

Rahva  
Hää  
5. II 1956

R.H. 31. 5.2.56

TEATER

# BALLET «TIINA»

## Libreto ja lavastus

Aastavahetusel esietendus Riiklikus Akadeemilises Ooperi- ja Balletiteatris «Estonia» Lydia Austeri ballett «Tiina», mis on teiseks eesti nõukogude balletiks.

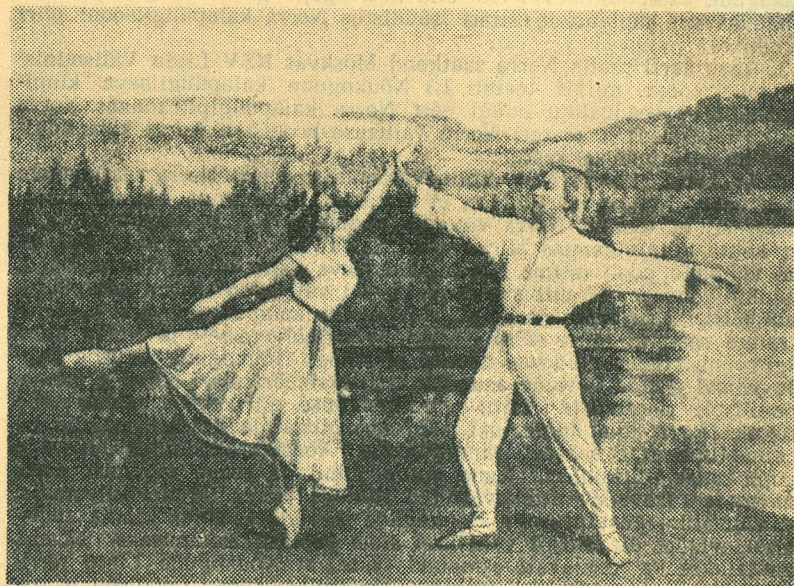
Balleti «Tiina» libreto on loonud A. Särev A. Kitzbergi tragöödia «Libahunt» ainetel. Kahtlemata on teatripubliku suur ja õigustatud huvi uue balleti vastu seletatav osalt ka sellega, et on kasutatud meie klassikalise kirjanduse ainestikku. Seejuures aga ei ole õige hakata «Tiinast» otsima «Libahundi» täpset reprodutseerimist. Draamateost, milles kõige suurem tähtsus on sõnal, ei saa ju lihtsalt esitada balletina, kus tants asendab sõna. Balleti spetsiifika tõttu tuleb «Tiinat» vaadelda ikkagi teosena omaette, mille autorid on ainult kasutanud A. Kitzbergi ainestikku — karaktereid, põhiintriigi, sündmustiku ja osaliste nimed on autorid võtnud ju «Libahundist».

Teiselt poolt seob Kitzbergi nime kasutamine teataval määral libretisti ja heliloojat ega anna neile õigust «Libahundist» liiga kaugele minna. Sellepärast on vähemalt teose põhiidee osas ja eriti selles, mis puutub Tiina karakteri lahendamisse, õigustatud mõningate võrdlusjoonte tõmbamine «Libahundi» ja «Tiina» vahel, lähtudes sellest, et Tiina, nagu tema on andnud Kitzberg, on sügavalt poeetiline kuju ja pakub tänuväärset materjali balletiliseks kasutamiseks, ilma et temale oleks vaja hakata lisama uusi jooni.

A. Särevi poolt loodud «Tiina» libreto ja L. Austeri muusika on võimaldanud lavale tuua haarava balletietenduse. «Tiinale» kuulub eesti nõukogude balletiloomingus kindel koht.

Siiski ei saa ütelda, et eriti libreto osas oleksid ammandatud kõik «Libahundi» rikkused. Seda aga oleks olnud võimalik teha ja oleks pidanud tegema vähemalt selles osas, mis puutub «Libahundi» põhiideesse ja Tiina kujusse.

Tiina kui A. Kitzbergi tragöödia põhiidee kandja on vaba ja tugev inimene, kes kehistab vabaduse ja õnne ideed. See põhiidee ja Tiina kui vaatajat haarav tugev isiksus on aga balletis suurel määral ja mitmetel põhjustel kaduma läinud. Ballett on küll oma spetsiifikalt erinev draamateosest, nõudes teistsuguste lavalistete võtete kasutamist, kuid vastavate muudatustega ei tohi liialdada. Balletti toodud uued kujud — mõisnik ja pastor — olid omal kohal proloogis, mille lisamine balletile on täiesti õigustatud. Ei saa aga nõustuda arvamisega, et mõisniku, pastori ja kupja sissetoomine aitab selgemini esile tõsta Tiina võitluse suurust, nagu väidetakse «Tiina» kohta «Sirbis ja Vasaras» 13. jaanuaril avaldatud retsensioonis. Pastori ja paruni toomine jaanitule stseeni on täiesti üleaarne. Stseen mõjuks hoopis tugevamalt siis, kui Tiina julge ja leppimatu inimesena läheks ise metsa, s. o. kui Kitzbergi poleks «parandatud». See haarav stseen, kus eredalt avaldub Tiina tugev ning vabadust ihkav iseloom, peaks olema alles jäänud ka balletis. Vabaduseideed kandva Tiina asemel me näeme laval õnnetut, nõrka ja murdunud tütarlast, kes esialgu katseb juuresolijatele selgeks teha, et ta pole süüdi, siis anub abi, armu ja kaastunnet rahvalt ning lõpuks viskub meeleheitel mõisniku jalge ette. Mitte vabana ja vaprana, vaid mõisniku poolt minemakihutatuna läheb Tiina



Stseen I vaatusest. Tiina (E. Joasoo) ja Margus (I. Silla).

A. Alla foto

sellest ei lange välja ka rahvatantsud jaanitulel. Terviklikkus on saavutatud eesti rahvuslike motiivide põimimisega kogu lavateose koreograafiasse. H. Tohvelman on nende rahvatantsude loomisel teinud õnnestunud tööd.

Juba proloog haarab pealtvaatajaid oma tegevustiku ja muusikaga. Peab tunnustavalt märkima lavastaja väga peenetundelist võtet peksustseeni edasiandmisel, mis balletis on väga raskesti lahendatav. Selle pildi terviklikkust ja pinget häirib aga jälke Tiina oma osavõtmatu olekuga ema surmaeelse piinamise ajal. See on küllaltki tähtis moment, sest siit kasvab välja seletus Tiina edaspidisele arengule. Mis puutub esimesse vaatusse, siis võiks nii lavastajale kui ka heliloojale ette heita seda, et alguses pole ei Tiina ega Mari ekspositsiooni, nende eneste ja nende vahekorra karakteristikat. Tegevus algab süzee arenguga (kupja ja Tiina duett), ilma et vaataja võiks Tiina suhtes seisu kohta võtta. Kuigi libretos antud Tiina loob nii lavastajale kui ka osatäitjale (E. Joasoo) teatud raamid selle kuju väljatoomiseks, on Tiina antud tugevas arengus ja küllaltki mitmepalgelisena. E. Joasoo on loonud ereda, meelde jääva kuju. Eriti kaasakiskuvalt esineb näitleja kolmandas vaatuses (metsaja surmapildis). Mari seevastu jääb mõneti kahvatuks, eriti esimeses vaatuses. Seda põhjustab niilästi Mari karakteristika puudumine kui ka kuju sisuline lihtsustamine

kupja sissetoomisega. Kui Mari viimases vaatuses on arusaadav ja äratav kaastunnet armastava, õnnetu naisena (eriti Ü. Ulla esituses), siis esimeses vaatuses mõjub ta pigem iseka, kurja, hellitatud ja armukadedana tüdrukuna (ka seda eriti Ü. Ulla esituses). I. Põder Marina lähtub rohkem Kitzbergi «Libahundist», kujutades Marit juba alguses veidi leebemalt, kriipsutades alla tema tõelist armastust Marguse vastu ja nagu teadlikumalt tunnistades Tiina libahundiks. I. Põdra Mari on loogilisem, oma arengult loomulik, kui seda on Ü. Ulla oma. Marguse kuju loomine on hästi õnnestunud I. Silla. Ka koreograafilisest küljest on näitleja teinud tubli tööd. I. Silla mäng on arusaadav, põhjendatud ja tema Margus on mitmeski suhtes sarnane Kitzbergi Margusega. Arusaamatuks jääb vaid tema mäng ja tegevus kolmanda vaatuse I pildis. Miks ta siis lahkub Tiinast? Kas ei mängi I. Silla seda põhjust ära või ei leia see lavastuses põhjendust, kuid igal juhul jääb ta lahkumine problemaatiliseks. Muidu aga on Margus loomulik ja veenev.

B. Fenster on teinud head tööd nii solistidega kui ka terve balletikollektiiviga. Väärib märkimist, et ta valmistas kindlalt ette kaks kooseisu.

Balletiga «Tiina» on eesti teatrikunst rikastunud täisväärtusliku rahvusliku balletiga, mis pakub nauditava ja haarava etenduse.

N. KUUSIK

## „Tiina“ muusikast

«Tiina» etenduse mõju sügavuse üheks põhjuseks on L. Austeri haarav muusika, milles rahvuslikust muusikast väljakasvav põhimaterjal on õnnestunud ühendatud helilooja isikliku loomingu temperamendiga.

Hinnatavaks saavutuseks «Tiina» muusikas on see, et ta annab hästi edasi Tiina vabaduseiha ja armastust, tema kokkupõrkamist orjameelsuse ja alistumisega (mida aga ei saa alati ütelda libreto kohta). Meenutagem kas või proloogi sünget ja dramaatilist muusikat, mis loob tugeva ja erutava pildi ajast, selle ikestavast ja raskest survest inimestele. See saab nagu muusikaliseks epitaafiks kogu järgnevale kaasakiskuvale ja sügavale draamale. Siin avaldab L. Auster ennast tugeva ja erksoolulise heli-

line orkestratsioon. Siin on helilooja võrreldes oma varajasmate teostega, milles oli veel palju otsisklusi, teinud tubli sammu tõelise meisterlikkuse poole. «Tiina» partituur kõlab. Siin on kõik orkestrivaendid allutatud sellele, et olulisim, mis on muusikas, pääseks vahetult ja selgesti kuulajani. Kuna meie viimaste aastate loominguilises praktikas ei olda ikkagi vabanenud sellest ebaloomulikust olukorrast, et osa heliloojaid oma suurteoseid ei orkestreeri ise, on L. Austeri partituur selgeks näiteks sellest, mida võib saavutada helilooja siis, kui ta oma teost mitte ainult n.ö. pliiatiga ei visanda, vaid katab selle ka värvidega.

Ent oleks ekslik arvata, et «Tiina» muusikas juba kõik oleks läbi-

kuid vastavaste muudatustega ei tohi liialdada. Balletti toodud uued kujud — mõisnik ja pastor — olid omal kohal proloogis, mille lisamine balletile on täiesti õigustatud. Ei saa aga nõustuda arvamusel, et mõisniku, pastori ja kupja sissetoomine aitab selgemini esile tõsta Tiina võitluse suurust, nagu väidetakse «Tiina» kohta «Sirbis ja Vasaras» 13. jaanuaril avaldatud retsensioonis. Pastori ja paruni toomine jaanitule stseeni on täiesti üleaarne. Stseen mõjuks hoopis tugevamalt siis, kui Tiina julge ja leppimatu inimesena läheks ise metsa, s. o. kui Kitzbergi poleks «parandatud». See haarav stseen, kes eredalt avaldub Tiina tugev ning vabadust ihkav iseloom, peaks olema alles jäänud ka balletis. Vabaduseideed kandva Tiina asemel me näeme laival õnnetut, nõrka ja murdunud tütarlast, kes esialgu katseb juuresolijatele selgeks teha, et ta pole süüdi, siis anub abi, armu ja kaastunnet rahvalt ning lõpuks viskub meeleheitel mõisniku jalge ette. Mitte vabana ja vaprana, vaid mõisniku poolt minemakihutatuna läheb Tiina metsa. On kadunud Kitzbergi Tiina, kes midagi ei «pea», kui ta ei taha. On kadunud Tiina, kes ei karda loodust ja metsa, vaid armastab neid, sest ainult metsas võib ta tunda ennast vabana.

Teose peakangelase kuju on muutunud ähmaseks ja ebaselgeks. Selle tulemusena ei näe me laival kahe võitleva ideoloogia, kahe erineva ellusuhtumise kokkupõrget. «Tiinas» kipub domineerima ebausuu teema, ja ka see on esitatud teisiti kui Kitzbergil. Kõigist «Libahundi» tegelastest usub Mari libahundi-juttu ilmselt kõige rohkem. Balleti Mari aga on ainult kupja kättemaksu tööriistaks. Kui kubjas viib ta mõttele süüdistada Tiinat libahundiks käimises, siis haarab Mari oma kiivuses sellest mõttest kinni. See-ga kaotab ka ebausuu teema oma teravuse. Sest balletis ei usu ei kubjas ega Mari libahundi-juttu, vaid mõlemad kasutavad seda ainult kättemaksuvahendina. Tiina on ainult selle kättemaksu ohver. Kui Kitzbergi «Libahundis» Tiina tragöödia areneb ebausuu taustal loogilise paratamatusega, mille sügavad juured peituvad Tiina kui iseseisva ja piiritult vabadust ihkava isiksuse kokkusobimatuse orjameelsuse küttesse aheldatud ümbrusega, siis balletis saab Tiina tragöödia õieti alguse juhuslikust kohutumisest kupjaga. Tiina vabaduse-iha, tema protest ülekohtu ja vaimupimeduse vastu aga ei pääse vajalikult mõjule.

Kupja kuju on libretosse võetud «Libahundi» ühe käsikirjalise variandi põhjal. Vääriks järelemõtlemist, miks A. Kitzberg selle variandi hülgas. Kupja kuju «Tiinas» muudab balleti lavalise lahenduse lihtsamaks, kuid see lihtsus on balleti sisulisele küljele kahjuks. Sellega tõuseb A. Kitzbergi «Libahundi» põhiidee — vabadust ihkava isiksuse võitlus orjameelsuse ja alistumise ideoloogia vastu — asemel esile armastusintrüügi, ühiskondlike motiivide asemel isiklikud motiivid.

Nii lavastuslikult kui ka koreograafiliselt on ballett kahtlemata hästi õnnestunud. Külalislavastaja, Vene NFSV teeneline kunstitegelaane B. Fenster kasutab oskuslikult mitmesuguseid nii koreograafilisi kui ka pantomiimilisi võtteid osatäitjate tunnete ja mõtete edaslandmise ning sündmustiku arendamise vahendina. Tema loomingus ei esine tants ja pantomiim kunagi omavahel, lahutatutena. Nad põimuvad omavahel ja täiendavad teineteist, kusjuures üks kasvab märkamatuks ja täiesti loomulikult välja teisest. Teatrikülastajate huvi ei raage kogu etenduse kestel ja ballett oma emotsionaalsusega on haarav algusest lõpuni. Sellise pideva tõusu tõttu on lavastus väga terviklik ja

ja surmapärilise. Mari seaduse mõneti kahvatuks, eriti esimeses vaatuses. Seda põhjustab niihästi Mari karakteristika puudumine kui ka kuju sisuline lihtsustamine

## „Tiina“ muusikast

«Tiina» etenduse mõju sügavuse üheks põhjuseks on L. Austeri haarav muusika, milles rahvuslikust muusikast väljakasvav põhimaterjal on õnnestunud ühendatud helilooja isikliku loomingutemperamendiga. Hinnatavaks saavutuseks «Tiina» muusikas on see, et ta annab hästi edasi Tiina vabaduseiha ja armastust, tema kokkupõrkamist orjameelsuse ja alistumisega (mida aga ei saa alati ütelda libreto kohta). Meenutagem kas või proloogi sünget ja dramaatilist muusikat, mis loob tugeva ja erutava pildi ajastust, selle ikestavast ja raskest survest inimestele. See saab nagu muusikaliseks epitaafiks kogu järgnevale kaasakiskuvale ja sügavale draamale. Siin avaldab L. Auster ennast tugeva ja erksajõulise heliloojana-dramaturgina. Me kuuleme muusikas niihästi üksikute kujude, eeskätt Tiina ja Marguse, kui kogu teose mõtte pidevat arenemist. Nagu muutub lavapilt rõõmsast kevad-suvisest pühapäevahommikust ja jaanikupeost süngeks sügismetsaks ja lumetormiseks talveõhtuks, nii areneb ja kulgeb ka teose muusika pidevalt ja pingsalt, väljendades haaravalt Tiina võitluse sügavat traagikat.

Tähtsat kohta selles muusikalises arenduses omavad juhtmotiivid, muusikaline karakteristika. L. Auster on siin tähelepanelikult jälginud ja loominguliselt rakendanud vene ja nõukogude balleti klassikute meetodeid. Juhtmotiivistiku valik on õnnestunud. Meenutagem Tiinat iseloomustavat tütarlapselikult nõtket tantsulist teemat esimeses vaatuses, mis omandab üha uusi jooni igas järgnevas vaatuses ja pildis. Sedasama võib märkida ka Tiinat iseloomustava teise juhtmotiivi — tema vabaduseiha ja armastuse kauni teema kohta. Karakterseid on Marguse, Mari, Tammaru pererahva jt. muusikalised iseloomustused.

L. Austeri muusika vooruseks on mitte ainult iseloomustava muusikalise karakteristika leidmine. Muusika tugevaim külg on just tema sümfooniliselt arenduselt tugevas põhikoos. Ükski teema ei jää muutmataks, kõik nad teevad läbi pingsa ja dramaturgiliselt rõhutatud arengu. Helilooja kasutab siin rohkesti temaatilise materjali vastandamise printsiipi, mis on omane tõeliselt sümfoonilisele teosele. Selle tõttu saavutab muusika balleti dramaatilistes tõusukohtades, nagu teise vaatuse finaalis, kolmanda vaatuse metsapildis ja balleti finaalis tugeva mõju. L. Austeri muusikat iseloomustab veel selle tugev meloodilisus ja tantsulisus. Kui palju kaunist muusikat kõlab meile kesksetest tantsudest — adagiidest esimeses ja kolmandas vaatuses, kui muusikalisel haaravas on erksad rahvapeo stseenid jaaniõhtul ja lõpupildis. Kõigile neile stseenidele on iseloomustav kauniviisiline, dramaatiliselt pingsakõlaline või rõõmsalt vilgas ja elav muusika.

«Tiina» muusika vahetu mõju üheks põhjuseks on selle tugev side meie rahvamuusikaga. Helilooja ei ole läinud siin rahvaivitside formaalse tsiteerimise teed, vaid on osanud loominguliselt ühendada oma isikupärase väljenduslaadi eesti rahvamuusikast väljakasvavate intonatsioonidega. Rida stseen, kus helilooja muusikalise põhimaterjalina kasutab otseselt rahvaivise, liitub seetõttu orgaaniliselt kogu muusika tervikuga.

Kõike seda ilusat ja haaravat, mis on «Tiina» muusikas, seob ja tugevdab veelgi hea ja värskelõla-

line orkestratsioon. Siin on helilooja võrreldes oma varajasemate teostega, milles oli veel palju otsisk-lusi, teinud tubli sammu tõelise meisterlikkuse poole. «Tiina» partituur kõlab. Siin on kõik orkestriva-hendid allutatud sellele, et olulisim, mis on muusikas, pääseks vahetult ja selgesti kuulajani. Kuna meie viimaste aastate loomingulises praktikas ei olda ikkagi vabanenud sellest ebaloomulikust olukorrast, et osa heliloojaid oma suurteoseid ei orkestreeri ise, on L. Austeri partituur selgeks näiteks sellest, mida võib saavutada helilooja siis, kui ta oma teost mitte ainult n.ö. pliiat-siga ei visanda, vaid katab selle ka värvidega.

Ent oleks ekslik arvata, et «Tiina» muusikas juba kõik oleks lõplikult korras. Tundub, et üheks olulisemaks momendiks, millele helilooja ja samuti libretist peaksid mõtlema, on Tiina eksootsus, mis praegusel kujul (stseeni kupjaga) ei rahulda. Samuti on vaja leida võimalusi selleks, et teises vaatuses siduda Tiina sündmustikuga hoopis varem ja tihedamalt. Praegu kerkib ta siin esile alles nukumängus, olles enne seda sunnitud otsima tegevust statistina koori hulgas. Näib, et Tiina tantsu sissetoomine jaanitule pildi algossa on hädavajalik. See aitaks mitmekesistada ka praegust rahvatantsude tsükli, milles kaks teineteisele järgnevat massitantsu (pulgatants ja labajalg) praegu nii liikumiselt (3/4) kui ka helistikuiliselt (sol-mažoor) mõjuvad ebavärs-kelt. Tuleks kaaluda ka mainitud massitantsude ümbervahetamist, sest pulgatants oma väga hoogsa ja efektse ülesehitusega on tugevama tõusujoonega ja lõpetaks mõjuvamaalt rahvatantsude värvirikka sarja.

Ei saa mööda minna ka mõningatest momentidest balleti praeguse teostuse juures, kus koreograafiline lahendus tundub olevat vastuolus muusikaga. See avaldub üldiselt venitatud ja vähe õnnestunud esimese vaatuse tütarlastetantsus, mis praegu on igav ja ebahuvitav. Samuti ei rahulda selles vaatuses Tiina ja Marguse adagio, mille esimeses pooles on tõsine vastuolu muusikaga. Sel ajal kui orkestris kõlab kaunis ja paeluv, väga tantsuline muusika, arendavad Tiina ja Margus laival väheütlevat pantomiimilist mängu, millel pole muusikaga midagi ühist.

Sedasama võib öelda ka kolmanda vaatuse esimese pildi (metsapilt) adagio suhtes. Kui muusikas on väga selgelt antud Tiina kirglik kutse Margusele — tule minuga metsade vabadusse! — ning Marguse taganev vastus sellele, ei kajastu see koreograafilises teostuses väärilise jõu ja eredusega. Balletis on mujalgi üksikuid momente, kus kõik, mis avaldub partituuris, ei leia veel lõplikult viimistletud kajastust tantsulises lahenduses.

«Tiina» muusika on üks paremaid saavutusi meie viimaste aastate muusikaloomingus. Kahtlemata kuulub sellele teosele oluline osa L. Austeri loomingulises arengus, samuti ka meie heliloomingu üldises arengus. «Tiinal» on kõik eelised kujuneda teoseks, mille mõju ulatub ka väljapoole meie vabariigi piire. Et seda igati tagada, on aga vaja balletis esinevad mõningad puudused, millest oli juttu eespool, hoolikalt kõrvaldada, et veelgi tugevneks see sügav ja haarav mõju, mida «Tiina» jätab teatrikülastajatele.

H. KORVITS