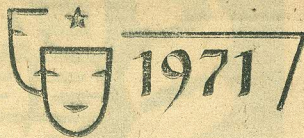


TEATRIKUU



Uhes «Joanna tentata» esietenduse puhul antud intervjuus ütles muusika autor helilooja Eino Tamberg: «Põhiline balletis on inimeste psühholoogia. Kuidas nad käituvad tingimustes, mis ei vasta nende loomusele. Kuidas nad seda ületavad või kuidas sellele alla jäävad...»

Psühholoogilise kallakuga ballett on XX sajandi nähtus. Oma mõtestatuses mõjub see antipoodina süžetule balletile Teisest küljest taotleb koreograafiline mõtledraama sama, mida süžetule balletti: vabaneda traditsioonilistest olustikulistest elementidest.

Häid psühholoogilise aines- tikuga teoseid on lühiballettide hulgas palju. Isiksuse draama sidumine balletivormiga õh- tuttäävaks etenduseks nagu «Joanna tentata» on antud žanri üks raskemaid ülesan- deid. See nõuab eriti meister- likku dramaturgia valdamist nii muusikas kui koreograa- fias ning suurt väljendusvah- endite arsenalit. Kuid ka nende tingimuste täitmise juu- res on ikkagi peaaegu võim- matu vältida puht-tantsulist täitematerjali. Olemuselt on aga psühholoogilise kallakuga suurevormiline teos palju- pakkuv, peibutav nähtus bal- letimuusikas ja mõnigi neist (S. Prokofjevi «Romeo ja Ju- lia», H. W. Henze «Undine», M. Jarre'i «Jumalaema kirik Pariisis») on leidnud tee pal- judele lavadele.

Eesti balletimuusika, olles algselt seotud rahvapärimsus-liku ja mütolooogilis- eepilise ainekuga, on viimase pool- teise aastakümne vältel kõr- vuti karakterballetiga järjest enam süvenenud isiksuse tee- masse. Seda on edukalt vil- jelnud L. Auster, H. Jürisalu ja E. Tamberg. Seni, näib, on tuumakamad leiud balleti- sümfonismi ja muusikalise dramaturgia alal seotunud just viimase valdkonnaga.

«Joanna tentata» on E. Tambergi kolmas, kõige ula- tustikum ja komplitseeritum ballett ning viies teos suure- le lavale üldse.

Balleti arutelul Heliloojate Liidu sindasid kolleegid «Joanna tentata» kui uut kvaliteeti helilooja loomingus. Ehkki tookord ei põhjenda- tud seda arvamist detailse- malt, näib muusika värskus olevat saavutatud senisest julgema ja vabama ma- terjalikäsitlusega. Nagu heli- looja ise on toonitanud, ei pea ta end eksperimenta- taatorite kilda kuuluvaks, küll aga järgib meelsasti heliloojaid, kes oma loomin- gus sünteesivad kõike seda väärtuslikku, mida lähim mi- nevik on avastanud. «Joanna tentata» on Tamberg muu hulgas loobunud pikemat aega eelistatud kvartarmoos- niast, kasutades nüüd palju mitmekesisemaid vertikaali

tuse staadiumist ülima eksal- teerituse ja meeleheitehullu- seni. On rõõm tõdeda, et Tambergi uus lavateos on tema loomingus sugestiivseim senikuulduist, samuti tervik- likem ja loogilisim konstrukt- sioonilt.

«Joanna tentata» on oma- moodi vastandite ballett. See tuleneb juba balletti läbivast teemastki, milleks on usk, üks dogma vorme, mis aheldab inimest. Joannas äratab dog- ma, mis piirab teda väljast- poolt, protesti, püüde sellest

üle olla. Preester Suryi aga on ja jääb selle kammitsaisse oma seemise veendumuse tõttu ning tema aheldatus hukutab ta. Niisiis tegutsevad balleti peategelased vastas- suundades. Et aga Joannat ja Suryi ümbritseva kloostriat- mosfääri ahistatust terava- malt toonitada, vaheldub nen- de esinemine rahvastseeni- dega, kus kontrastina valit- sevad lihtsad, inimlikud suhted.

Kõrvutamisevõte iseenesest tuletab meelde mõningaid stseene Tambergi eelmistest ballettidest: Tütarlaps ja sõb- ratarid («Ballett-sümfoonia»), Moon ja lilled («Poiss ja lib- likas»). Individuaalne kõrvu üldise ja üldise abil veelgi teravamalt fookusesse tõste- tud individuaalsus...

Üldist ja individuaalset võrdse eredusega kajastada on peaaegu võimatu. Et siiski teatud taset saavutada, peab ka üldisel mõtestatud kara- kter olema. «Joanna tentata» neljast rahvastseenist kaks (II ja X pilt) ilmselt suunavad loomingulist fantaasiat. Esi- meses pakub huvitavaid la- hendusevõimalusi mustlanna laul ja tants; viimases — voo- gava kirmese ürgne jõulisus. Need pildid on ka muusikas õnnestunud, eriti viimane, kus rahva ekstaatiline sei- sund on ilmselt heliloojat inspi- reerinud. Lahendada aga lihtsalt pastoraali ja ring- mängu ilma mingi suunava kujundliku vihjeta (V ja VII pilt) oli arvatavasti tänama- tum ülesanne. Ehkki korrekt- selt teostatud, mõjuvad nad muu materjali kõrval ometi- nagu lahjematena ja jäävad selleks puht-tantsuliseks täi- tematerjaliks, millest eespool juba juttu oli.

Kuid põhitoonuse annavad balletile Joanna ja Suryi emotsioonid ja elamuslikkus ning nende käitumise filosoof-

ia püüdid ja viiulid. Nunnad Joanna peegeldusena ammu- tavad oma liikumisteks ma- terjali samast allikast. Suryi keskendunud, mediteerivat teemat esitab peaaegu alati metsasarv. Vaid tundelisema- tes, soojemates episoodides ühinevad sellega tselloid. Omaette osa etendavad balle- tis Joanna ja Suryi ajastut (17. sajand) ja neid tegelasi ümbritsevat keskkonda ise- loomustavad kujundid. Sel- leks kasutab autor nii kaas- aegseid vahendeid palvepomi- na ja kellalööki näol kui ka mõningaid autentseid kesk- aegseid viise. Kui helilindile välvestatud palvepomin mõjub vaid balleti raami asetatud efektse värvilaiguna, siis näi- teks kellalöögid ja vaskpillide koraal teenivad juba kindlat dramaturgilist eesmärki kiri-

tooniga Suryi vastutusrikka muusikalise partii.

Mai Murdmaa koreograa- fia «Joanna tentata» väärib kõrvutamist selle ala paremate saavutustega. Võib rääkida uue kvaliteedini jõudmisest, kus tantsulise sümfonismi põhimõttel aren- datud koreograafia kannab õhtlasi õhtu täitva teose dra- maturgilist ülesehitust, ilma vanale balletile omaseid pantomiimilisi vahepeioode ja divertissementlikku täitema- terjali kasutamata. Tantsuline «Jäbikomponeeritus» on omane ka mitmele Murdmaa varasemale lavastusele («Bal- lett-sümfoonia», «Medeia», «Võlumandariin»), kuid lühi- ballettidest on koreograafilis- kujundlikku kompaktsust kergem saavutada.

Kuigi Mai Murdmaa on

MUUSIKA VÄRSKUS, KÕNEKUS

E. Tambergi bal

ku, dogma ja julma realitee- di sümbolina, teravdades eri- ti preestris kasvavat konflikti iseendaga.

Joanna ja Suryi teemad, kajastades selles ekspressiiv- suse sümfoonia kõige erine- vamaid käitumis- ja tunde- avaldusi, kõlavad üha uues ja uues kvaliteedis. Tähtsat osa etendavad sealjuures nen- de teemade vastastikused mõ- jutused, kokkupuuted teger- likkuse ja dogma ahistavate kujunditega, mis ise suhteli- selt vähe muutuvad.

Kui kujutada graafiliselt «Joanna tentata» muusika emotsionaalset kogumiljet, saame resultaatina midagi tõusva palavikukõvera tao- list, kus iga järgmine peate- gelastega seotud pilt alustab pisut madalamal pingestmel, kuid lõpetab eelmisest ikka kõrgemal. Kõik kloostriatmos- fääris toimuvad stseenid, dik- teerituna pingetõusust, on lahendatud omalaadses cres- cendo-vormis. See lihtne konstruktsioon ei muutu kor- düvale tarvitamisele vaata- mata monotoonseks, kuna on tingitud sisulisest kujunemis- loogikast. Lisaks sellele peit- tub näilise arenguvabaduse taga orkestri väljendusvahen- dite ja kõlavarude ning ka kuulaja vastuvõtlikkuse hästi läbikaalutud arvestus.

Peaaegu visuaalse selguse saavutab muusikaline mõte piltides, kus etenduvad Suryi draama viimased lehekül- jed. Selle elukauge inimese hullumistseeni ümbritseb kirmese piltide muusikaline lopsakus. Ülimat värviküllust taotlede koondab kirmes en- dassa teemasid ka eelmistest rahvapiltidest. Elu võitlusele asketismi ja dogmaga antakse mõju, sümbolne lahendus.

Etenduse tugevale üld- muljele töötab suuresti kaasa

mitmel puhul tõestanud, et tal õnnestuvad koreograafilis- elt nii lüürika kui ka huumor, on ta andelaadile ja temperamendile kõige läheda- semad dramaatilised, tuge- vaid tundeid käsitlevad teo- sed, kirgede kontsentratsioon, absoluudi taotlus.

«Joanna tentata» tunnete- pinge, psühholoogiline keeru- kus ja filosoofiline üldistus teevad arusaadavaks just selle materjali valiku teoses, kus Murdmaa pole enam voo- ra loomingu interpreeterija, vaid üks balleti autoreid. Ini- mine kloostris, ahistatud inimene ja tema vabadusiha — see on plastiliselt väga tä- nuväärne teema.

Kloostris inimvaenulik jäi- kus on rõhutatud juba M.-L. Küla must-valgelt kalgis la- vakujunduses. Koreograafilis- elt loob M. Murdmaa vasta- va meeleolu nunnade, prees- trite ja kloostrivahi liikumiste abil. Paljuütleva plastilise kujundi annab pikkades val- getes rüüdes nunnarivi oma nurgeliseks murduva liikumi- se (ristikäik!) mehaanilise- ga. Nunnade «vigurdamine» on Joanna omast kergem, pealiskaudsem, on samuti omamoodi rituaali täitmine. Selle taustal purskub esile Joanna vaimu alistamatust, rübe trots, väljakutse. (Siiski jääb hädaoht, et nunnade vei- derdamisest saab lihtsalt ed- vistav tants üleüldse, kui iga rühmatantsija küllalt selgelt ei ilmuta oma suhet toimu- vasse.) Võib-olla pole lavas- tuslikult kõige paremini läbi mõeldud preestrite ja Suryi misantseeni eeslaval kuradite väljaajamise pildis, siin saab segavaks rütmikõiks. Joanna «tantsutamine» prees- trite poolt samas pildis mõjub väga tugevasti oma jõhkra järjekindlusega. M. Murdmaa tõlgenduses on preestrid aktiivse, pealetungiva dogma teenrid. Viimase vaatuse stseenid, kus nende piinaja- funktsioon kasvab paina-

hendid. Kuid ka nende tingimuste täitmise juures on ikkagi peaaegu võimatu vältida puht-tantsulist täitematerjali. Olemuselt on aga psühholoogilise kallakuga suurevormiline teos paljupakkuv, peibutav nähtus balletimuusikas ja mõnigi neist (S. Prokofjevi «Romeo ja Julia», H. W. Henze «Undine», M. Jarre'i «Jumalaema kirik Pariisis») on leidnud tee paljude lavadele.

Eesti balletimuusika, olles algselt seotud rahvapärimslikku ja mütoloogilise-epilise aineistikuga, on viimase poolteise aastakümne vältel kõrvuti karakterballetiga järjest enam süvenenud isiksuse teemasse. Seda on edukalt viljelnud L. Auster, H. Jürisalu ja E. Tamberg. Seni, näib, on tuumakamad leid balletisümfonismi ja muusikalise dramaturgia alal seostunud just viimase valdkonnaga.

«Joanna tentata» on E. Tambergi kolmas, kõige ulatuslikum ja komplitseeritum ballett ning viies teos suurele lavale üldse.

Balleti arutelul Heliloojate Liidus hindasid kolleegid «Joanna tentatata» kui uut kvaliteeti helilooja loomingus. Ehkki tookord ei põhjendatud seda arvamist detailsemalt, näib muusika värskus olevat saavutatud senisest julgema ja vabama materjalikasitlusega. Nagu helilooja ise on toonitanud, ei pea ta end eksperimenterite kiida kuuluvaks, küll aga järgib meelsasti heliloojaid, kes oma loomingu sünteesivad kõike seda väärtuslikku, mida lähim minevik on avastanud. «Joanna tentata» on Tamberg muu hulgas loobunud pikemat aega eelistatud kvartarmooniast, kasutades nüüd palju mitmekesisemaid vertikaali organiseerimise viise alates kolmkoladest ja lõpetades klastertehnikaga. Sellest siis ka teise intonatsiooniering ja vabanemine viimastel aastatel teosest teosesse rännanud kujunditest.

Samas on täiesti selge, et ilma säärase eneseületamiseta ei oleks heliloojal olnud võimalik avada «Joanna tentata» keerukat situatsiooni ega kajastada tunnete superamplituudi äärmise allasuru-

ga, mis jääb selle kammitsaie oma seesmise veendumuse tõttu ning tema aheldatus hukutab ta. Niisiis tegutsevad balleti peategelased vastasuundades. Et aga Joannat ja Suryni ümbritseva kloostriatmosfääri ahistatust teravalt toonitada, vaheldub nende esinemine rahvastseenidega, kus kontrastina valitsevad lihtsad, inimlikud suhted.

Kõrvutamisevõtte iseenesest tuletab meelde mõningaid stseene Tambergi eelmistest ballettidest: Tütarlaps ja sõbratarid («Ballett-sümfoonia»), Moon ja lilled («Poiss ja liblikas»). Individuaalne kõrvu üldisega ja üldise abil veelgi teravamalt fookusesse tõstetud individuaalsus...

Üldist ja individuaalset võrdse eredusega kajastada on peaaegu võimatu. Et siiski teatud taset saavutada, peab ka üldisel mõtestatud karakter olema. «Joanna tentata» neljast rahvastseenist kaks (II ja X pilt) ilmselt suunavad loomingulist fantaasiat. Esimeses pakub huvitavaid lahendusevõimalusi mustlanna laul ja tants; viimases — voo-gava kirmese ürgne jõulisus. Need pildid on ka muusikas õnnestunud, eriti viimane, kus rahva ekstaatiline seisund on ilmselt heliloojat inspireerinud. Lahendada aga lihtsalt pastoraali ja ringmängu Mma mingi suunava kujundliku vihjeta (V ja VII pilt) oli arvatavasti tänamatum ülesanne. Ehkki korrektselt teostatud, mõjuvad nad muu materjali kõrval ometi nagu lahjematena ja jäävad selleks puht-tantsuliseks täitematerjaliks, millest eespool juba juttu oli.

Kuid põhitoonuse annavad balletile Joanna ja Suryni emotsioonid ja elamuslikkus ning nende käitumise filosoofiline üldistus.

Isiksusega seostatud muusikaline juhtteema on olnud kõikide E. Tambergi lavateoste dramaturgia olulisim element. Nii ka «Joanna tentata», kus peategelaste teemad teevad koos oma lavaliste kehastajatega läbi keeruka draamatilise kujunemisprotsessi.

Joanna algmaterjaliks on 12 toonist koosnev helirida; üpris liikuv, muutlik ja kapriisne. Põhiliseks kõlasfääriks

di sümboolne, teravdades eriti preestri kasvava konflikti isendaga.

Joanna ja Suryni teemad, kajastades selles ekspressiivsuse sümfoonia kõige erinevamaid käitumis- ja tundeavaldusi, kõlavad üha uues ja uues kvaliteedis. Tähtsat osa etendavad sealjuures nende teemade vastastikused mõjutused, kokkupuuted tege- lkkuse ja dogma ahistavate kujunditega, mis ise suhteliselt vähe muutuvad.

Kui kujutada graafiliselt «Joanna tentata» muusika emotsionaalset kogumiljet, saame resultaatina midagi tõusva palavikukõvera taolist, kus iga järgmine peategelastega seotud pilt alustab pisut madalamal pingestmel, kuid lõpetab eelmisest ikka kõrgemal. Kõik kloostriatmosfääris toimuvad stseenid, dikteerituna pingele tõusust, on lahendatud omalaadses crescendo-vormis. See lihtne konstruktsioon ei muutu korduvale tarvitamisele vaatamata monotoonseks, kuna on tingitud sisulisest kujunemisloogikast. Lisaks sellele peitub näilise arenguvabaduse taga orkestri väljendusvahendite ja kõlavarude ning ka kuulaja vastuvõtlikkuse hästi läbikaalutud arvestus.

Peaaegu visuaalse selguse saavutab muusikaline mõte piltides, kus etenduvad Suryni draama viimased leheküljed. Selle elukauge inimese hullumisssteeni ümbritseb kirmese piltide muusikaline lopsakus. Ülimat värviküllust taotledes koondab kirmes endasse teemasid ka eelmistest rahvapiltidest. Elu võitlusele asketismi ja dogmaga antakse mõjuv, sümboolne lahendus.

Etenduse tugevale üldmuljele töötab suuresti kaasa Eri Klas dirigendipuldus. Tema tugev kaasaelamine muusikale ei ole ühepoolne, vaid leiab toetust kogu orkestrilt, kes seekord paistab silma hea koosmängu ja kõlaühtsusega. Vähe sellest. «Joanna tentata» puhul võib kõnelda ka muusikalise terviku kujundamisest. U. Tauts on leidnud sobivaid sarkastilisi varjundeid mustlase ennustuslaulu efekandmiseks. R. Kasemägi metsasarvel esitab meeldiva

mor, on ta andelaadile ja temperamendile kõige lähedasemad draamatilised, tugevaid tundeid käsitlevad teosed, kirgede kontsentratsioon, absoluudi taotlus.

«Joanna tentata» tunnete- pinges, psühholoogiline keerukus ja filosoofiline üldistatus teevad arusaadavaks just selle materjali valiku teoses, kus Murdmaa pole enam võõra loominguga interpreteerija, vaid üks balleti autoreid. Inimene kloostriis, ahistatud inimene ja tema vabadusiha — see on plastiliselt väga tänuväärne teema.

Kloostri inimvaenulik jäikus on rõhutatud juba M.-L. Küla must-valgelt kalgis lavakujunduses. Koreograafiliselt loob M. Murdmaa vastava meeleolu nunnade, preestrite ja kloostri vahel liikumise abil. Paljuütleva plastilise kujundi annab pikkades valgetes rüüdes nunnarivi oma nurgeliseks murduva liikumise (ristikäik) mehaanilisusega. Nunnade «vigurdamine» on Joanna omast kergem, pealiskaudsem, on samuti omamoodi rituaali täitmine. Selle taustal purskub esile Joanna vaimu alistamatus, riibe trots, väljakutse. (Siiski jääb hädaoht, et nunnade veiderdamisest saab lihtsalt edvistav tants üleüldse, kui iga rühmatantsija küllalt selgelt ei ilmuta oma suhet toimuvasse.) Võib-olla pole lavastuslikult kõige paremini läbi mõeldud preestrite ja Suryni misantseeni eeslaval kuradite väljaajamise pildis, siin saab segavaks rütmikitskus. Joanna «tantsutamine» preestrite poolt samas pildis mõjub väga tugevasti oma jõhkra järjekindlusega. M. Murdmaa tõlgenduses on preestrid aktiivse, pealetungiva dogma teenrid. Viimase vaatuse stseenis, kus nende piinajafunktsioon kasvab painava hallutsinatsioonini, samastuvad nad Suryni ja ühtlasi vaataja jaoks kurjade väimudega. Luurava kurjuse personifitseeringuna, religiooniideede musta käsilasena on Murdmaa balletti sisse toonud ka läbiva sümboolkuju, omamoodi plastilise tingimärgi — Kloostri vahel E. Kerge meeldejäädav esituses. See võte on nähtavasti dramaturgiliselt otstarbekohane, kuigi Kloostri vahel värvikas plastili-

arendatav ja mitmekülguse kõrval ei suuda kujupäriselt tõusta kohutava sümbooli taandile. Võiks isegi öelda, et inimest rüsuva jõu halastamatust tunnetame mõjuvamat peategelaste kannatuste ja heitlemist vahendusel kui otseselt kurjuse kehastajate kaudu (viimane järeldus on pigem kiitus kui lautus psühholoogilist süva uurimist tootlevale balletile).

Pastoraalsed stseenid, mis ei kannata otsesest süzeelist funktsiooni, vaid on kavandatud ühtaegu kontrastina kui ka teatud pingelõdvestusena, tunduvalt mõnevõrra väljavenitatuna muidu nii tihedalt arenevas teoses.

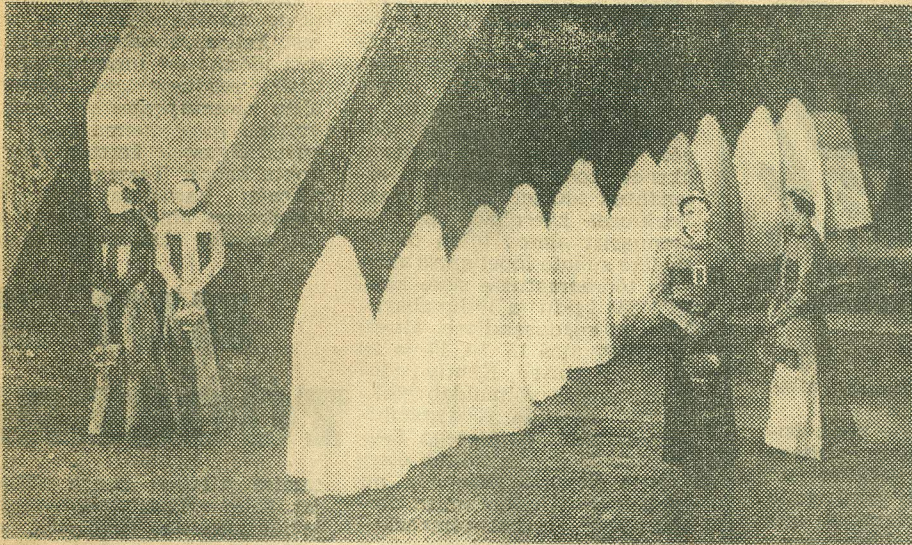
M. Murdmaa rahvastseenide koreograafias võib leida eluterve, veidi robustse võitu sundimatuse taotlust. Selles mõttes kõige orgaanilisem on vahest kõrtsistseen, kus Svetlana Balojan maitsekalt, omapärase lummavusega esitab Mustlanna partii. Ilmekas on ka kirmese tantsuline juhtmotiiv. Pastoraalsetes stseenides aga on tunda veidi maneerlikkust, ilutsemist, mis sobiks rohkem salongi (kust pastoraal kui selline ju ka pärit on) kui maarahva loomuliku harmoonilise elutunnetuse iseloomustamiseks. Pastoraal on muusikaliselt ja tantsuliselt meeldiv (kuigi koreograafia on siin palju vähem uudne ja leidlik kui kloostri stseenides), solistid (eriti võiuu on Aime Leis) tantsivad kenasti — kuid see, ka omamoodi tinglik armastusrituaal, pole kõige mõjuvama kontrast Joanna-Suryni saatusele. Ka on just rahvastseenide puhul tunda, et kunstnik-lavakujundaja ja autorid pole teineteist päris lõpuni mõistnud.

M.-L. Küla iseenesest huvitavad taotlused kostüümi osas satuvad kohati vastuollu muusika ja koreograafia iseloomuga ning lavapildi lahendus jätab andmata teose mõtte seisukohast peamise: õhu, avaruse, helguse, looduse tunnetuse. Samal ajal nunnade riietuse keeruline probleem on lahendatud võib-olla vaieldavalt, kuid igatahes mõjuvalt ja leidlikult; sedasama võiks öelda ka Suryni preestri rüü kohta.

mõjuv on see, et just lõpu poole, mil jõul muutuv kirmesemotiiv l Suryni nägemuste päiritumiga, kasvab balleti line pingele ja emotsionaalse laeng. Lavastuse vaieldavalt kõige tugevam osaviimane vaatus — seda tub lavateostega küllalt va. Joanna ja Suryni stseemis juba teises vaatuses koreograafiliselt väga värdusrikkad, tõusevad siin re jõuliselt ja sugestiivni. Peategelaste koreograafiline lahendus räägib Murdmaa kui balletime muusikaalsusest ja kümeisterlikkusest. Haarab ma koreograafilise mõtleloomupärane originaalsus loogika. Murdmaa tantsukujudid, nii keerukad, nad teinekord ka poleks alati sisuliselt põhjend ja väljendusrikkad, tema reograafia on loodud konkreerimise, mitte kombineemise teel.

Joanna-Suryni tantsu jääb põhiliselt klassikaballeti alusele, kuid oma vestuste ja «paigalt nihkumistega» on see mõndagi võtka plastiliselt koolit. Isikmuserdatusele, lõhestatu vastab siin plastika dislmoonilisus, kiivakiskurnurgelised, murtud poehakitud liikumised, valulvisklemised. Kui Joatantsu joonise rabeledus, nä

utusriikka
koreograa-
tentatas»
selle ala
ega. Võib
valiteedini
tantsulise
ttel aren-
na kannab
teose dra-
tust, ilma
omaseid
heepisoodi
i täitema-
Tantsuli-
ritus» on
Murdmaa
ele («Bal-
Medeia»
kuid lühi-
ograafilis-
mpaktust
dmaa on



E. Tambergi balletis «Joanna tentata mängivad peaosi Juta Lehiste (Joanna) ja Tiit Härm (Suryin).

G. Vaidla fotod



US, KOREOGRAAFIA

egi ballett «JOANNA TENTATA» RAT «Estonias»

stanud, et
eograafil-
i ka huu-
laadile ja
ge läheda-
de, tuge-
evad teo-
ntratsioon,
tunnete-
me keeru-
uldistatus
just sel-
teoses,
enam vöö-
preteeria,
preid. Ini-
ahistatud
abadosiha
väga tä-
mulik jäi-
uba M.-L.
kalgis la-
eograafilis-
a vastaa-
e, preest-
liikumiste
plastilise
ades val-
arivi oma
liikumise-
anilisuse-
ardamine»
kergem,
samuti
täitmine.
ub esile
istamatus,
e. (Siiski
nnade vei-
tsalt ed-
e, kui iga
it selgelt
et toimu-
le lavas-
mimi läbi
a Suryini
kuradite
is, siin
rikkus.
» preest-
dis mõjub
na jõhkra
Murdmaa
estrid ak-
a dogma
vaatuse
e piinaja
o paina-
ni, samas-
ja ühtlasi
jade vai-
kurjuse
religioo-
n

ne juhtmotiiv jääb põhiliselt illustratiivseks, ning Joanna-Suryni liini tantsulise väljarendatuse ja mitmekülguse kõrval ei suuda kuju päriselt tõusta kohutava sümboli tasandile. Võiks isegi öelda, et inimest rusuva jõu halastamatust tunnetame mõjuvamat peategelaste kannatuse ja heitlemist vahendusel kui otseselt kurjuse kehastajate kaudu (viimane järeldus on pigem kiitus kui laitus psühholoogilist süva uurimist tootlevale balletile).

Pastoraalsed stseenid, mis ei kannata otsest süzeelist funktsiooni, vaid on kavandatud ühtaegu kontrastina kui ka teatud pingelõdvastusena, tunduvad mõnevõrra väljavenitatuna muidu nii tihedalt arenevas teoses.

M. Murdmaa rahvastseenide koreograafias võib leida eluterve, veidi robustse võitu sundimatuse taotlust. Selles mõttes kõige orgaanilisem on vahest kõrtsistseen, kus Svetlana Balojan maitsekalt, omapärase lummavusega esitab Mustlanna partii. Ilmekas on ka kirmese tantsuline juhtmotiiv. Pastoraalsetes stseenides aga on tunda veidi maneerlikkust, ilutsemist, mis sobiks rohkem salongi (kust pastoraal kui selline ju ka pärit on) kui maarahva loomuliku harmoonilise elutunnetuse iseloomustamiseks. Pastoraal on muusikaliselt ja tantsuliselt meeldiv (kuigi koreograafia on siin palju vähem uudne ja leidlik kui klooristseenides), solistid (eriti võluv on Aime Leis) tantsivad kenasti — kuid see, ka omamoodi tinglik armastusrituaal, pole kõige mõjuvama kontrast Joanna-Suryni saatusele. Ka on just rahvastseenide puhul tunda, et kunstnik-lavakujundaja ja autorid pole teineteist päris lõpuni mõistnud.

M.-L. Küla iseenesest huvitavad taotlused kostüümi osas satuvad kohati vastuollu muusika ja koreograafia iseloomuga ning lavapildi lahendus jätab andmata teose

Emotsionaalse kontrasti funktsiooni täidavad rahvastseenid küll igal juhul. Eriti mõjuv on see, et just teose lõpu poole, mil jõuliseks muutuv kirmesemotiiv liitub Suryni nägemuste painava rütmiga, kasvab balleti sisuline pinge ja emotsionaalne laeng. Lavastuse vaieldamatult kõige tugevam osa on viimane vaatus — seda juhtub lavateostega küllalt harva. Joanna ja Suryini stseenid, mis juba teises vaatuses olid koreograafiliselt väga väljendusrikkad, tõusevad siin suure jõulisuse ja sugestiivsuse ni. Peategelaste koreograafilise lahendus räägib Mai Murdmaa kui ballettmeisteri musikaalsusest ja küpsest meisterlikkusest. Haarab tema koreograafilise mõtlemise loomupärane originaalsus ja loogika. Murdmaa tantsulised kujundid, nii keerukad, kui nad teinekord ka poleks, on alati sisuliselt põhjendatud ja väljendusrikkad, tema koreograafia on loodud komponeerimise, mitte kombineerimise teel.

Joanna-Suryni tantsukeel jääb põhiliselt klassikalise balleti alusele, kuid oma lõdvestuste ja «paigaltniikumistega» on see mõndagi võtnud ka plastiliselt koolilt. Isiksuse muserdatusele, lõhestatusele vastab siin plastika disharmoonilisus, kiivakiskunud, nurgelised, murtud poosid, hakitud liikumised, valulised visklemised. Kui Joanna tantsujoonise rabeledus, närvi-

liselt löikav, terav iseloom armastustseenides maheneb, püüeldes klassikalise harmoonia poole, et uuesti murduda lootusetuses, siis Suryini puhul näeme vastupidist liikumist — alguse rahulikust veendumusest kõhklevuseni, piinlemiseni, meeletehiteni ja isiksuse hävinguni.

Balleti äärmise «näitlikkuse» juures võiks karta erootilise teema liigset valdamapääsemist. Kuid tänu M. Murdmaa koreograafia emotsionaalsele jõule ja mitmeplaanilisusele ning osatäitjate meisterlikkusele pääseb maksusele dogma ja inimliku vaimuvabaduse filosoofilise konflikt. Võib-olla kunagi varem pole me balletti vaadates nii mõjuvalt tunnetanud, et inimese keha ja vaim on lahutamatud. Tundus, nagu näeksime vaimuvaeva, inimkahtluste ja hingepeina kehastumist, materialiseerumist lavalaudadel. Nii Juta Lehiste Joanna kui Tiit Härm Suryini osas tantsivad äärmise vaimse ja füüsilise kontsentratsiooniga, osale andumisega, mida harva on näha tulnud.

Juta Lehiste on pärast pikemat lavalt eemalolekut ülalavalatavalt hästi jälle vormis, etenduste vältel on ta hakanud algsest vabamalt valdama Joanna väga rasket tantsulist partiid. Tema esitus on kor-

rektne ja puhas, hingeahastus ja vabadusiha mõjulepääsvad. Teravad ja murduvad toonid on Lehistele küll vist lähedasemad lüürilisdramaatilistest, kus ootaks liigutuste avaramat joont, tantsu jõulisemat täiuslikkust. Kuid oma isikupära piires lahendab baleriin rolli väga veenvalt ja sugestiivselt.

Tiit Härm on tantsutehniliselt meie balletilaval üks tugevamaid, mis võimaldab tal eriti keskenduda osa sisemisele elule ja seda jõuliselt väljendada. (Üldiselt laitmatu esituse juures häiris mõnikord ootamatu lohakusena halvasti sirutatud poid!) Suryini osa tõuseb lavastuses peaaegu et keskseks, kuna kuu siseel on komplitseeritum: vastuolu mitte ainult välise, vaid ka sisemiste religioossete tõkete ja inimliku armastuse ning vaimuvabaduse vahel kasvab traagiliselt ülesaamatuks. T. Härm plastika on ebatavaliselt tundlik ningeliikumiste järgimisel.

«Joanna tentata» muusikalis-plastiliselt kõnekas lavastus räägib inimliku hingejõu avaldumisest ka kõige ebanimilikemais oludes. «Joanna tentata» pole meil mitte ainult balleti-, vaid kunstisündmus kõige avaramas tähenduses.

VILMA PAALMA
LEA TORMIS