**Shannon Rose**“, alapealkirjaga „**Iiri armastuse lugu**“, mille **Jean Sibelius** muusikale on loonud **György Youri Vámos**. Süžee areng on selge ja peab ütlema, et kui selles balletis poleks värvikaid ja rikka kehakeelega massi-



Sergei Upkin ja Marika Muiste Attila Egerhazi balletis „Tulilind”.
Rahvusoooper „Estonia”, 2004.

stseene, jääksid domineerima üsna „puust ja punaseks värvitud” veidi primitiivse ülesehitusega duetid ning pantomiimsed monoloogid. Aga Rose’i unistused, kus naistantsija (**Helen Org**) väänlev ja tukslev keha edastab kangelanna igatsust ihulise ja samas romantilise armastuse järele, või värvikas kohalike elanike tants taburettidega, kus kiring ja seksuaalsus väljendus nii kehade läheduses kui ka istmete kokkulöömises, andsid aimu koreograafi keele rikkusest ja jäi vaid kahetseda, et see konkreetse ja abstraktse sulam ei jõudnud samal määral soolodesse ega duetti-desse.

Vámosse balleti ülesehitus on filmilik ja meenutab selles mõttes „Estonia” repertuaari kuuluvat „Cassandrat”. See toetub erinevas tempos meie silme eest läbi libisevatele episoodidele, kus lühike kiire üldplaan vaheldub lähivõttega

Rose’ist või tema mehest, hiljem ka Inglise ohvitserist, ja milles sündmused voolavad aeglasemalt ning pinge väljendub sageli väljapeetud staatikas ja pisut aeglustatud liikumises.

Teine hooaja balletiesietendus oli erinevate autorite loodud lühiballettide päralt. **Tiit Härmi** tööde kohta jääb nentida sama, mida ma Barti kohta kirjutasin; teise kahe, **Attila Egerhazi** „**Tulilinnu**” ja **Jorma Elo** „**Red with Me**” puhul aga torkas silma see, mis ka „Shannon Rose’is” (ja tegelikult ka ülemöödunud hooajal esietendunud „Coppélias” ning „Cassandras”), nimelt „Estonia” trupi nõrkus nüüdisaegsemas koreograafilises keeles kõnelda. Seda eriti siis, kui silme ees Soome Rahvusoooperi balletitrupp, mille tantsijate kehad on suutelised peaaegu aktsenditult ühelt tantsukeelelt teisele üle minema. Ma ei taha öelda, et „Estonia” trupp tantsib



Patrice Barti
ballett
„Tšaikovski“.
Helsingi
Rahvusoper,
2005.

halvasti või alla oma võimete; vastupidi, on näha, et tantsides pannakse maksimum välja. Aga sellest ei piisa. Asi on selles, et nii Egerhazi kui ka Elo (nagu ka Bigonzetti ja Cannito) nõuavad rangest klassikalisest kehakoolist erinevat kehakasutust ja liigutuste artikulatsiooni. Huvitaval kombel sarnaneb mõlema mehe käekiri nii teineteise kui ka „Estoonias“ „Coppélia“ lavastanud Mauro Bigonzetti omaga – kõigil domineerib liikumises keha või jäsemete murtud joon ning palju on väikseid, aga suurt täpsust nõudvaid liigutusi ja klassikalisest balletist erinev kehaloogika. Samas eeldavad nad kõik klassikalist treenitust, seega ei toimu üleminek täiesti võõrasse keelde, vaid millessegi, mida

võiks võrrelda eesti ja soome keele erinevustega.

Paraku aga on eesti balletitantsijate kokkupuude isegi seda tüüpi kehakooliga tagasihoidlik ning mis veelgi halvem – nende juhendajad teatris, st repetiitorid, pole seda laadi koreograafiat ise oma kehal kogenud ega suuda ilmselt seetõttu ka selle nüansse mõista. Küsimus pole ju selles, et ei suudetaks tantsida välist vormi; suur osa eestlasi suudab ka soome keelt purssida, kuid see ei tee neist veel soome keele oskajaid. Nii nagu sõnad üksi ei tee ühest keelest teist, ei piisa tantsus vaid välise vormi, joonise ja liigutuste esitamisest. Kui ei tunne keele grammatilist süsteemi – tantsus oleks vastavaks parallele-

Patrice Barti
ballett
„Tšaikovski“.
Helsingi
Rahvusoper,
2005.



Fotod internetist

liks liigutuste järjestamise sisemine loogika, mis erinevatel süsteemidel erinev, – ega ole tööd teinud võõrkeele intonatsiooni ja foneetikaga, tantsus siis vastavalt liigutuste rõhutamise ja voolavusega, jääb külge tugev aktsent. Ja aktsent mitte üksnes häälduses, vaid ka väljenduse võõrapärasuses, oma keele grammatika otsetõlkes võõrkeelde. Jah, me saame aru, mida meile öelda tahetakse, aga see on lihtsustatud arusaamine; peensused jäävad hoomamata.

Igasugune treeningusüsteem loob/kujundab keha ja liigutuste impulsid, lähte- ja lõpp-punktid, kulgemise loogika. Need ei ole erinevates treeningusüsteemides samad, vaid erinevad üksteisest üsna oluliselt. Kui lisada siia veel

erinevate liikumiskeelte ruumi- ja ajakasutus ning raskustunnetus, siis saamegi kompleksi, mis teeb ühest süsteemist teise mineku raskeks, ja pole oluline, millise baasiga ühest teise üle minnakse; pigem on asi selles, et teatud aktsente tajutakse ühes kultuuriruumis teravamalt kui teises. Näiteks lääneliku balleti taustaga inimesele tundub balletiaktsent moderni või džässi puhul loomulik ja teda see ei häiri; veelgi enam, sageli ta isegi ei taju seda aktsenti. Teistsuguse kultuuritaustaga inimesele mõjub seesama aktsent aga lihtsalt naeruväärseks. Ja vastupidi.

Ka liigutuse väline sarnasus on petlik: just nii nagu ühte ja sama häälikut väljendavat tähte hääldatakse erineva-

tes keeltes erinevalt (sest juba hääldus-
alus ise on teises keeles teine), nii on ka
pealtnäha sama liigutuse soorituskva-
liteet teises tantsukeeles teistsugune:
moderni *grand jeté* on teistsuguse ras-
kustunnetusega sooritatud kui sama
hüpe balletis. Ja just nii nagu teise keele
hääldust ei õpi (enamasti) selgeks üleöö
ja on vaja õppida kuulama (et kuulda
välja hääliku erinevus) ja seejärel hääld-
dama (oma keele ja suu asendi muut-
mine harjumuspärasest ei tule kergesti),
on sama lugu ka liikumisega: esmalt tuleb
hakata nägema erinevusi ja seejärel
tuleb õppida oma keha harjumuslikust
erinevalt kasutama. Kõik parema ja väl-
jendusrikkama väljenduse nimel!

On vähe neid, kelle juures me akt-
senti ei märka ja kes suudavad paari
võõrkeelt sama vabalt vallata kui emakeelt.
Samas aga on neid, kes teevad
oma emakeele aktsendist isikliku väl-
jenduse omapära: nende puhul tundub
väike emakeele varjund või teise tree-
ningusüsteemi mõju isikupärane ja šar-
mantne. Üks selliseid tantsijaid on **Ser-
gei Upkin**, kes oma liikumise varjundi-
rohke tõttu alati silma hakkab. Nii nagu
„Cassandras“ suutis ta tõelise džässit-
unnetusega esitada Paride rolli, paneb
Upkin värvikalt kõnelema ka Jorma Elo
liigutusterohke tantsuteksti.

Tantsuetendusele minek algab vali-
kust, mida vaatama minna. Valiku ajend-
id võivad olla erinevad, kuid kindlasti
mängib oma osa selles, mida me etendu-
selt ootame ja kuidas me end sellele hää-
lestame, teose määratlemine ehk silt sel-
le küljes. Ja kui tekib ebakõla sildi ja
ootuste vahel, on kannatajaks kunsti-
kommunikatsioon – see lihtsalt ei toi-
mi. See, kui palju tantsuetendus kaasa
haarab, sõltub nii koreograafiast kui ka
tantsijast, vähemal määral muudest
etenduse komponentidest. Tantsueten-
duse kui terviku autor on koreograaf,
nõrka koreograafilist väljendust ei pääs-

ta ei hea tantsija ega rikas muusika. Sa-
mas aga jõuab koreograafilise teksti sõ-
num täielikult päralt alles ainult selgelt
artikuleeritud tantsu kaudu, tantsija
„keeleoskuse“ kaudu – ainult nii suu-
dame eristada värve liikumises. Vähem
viimistletud ja ühtlases „jorus“ kulgev
ettekannet muutub sageli väsitavaks ja
tüütuks, mõjudes laulu asemel „maha-
karjutud“ loona.

Nimetatud aspektid võivad tunduda
olulistena üksnes „diagnoosijatele“, te-
gelikkuses aga toimivad mainitud tegu-
rid – etenduse nimetus, koreograafiline
mõtlemine ja esituse artikulatsioon –
ka nn tavavaatajatele, iseasi, kas nad
suudavad oma reaktsioone nii selgelt
sõnastada.

Kommentaariid:

¹Kuna mõiste „kaasaegne“ tähendab tegeli-
kult kõike kaasajal toimuvat, võiks piiritle-
mata „kaasaegne tants“ jääda liiga ebamää-
raseks. Käesolevas kirjatükis pean silmas seda
lavatantsu vormi, mis rõhub isiklikule,
selgelt süstematiseerimata liikumiskeelele ja
mida võiks nimetada „moderntantsuks“, kui
Eestis ei oleks praegu suundumust määrat-
leda „moderntantsuna“ vaid USAs möödu-
nud sajandi keskel välja kujunenud kindlaid
treeningusüsteeme. „Kaasaegne tants“ on
piisavalt „kummist“ määratlus, et paigutada
sinna mis tahes tants, mis väliste omaduste
järgi ei kuulu ühessegi selgelt piiritletavasse
süsteemi (ballett, rahvatants, *show-tants* jne).

²Jüri Nael on Londoni *Laban Center'* magist-
rant.

³Hiljem on seda osa tantsinud ka Elita Erkina
ja Tatjana Kilgas (nüüdne Järvi).

⁴Koreograafikogemus ja -haridus on ka eri-
nevad, aga see pole praeguse analüüsi puhul
oluline.

⁵Ballettilikult „loomuliku“ all mõtlen pea-
aegu argist kehahoidu ja minimaalset stili-
seeringut, kus liigutused pole viimseni välja-
peetud. Balletlikkusele viitab hoitud keha
ja graatsilisus liigutuses, ilma seda kuidagi
eriliselt rõhutamata. Nii luuakse mulje liht-
susest ja loomulikkusest, kuid see „loomu-
likkus“ on niisama palju kujundatud kui
ülim väljapeetus.