

**MÖÖDUNUD BALLETIHOOAEG — JÄRELDUSI JA MÖTISKLUSI**

Viimaste aastate jooksul on selgeks saanud, et ballett on edasiminev kunst. Vana, ja alati uus, väljakujunenud, ja lõpmatult muutuv, korduvalt surnud või surnuks tunnistatud, et jälle ellu ärgata — nii elab see kaunis kunst juba aastasadu ja on praegu ilmselt uut õitsengut saavutamas. Tema igavese nooruse saladus on tema üldistusvõimes, sest ballett on valinud inimkeha kõikvõimalikest liigutustest kõige väljendusrikkamad, puhastanud need kõigest juhuslikust ja üleliigsest ning viinud täiuseni. Kuid klassikaline ballett on kool, põhiprintsiibid, mitte kaanon. Niipea kui tema edasist arenemist ja muutumist hakatakse piirama selle nimel, mis on juba kätte saadud, ähvardab hädaoht, et surnud dogma jääb edasiliikumisele kammitsaks jalgu. Nii on balletiajaloo vältel juba korduvalt juhtunud. Ja uus arenemine on ikka alanud siis, kui klassikaliseks kujunenud tantsukeelde on hakatud rahva tantsuliikumistest uue materjali, uute elementide väljaselekteerimise ja klassika hulka sulatamisega värsket verd valama.

Praegu on ülemaailmses ulatuses märgata balletikunsti uut tõusuaega. Kindlasti on mõlemapoolselt hästi mõjunud nõukogude ja prantsuse, nõukogude ja inglise, nõukogude ja ameerika balletikollektiivide vastastikused külaskäigud. Nõukogude balleti esimesed sõidud välismaale olid sealsetele vaatajatele ja kunstiinimestele hämmastavaks ning rõõmustavaks avastuseks. Alles nüüd nähti oma silmaga, kui palju on Nõukogudemaal edasi mindud kunagise, samuti maailmakuulsa vene balletiga võrreldes. Ja et varasema baasil on tekkinud täiesti uus, omäoline kunstinähtus — nõukogude ballett.

Meie ballett mõjus ja haaras eelkõige oma sisukusega. Suured õhtut täitvad idee- ja mõtterikkad lavastused olid välismaa balletitegelastele üllatuseks ning panid tõsiselt järele mõtlema balleti võimaluste üle. Võlus nõukogude baleriinide tantsu üllas hingestatus, laulvus, avar kantileen ning mees-tantsijate jõuline mehisus.

Kuid ei maksa salata, et ka meie kollektiividel oli väliskülastelt mõndagi õppida. Uuesti tõusid päevakorda vahepeal unarusse jäetud lühiballeti erivormid, balletinovellid ja -miniatuurid. Mõtlemata pani gastrolööride harukordselt puhtajooneline, täpne ja väljatöötatud rühmatants, oskuslik värvide ja valguse kasutamine, lava vabastamine üleliigsest butafooriast.

See muidugi ei tähenda, nagu peaks kõiges uues ja endisest erinevas, mida me praegu nõukogude balletilaval näeme, tingimata rajataguseid mõjusid otsima. Samuti poleks õige vastandada lühiballette ja miniatuure õhtut täitvatele süzeeliste ballettidele, nagu seda mõnikord kiputakse tegema. Nõukogude ballett just sellepärast ongi praegu nii rikas, et ta areneb edasi mitmes, väga erinevas žanris. Seejuures on tema tugevamaks küljeks nii suur- kui väikevormides endiselt jäänud sisuline mõtestatus (mis ei tähenda kaugeltki mitte tingimata konkreetset süzeed) ja väljenduslik hingestatus.

Selles suunas on arenenud ka eesti nõukogude ballett.

Hooajal 1962/63 töid vabariigi kaks balletikollektiivi ühtekokku välja 6 lavastust (kuigi 3 neist — «Sümfoonilised tantsud», «Lugu sõdurist» ja «Ballett-sümfoonia» RAT «Estonias» — moodustavad ühe balletiõhtu).

Kõigist lavastustest on ajakirjanduses juba juttu olnud ja sellepärast pole igapäev neist põhjust üksikasjalisemalt peatuda. Mulle tundub, et nii «Estonia» kui «Vanemuise» kavas oli lavastusi, mis ei määra oluliselt eesti balleti edasist arenemisteed, ja oli lavastusi, mis mõnes mõttes kujunesid edasiviivateks ning näitasid tulevikuperspektiive. Viimastele tahakski osutada suuremat tähelepanu, esimesi aga põgusalt puudutada.

Tšaikovski «Uinuva kaunitari» lavastus RAT «Estonias» sai poleemika aluseks\* ja tundub, et uuesti vana vaidlust üles tõsta pole mõtet. Juba see asjaolu, et ballettmeister V. Päre nii arvustuse kui ka kollektiivi enda arvamusel survele lavastuse

\* «Sirp ja Vasar» nr. 6, 8. II 1963; «Sirp ja Vasar» nr. 20, 17. V 1963; «Sirp ja Vasar» nr. 22, 31. V 1963; «Sirp ja Vasar» nr. 24, 14. VI 1963; jne.

juures veel etenduste käigus mõningaid kärpimisi ette võttis, näitab, et kriitika «Uinuva kaunitari» teostuse kohta oli põhjendatud. Allakirjutanu on siiani veendunud, et ainult kollektiivi tantsutehnilise meisterlikkuse nimel ühte või teist teost repertuaari võtta pole õige (aga see oli peamine argument, millega teatri peaballettmeister nii sõnavõttudes kui oma vastuses avalikule kirjale põhjendas «Uinuva kaunitari» lavastuse vajalikkust, hurjutades seejuures kriitikuid selle eest, et need otsisid Tšaikovski-Petipa teoses ka veel mingeid sisulisi väärtusi!).

Selge, et Petipa parimad koreograafilised numbrid («Uinukas kaunitaris» pole neid sugugi vähe) annavad igale tantsijale väga palju. Kuid see ei õigusta ometi eklektilise, kindla ideeliskunstilise eesmärgita lavastuse väljatoomist — neid numbreid võib ka kontserdikavasse lülitada!

RT «Vanemuise» «Orléans'i neitsi» ei tekita selliseid sisulisi vastuväiteid. Õigemini võib seda isegi heaks lavastuseks pidada. Siin on väga palju elemente, mis räägivad «Vanemuise» balleti edasiarenemisest tema seniste saavutustega võrreldes (vähem olustikulisust, rohkem tantsulisust). Eriti rõõmustavalt mõjusid rohked võitlusstseenid, kus ballettmeister tüütult-võltsi puumööcade klobina ja «päris» võitluse imitatsiooni asemel viis võitluse üldistatult-tantsulisse plaani, loobudes igasugusest butafooriast ja lootes ainult tantsu enese vahenditele. Headmeelt tegi püüe balletizanis mitmetahulist ja psühholoogiliselt rikast karakterit pakkuda. Jeanne d'Arce hingevõitlustega sai paremini hakkama Maie Maasik, kes oli ka oma olemuselt kangelaslikum, kuna Jelena Poznjak jäi kogu tantsulise ilu juures liialt abituks ja märterlikuks o h v r i k s.

Kõigele sellele vaatamata tundub siiski, et «Orléans'i neitsi» jäi meeldivaks realavastuseks, põhimõttelist etappi temast ei saanud. Eelkõige sellepärast, et «materjali vastupanu», mis Ida Urbelil ületada tuli, ei võimaldanud tal oma häid kavatsusi alati lõpuni viia. On ju Ida Urbeli kontseptsioon Orléans'i neitsi kui rahvakangelase kohta ilmselt lähedane Bernard Shaw' «Pühale Johannale», kuigi kangelanna heitlus armastuse ja kohusetunde vahel pärineb Schilleri draamast.

N. Peiko — V. Pletnjovi balletis jääb aga kontseptsioon ebamääraseks, teos on üle koormatud rohke «täitematerjaliga» illustratiivsete tantsude näol. Ja selle tõttu ei õnnestunud ballettmeistril libreto osalisest muutmisest, kärpimistest ja

ümbertöstmistest hoolimata päris terviklikku teostust saavutada.

Uueks sõnaks «Vanemuise» balletiloomingus sai lühiballett «Paganini», mille Ida Urbel lavastas S. Rahmaninovi muusikale («Rapsoodia Paganini teemale»). Siin võisime näha «Vanemuisele» ikka omase mängulisplastilise väljendusrikkuse sünteesi läbinisti tantsulisega, «puhta» tantsuga ilma pantomiimiliste elementideta, ilma olustikulise süžeeta. Selline nähtus sai võimalikuks tänu teatri kollektiivi täienemisele mitme professionaalselt võimeka noore jõuga Tallinna Koreograafilise Kooli lõpetanute hulgast. Etendust kannab Ülo Vilimaa Paganini — sädelev, artistlik ja mõtterikas. Kogu oma välise hapruse ja nooruse, isegi poisilikkuse juures mõjub ta jõulisena, kui tantsima hakkab. See jõulisus ongi rohkem tantsija mõtte- ning tundemaailma, tema kunstnikutemperamendi väljakiirgamine kui väline, tantsutehniline saavutus. Kuigi ka sellise tehnilise tasemega tantsu polnud «Vanemuise» lava vist seni näinud.

Ida Urbeli lavastajatööd jälgides võime märgata, et ta on tähelepanelikult uurinud nii M. Fokini kui ka L. Lavrovski kontseptsiooni ning on mõlema mõjukamaid elemente arvesse võtnud. I. Urbeli enda variant pole aga kuldne kesktee kahe nimetatud vahel, vaid isikupärane loomine. Selle ühed või teised komponendid on muusikaliselt enamasti ikka hästi põhjendatud ja toovad välja kogu teost läbiva mõtte suure kunstniku arenemisest, tema sidemest rahvaga, võitlusest vastuoludega enda ümber ja iseendas ning kunstiloomingu surematusest.

«Vanemuise» «Paganini» on vaba ülepaistatud müstikast ja «saatanlikest» motiividest, mis olid omased Fokini lähendusele. Ent Ida Urbel kasutab groteskseid maske kandvaid personifitseeritud kujusid (Kadedus, Laim jt.); laseb Peapiiskopil näha, kuidas Paganini viiulil mängivad Saatana käed, ja toob sisse Paganini andetute järeleaimajate karja — elementid, mis olid olemas ka Fokini-Rahmaninovi kontseptsioonis ja mis annavad Paganinit ümbritsevale õhkkonnale tõesti ähvardava ning õudse alatoonid.

Paganini enda isiku rikkus ja mitmekülgsus kasvab järkjärgult ning loomulikult välja kogu üldisest tantsulisest lähendusest. Väga õnnestunud on mitmed lüürilised ja poetilised episoodid, nagu rahvastseen neiu (R. Tõško) elurõõmsa tantsuga ja eriti poeetiline 18. variatsioon, kus Jelena Poznjak tantsib kauni laulvusega Muusat.

• Paganini tantsupartii, mis on kohati koreograafiliselt huvitav, võiks aga veelgi virtuooslikum olla, kui arvestada kunstniku musitseerimise äärmist virtuooslikkust. Ja tundub, et iseenesest väga mõjuv ja efektne viiulimängu imitatsioon (ilma butafoorse viiulita) võiks isegi vähem kasutamist leida. Praegu näib ajuti, nagu oleks Paganini-Vilimaa tants selle alatihti korduva poognatõmbežestiga kammitsetud. Paganini viiulimängu võluvõim ja olemus võiks veelgi rohkem avalduda tantsus eneses, ei maksaks karta, et viiuli olemasolu ununeb, kui tantsija enam otseselt mängu ei imiteeri.

Päriselt ei rahulda «Paganini» finaali, kus rahvas ja muusad kunstniku oma kätel kõrgele tõstavad, nii viisi tema loomingu surematust sümboliseerides. Selline lõpp on küll muusikaliselt ja sisuliselt vägagi põhjendatud, kuid — me oleme Ida Urbelilt nii palju ebatavalisi ja omapäraseid lõpulahendusi näinud («Tiina» jt.), et oleks siingi midagi värskemata oodanud.

Neist väikestest noritavustest hoolimata on «Paganinil» kindel koht «Vanemuise» parimate lavastuste hulgas. Saavutatud taseme säilitamine nõuab aga tublit tööd, kusjuures tahaks «Vanemuise» rühmale tema vähese koosseisu ja mitte eriti hiilgavate tehniliste võimete juures soovitada regulaarselt ja arvukamalt kavva võtta just väiksemaid lavastusi — lühiballette, üksiknumbritest koosnevaid õhtuid jms. See annaks võimaluse tantsijaid mitmekülgsemalt rakendada ja neile järjekindlamat tööolekut võimaldada kui kord aasta-paari jooksul lavastatavad suurteosed (mis muidugi ei tähenda, nagu tuleks viimastest täiesti loobuda).

«Vanemuise» ballett on oma küllalt väikeste võimaluste juures viimastel aastatel enamasti ikka oma võimete maksimumi pakkunud ja sellega üsna suurt poolehoidu võitnud nii publiku kui kriitika silmis. «Estonia» ballett on suhteliselt palju rohkem hurjutada saanud ilmselt just sellepärast, et seal peaaegu alati on tunda teatavat annete «tühikäiku», loominguliste võimaluste kasutamata jätmist. Ja «kellele on palju antud...» ning need teised tuttavad sõnad.

Balletihooaeg 1962/63 tõi «Estonia» tantsuella elevust kolme debütandi lavastuste näol. Eesti ballett on pikka aega põdenud ballettmeistrite vähesust. Ja äkki kolm uut nime korraga — juba see ise tegi rõõmu.

Tähtsam on aga, et rõõmu tegid ka lavastused ise. Mitte sellepärast, et nad oleksid olnud šedöövrid, veatud, laitmatud —

kaugeltki mitte. Neis oli vigu võib-olla rohkemgi kui mõnes keskmiselt korralikus realavastuses. Kuid kümme korda olulisem on see, et nad kõnelesid kolme uue, omanäolise kunstniku sündimisest, kel on, mida öelda vaatajale. Selle nimel võib andeks anda lavastuslikke konarusi ja möödalaskmisigi.

Kõik kolm noort ballettmeistrit on kasvanud Tallinna Koreograafilises Koolis ja seejärel Moskva Riiklikus Teatrikunsti Instituudis, kusjuures nad töötavad kujuneda vägagi eripalgelisteks. Ira Generalova looming Rahmaninovi «Sümfoonilistes tantsudes» on ilusajooneline, ta valdab perfektselt klassikalise balleti kooli, tema tantsudes on palju laulvust. Hoopis erinev käekiri on Enn Suvel, kellele tundub lähedane olevat teravajooneline grotesk, kelle tantsudes Stravinski «Sõduri loos» on vaimukust ja stiilitunnet. Mai Murdmaa koreograafiast jäävad eelkõige meelde jõulised, dramaatilised episoodid. Tema lahendus E. Tambergi «Ballett-sümfooniale» pole ühtlane, kuid viimane osa — «Nokturn» — on niivõrd terviklik, tantsuliselt dramaturgialt nii pingeline ja kaasakiskuv, et seda võiks pidada lausa küpse kunstniku tööks. «Ballett-sümfoonia» peategelase — Tütarlapse kuju — M. Murdmaa ja T. Randviiru ühislooming, väärrib erilist tähelepanu oma isikupära ja psühholoogiliste nüansside rohkuse poolest. Teatriühingu preemia T. Randviirule tänapäeva inimese õnnestunud kehastamise eest on igati õigustatud.

Kõigi kolme lavastuse tugevatest ja nõrkadest külgedest on ajakirjanduses juba juttu olnud. Sellepärast tahaks tähelepanu koondada just neile omadustele, mis tunduvad eriti tähtsad nii debütantide enda eelseisva loomingutee kui ka «Estonia» balleti arenemise suhtes. Kõigepealt on rõõmustav see, et ükski noortest ballettmeistritest ei valinud kergema vastupanu teed. Et kõik valisid suure ja olulise teema, püüdsid puudutada kaasaja erutavaid küsimusi. Kunstniku saatus «Sümfoonilistes tantsudes», tema traagiline üksindus kaugel kodumaast. Sõduri saatus «Sõduri loos», mis paneb mõtlema sellele, et mitte kunagi, mitte milleski ei tohi reeta seda, mida pühaks pead. Tänapäeva noore inimese karakterihood ja mõttemaailm «Ballett-sümfoonias».

Pangem tähele, et ballett ei taha enam olla ainult kergust ja silmailu pakkuv kunst. Sisukus on kaasaegse balletikunsti määravamaid jooni. Teine määrav omadus on aga kindlasti tantsulisus: kaalukat, sageli filosoofilise kallakuga teemat püü-

takse lahendada põhiliselt tantsu enda väljendusvahenditega. Seda teed on läinud ka «Estonia» noored (muidugi, «Sõduri loo» žanr ise eeldas vaheldumisi tantsulisi ja puht sõnakunstile ehitatud stseene, kuid tantsulised karakteristikad on siin eriti nüansirikkad ja paljuütlevad). Ühes hiljuti ilmunud balletiteoreetilises artiklis\* on tähelepanu juhitud huvitavale asjaolule: kui noor nõukogude ballett 30-ndatel aastatel püüdis draamaga võrdse sisukuse poole, siis kõige keerukamad ja psühholoogiliselt huvitavamad karakterid leidsid lahendust peamiselt koreograafilise draama žanris (Zarema, Girei; Coralli, Lucien («Kaotatud illusioonid»); Romeo, Julia jt.). Tänapäeval on ballett vallutanud pantomiimi käest õiguse keerukate tunnete kujutamisele, jõudes seejuures ainult puht tantsuliste vahenditega niisuguste inimkarakterite ja konfliktide kehastamiseni, mida varem ei peetud balletižanrile jõukohasteks. Tantsuliste kujundite väljendusrikkus, tantsuliikumiste sümfooniline arendatus on saanud balletilavastustes valdavaks, on kadunud vajadus primitiivse olustikuliselt-kirjeldava pantomiimi ja tantsu süžeealise «õigustamise» ning «põhjendamise» järele. Ja kindlasti peitub siin ka üks põhjusi, miks balletilavastused (ka süžeelised), muutuvad ikka lühemaks ja kompaktsemaks — nad vabanevad üleliigsest illustratiivsest ballastist, jättes pikad «kohustuslikud» divertismendid kontsertide pärisosaks.

«Estonia» noored lavastajad püüdlevad ilmselt nii suurema sisukuse kui suurema tantsulisuse poole. Seda võib ainult tervitada. Ja veel üks oluline pluss nende kontosse: nad võimaldasid mitmel artistil end hoopis täielikumalt või uuest küljest avada. Endrik Kerge Kunstnik «Sümfoonilistes tantsudes» ja Kurat «Sõduri loos», Tiiu Randviiru Tütarlaps «Ballett-sümfoonias», Printsess «Sõduri loos» ja Ahvatlus «Sümfoonilistes tantsudes»; Peeter Roosi sõdur, Aime Leisi Kodumaa ja Printsess jne. jne. ... Kaasaegsete, huvitavate ja mitmekülgsede ülesannete rohkust on «Estonia» balletile praegu väga tarvis — et ei kummitaks loominguline seisak, et võimed asjatult kaotsi ei läheks.

---

\* В. Чистякова, Танцовщик, спектакль, время. Театр 1963, № 11. стр. 69.