

MÖTTEVAHETUSEKS

Neid ridu kirjutades on minu ees foto «Estonia» «Giselle'i» II vaatusest: vilide rivi esiplaanil seisva Albertiga. Pilti tähepanelikult silmitsedes on võimatu mitte märgata tantsijate vigu: siin ebaõige või formaalne peapööre, seal liiga tõstetud (või langetatud) õlad... siin tantsija puusahoid vale, seetõttu kõht ette surutud, või seljahoid — kas liiga lõtv (siis kumerad õlad ja selg) või, vastupidi, liiga pinges.

Ent tähtsaim detail vilide fotol on tantsijate käed. Kätehoid *croisée's* (käed labadest ristatud, peopesad sissepoole «suletud») on «Giselle'i» üks kujundeid, mis kordub kogu balleti jooksul. Vilide ristatud labakäed asuvad veidi allpool rinda: osalt käte ebaõigest hoiust tulenevad ka mitmed eespool mainitud vead. Foto järgi võib aega otsustada, et ideaalne poos on ainult kahel-kolmel, s. o. tühisel vähemikul tantsijaist.

Võib-olla arvatakse, et see on pedantne norimine, et juhusliku foto põhjal pole võimalik teha kaugeleulatuvaid järeldusi. Ent «Giselle'i» draamatiliselt pingestatud koreograafilises partituuris pole midagi üleliigset ja formaalset, siin on kõik kujundid alutatud ideele. Käte *croisée* «suletud» labadega on pärit katoliiklikust matuse-teremooniast: nii asetati matmisel surnu käed. «Giselle'is» tähendab see poos eemalolekut, lahkumist oma isiklikust minast. Alles siis, kui vilid valmistuvad meestele kätte maksma, avavad nad käelabad *croisée'st*.

Klassikalise tantsu tunnusteks on kaanonid; klassikalavastusi, seega ka «Estonia» «Giselle'i», on vaja vaadelda kõigepealt stiili seisukohalt. Tuleb jälgida, kuidas teater on tunnetanud stiili, kuidas ta on osanud stiili tantsijatele mõistetavaks teha, ja lõpuks, kas see stiil, romantilise balleti stiil, ka publikuni kandub. Seda enam, et Perrot—Coralli—Petipa «Giselle» ei tähenda romantilist stiili üldse, vaid väga konkreetset ja unikaalset stiili, «Giselle'i» stiili.

Mitte publiku balletialase eruditsiooni piiratus, vaid mingid teised, teatritest olenevad põhjused on süüdi, et kuulsad «valged balletid», kas või Petipa «Varjude vaatus» «Bajadeerist», Ivanovi «Luikede järve» II vaatus, «Giselle'i» II vaatus ja Fokini «Chopin» publiku silmis silmitsedes

miks valis baleriin oma repertuaari tantsu, milles «mitte midagi pole», ei virtuoosseid hüppeid ega tuure, isegi mitte efektseid lende partneri käel — «Võib-olla ta ei oskagi midagi, ta tehnika on lihtsalt nõrk?»

Me ei märka, kuidas tants ise hakkab töötama tantsu vastu. Kui romantismi langusajastu ballett nihutas esiplaanile baleriini, XX sajandi algupoole ballett avastas uuesti esimese tantsija, siis tänapäeval on see protsess aina süvenenud. (Lopuhhov oma «Koreograafilises avameelsustes» ütles otse välja: Kirovi teatri balletirühma allakäik algas peaballettmeister Vaganova ajal, kes ise, omaaegne virtuoos, nägi kordeballetis üksnes fooni solistidele.)

Konkreetset väljendub tantsurühma allahindamine selles, et rühmaga töö-

Sama dekoratsioonikomplekt mõningate detailide lisamise või äravõtmisega muutub vilide vaatuses igavaks ja ebaromantiliseks. Valge-musta graafiline kontrastsus, toonid ja varjud jäävad saavutamata; valgustus muudab kogu lavapildi ühtlaselt halliks. Võib kahtsusega meenutada meeolukat stseeni eelmisest «Giselle'ist», kui valgetel mäeharjadel pidulikult koitis päev... Tänapäevast lavastuse kulminatsioonihetki ei rõhuta ükski detail; koit, kuuvalgus, virvatuled, «õhulennud» — kõik need on tehniliselt küündimatud. Hoopis on loobunud «lavast» puust Giselle'i ühes lahkumisstseenis.

KOREOGRAAFILISED UNISTUSED

(«Giselle'i» taustal deus ex machina'ga)

tatakse teatrites alati vähem ja pealiskaudsemalt kui solistidega. Solistid saavad ballettmeisterilt ja repetiitoritelt individuaaltunde, neil on võimalus süveneda iga üksiku žesti mõttesse ja sissusse. Rühm õpib tantsujoonised selgeks ja proovide asemel, kus omandatakse stiili, algab hoopis balleti tuim läbivõtmine laval. Läbivõtmised proovide asemel ei muuda lavastust mitte paremaks, vaid halvemaks (näiteid võib tuua ka «Estoniast»). Mida tuntu ballett, mida krestomaatilisemad tantsud, seda stiilitumad näevad need välja meie laval.

Maailmas on ilmselt ainult üks balleti-kollektiiv, kelle põhilisi tunnuseid on romantilise stiili täiuslik valdamine: see on Taani Kuninglik Ballett (pole huvituset, et samas kollektiivis alustas Eva Jevdokimova). Solistidele ja rühmale langeb seal proovides võrdne koormus. Ning taanlaste esinemised NSV Liidus kujunesid meie romantilise balleti avastamiseks: me nägime balleti *bel canto*'t (õigemini *bella danza*'t) täies puhtuses, selguses ja loomulikkuses. Polnud akrobaatikat ega virtuoositemist, ja nähtud «lihtsat» tantsu tantsida on kindlasti kõige raskem. Selles venab ka meie «Giselle»: nii mõnelegi artistile osutus komistuskiviks lavaline ülesanne loomuliku sammuga kulisidest rambini minna.

Isegi «Giselle'i» klassikalisi õhulende ei saa paigutada trikkide valdkonda, neis väljendub pigem romantilise balleti elevatsioon, õhulisuse ja ebareaalsuse taotlus. Ballett on alati püüdnud vallutada kõrgusi ja ruumi, kõige järjekindlam on olnud siin romantiline ballett. Selle, mida ballett nüüd saavutada püüab, viies tantsu eri tasapindadele (kas või Vassiljevi «Ikaroses», Murdmaa «Romeos ja Julias»), sai romantiline ballett kätte põhjaliku treeningüsteemiga, kusjuures lennud trossidel ei mänginud sugugi viimast rolli. Klassikalisi õhulende demonstreeris Taani ballett väga efektsest «Süüfiidides», trosside süsteemi võttis abiks ka hollandi ballettmeister Rudi van Dantzig oma «Džunglite» lavastuses.

Hea küll, säästkem meie baleriine riskantsetest lendudest lavasügaviku kohal, ja ärge tehkem neid mitte ka niisuguse krägiseva-krägiseva vagoneti abil, mille Myrtha «lendama» peab ja mille algeine konstruktsioon on nõnda nähtaval, et kogu nägemus haihtub...

*

Tunnen, et lugeja juba mõnda aega kiirustab: miks sa ei kirjuta peamisest? Kui selle all mõeldakse solistide esinemist, kinnitan uuesti: peamine «Giselle'is» on lavastus, lavastus kui stiilne tervik, kas või seesama lavastus, mille eskiise (paraku!) me «Estonias» näeme.

ja kannatustes, muutub tugevamaks, veenvamaks, kirglikumaks — ja ainult selline Giselle võidab Myrtha jäise südamet.

Elita Erkina ilusa joonega tants on kuidagi «sissepoole pööratud», baleriinil on vähe pateetikat. Ent Giselle vajab kõike oma, kõike suurelt ja siiralt: suurt usku, suurt pettumust, suurt valu, armastust ja mehisust. Erkina kontuurideta, ebareaalne plastika II vaatuses kuulub täiesti vilide maailma. Dramaatiline konflikt Giselle'i ja vilide vahel jääb seetõttu väheveenvaks ning hõredaks. Õigemini, konflikti polegi, sest tantsija mõlema vaatuse kangelannasid seob sisemine ühtsus: Giselle-tütarlaps, mitte vahetu ja kirglik, vaid hajevil ning kõigest eemalviibiv, kannab juba algusest peale tolle «teise maailma» märki oma otsaesisel...

Küllap veenaks kahtlemata Erkina isikupärane Giselle mõne teise, «külmemä» Alberti puhul, kuid — Erkinaga tantsib Tiit Härm, tuliselt emotsionaalne kunstnik. Siiski ei leia Härmi emotsionaalsus etenduses pidepunkte: ta jääb lihtsalt soleeerima. «Giselle'i» Leningradi redaktsioon võttis Albertilt I vaatuse lõpusteeni: Albert lahkuv nüüd koos Wilfridiga. Giselle'i kohal nutavad vaid Bertha ja metsnik. Antud stseeni kaotus mõjub Härmi esitusele tervikut kahjustavalt: puudub sild Alberti elurõõmu, teatud poseeriva enesekindluse ja sügava tunde vahel. II vaatuses pakub Härm mõnevõrra üle: ta ei varja *force'i*, vaid pigem rõhutab seda; *pas de deux's* on Härmi tants rohkem jõuline ja atleetlik kui elegantset mehine, tehnilisi raskusi mitterõhutatav «Giselle'i» stiili tants. Mis Vjatšeslav Maimusovi kangelasse puutub, siis osal pole esialgu veel kontraste ega kontuure. Maimusov on vähe rolli kallal töötanud, ent ta andelaadi arvestades võiks igati huvitavat Alberti loota. (Loobun tantsutehnika analüüsist: see on pigem etenduse repetiitorite kui arvustaja tööloik. Olen veendunud, et arvustaja roll on etenduse (ja tantsijate töö) sisulise tervikkuse otsimise ja nägemine. Seepärast jäägu osutamata vead metsnik Hansu osatäitmistes, kus mõõdalaskmised olid tehnilist laadi, ja olgu öeldud suur komplikatsioonitajana Solovkinale Myrtha kuju stiilse ning isikupärase avamise eest. Myrtha kujunes etenduse üheks suuremaks õnnestumiseks, ka hiljem etendusse lülitunud Olga Tšitšerova jätkab «Estonia» huvitavate Myrthade traditsiooni. Sest ebaõiglane oleks unustada Tiiu Randviiru Juta Lehistet, sedagi.

ni püüratus, vaid mingid teised, teat-
 test olenevad põhjused on süüdi et
 kuulsad «valged balletid», kas või Pe-
 tipa «Varjude vaatus» «Bajaderist»,
 Ivanovi «Luikede järve» II vaatus,
 «Giselle'i» II vaatus ja Fokini «Cho-
 piniana» publiku silmis üksteisega
 sarnanema hakkavad: balletid stan-
 dardiseeruvad esitusmaneerilt seda
 enam, et sageli on tantsijatel tegemist
 ühtede ja samade, kogu balletti läbi-
 vate kujunditega. Arabeskid «Varju-
 des», «Luikede järves», «Giselle'is»...
 Vaatajale muutuvad need mingiks uni-
 fitseeritud «klassikaliseks balletiks
 üldse», ilusaks, tundeliseks, veidi
 naiivseks... ja igavaks.

Ent kui erinevad on nood «valged
 balletid» tegelikult?

Varjud näiteks pole enam inimesed.
 Nad on külmad, rahulikud, nei! pole kan-
 natust, mälestusi ega soove. Nad on üks-
 köiksed nende maailma sattunud inimes-
 te suhtes; nende karge ilu peab mõjuma
 kui meelitatav kutse igavesele rahule.
 Villid seevastu on võimukad ja karmid.
 Nende näilises jäikus pole kübetki üks-
 köikust, vaid pigem terav valu ja ootus
 — ning lõpuks vallandub see hasart bak-
 hanaalides metsniku ning Albertiga...
 Jne. Jne. (Jätan siin kirjeldamata teised
 eelmainitud lavastuste balletirühmad.)

See oli novaator Verdi, kes avaldas
 paradoksaalse ja sügava mõtte: «*Tor-
 nante all' antico, e sara un progresso*»
 (tuleb tagasi minna, ja see on prog-
 ress). Iga edasiminekuga kaotame mi-
 dagi, kaotame tagasipöördumatult ja
 jäägitult. Kui me hakkaksime koosta-
 ma balleti kaotuste loetelu, saaks see
 niisama pikk kui võitude ja saavutuste
 nimekiri.

Meie ajastu balletile on suur kaotus
 see, et oleme minetanud oskuse ja või-
 me väärikselt hinnata mineviku stiili;
 romantiline stiil aga väljendub tantsu-
 lisuses, tantsu kõige peenemate kujun-
 dite tunnetamises ja mõistmises. Kas
 pole nüüdisaja balletomaanil silmad
 vaid tehnika, mitte aga tantsu jaoks?
 Ta tunnetab küll emotsioone, aga kõi-
 gepealt ekspressiivseid, pealesurutuid.
 Piltlikult: me muutume ikka enam sel-
 le näitleja sarnaseks, kes arvas, et
 kõiki tundeid — armastust, vihkamist,
 kirge, valu, rõõmu, kurbust — saab
 väljendada ühtemoodi, üksnes karju-
 misega.

Olgu siin näide: Moskva 1969. a. rah-
 vusvahelise konkursi ime, sündinud ro-
 mantiline baleriin Eva Jevdokimova (mu-
 de, võrratu Giselle'i voorus!) jäi auhin-
 nast ilma: ta tantsis duetti Bournonville'i
 klassikalise balletist «Aastalast Brüg-
 ges». Mäletan saali hämmastust. Küsiti.

loomulikkuses. Polnud akrobaatikat ega
 virtuositeemist, ja nähtud «lihtsat» tantsu
 tantsida on kindlasti kõige raskem.
 Selles veenab ka meie «Giselle'i» nii mõ-
 nellegi artistile osutus komistuskiviks lava-
 line ülesanne loomuliku sammuga kulis-
 sidadest rambini minna.

Tuleb tagasi pöörduda, ja see on
 progress...

Mulle öeldakse: aga romantilisel bal-
 letil olid ka oma kuulsused, oma vir-
 tuoosid... Stopp! Seal olid oma tipud,
 aga virtuoosid mitte tänapäeva tähen-
 duses. Taglioni legendaarne hüpe või
 Elsteri hiilgav *terre-à terre* tehnika
 väljendas kõige ilmekamalt romantili-
 se balleti ideaale. Nimelt ideaale! Sü-
 venegem «Giselle'i» koreograafilisse
 partituuri, mõistkem ta kujundeid,
 plastilisi juhtmotive, ja meile saab
 selgeks: see ballet nõuab, et iga tantsi-
 sija oleks baleriin, muidugi mitte
 pseudo-Pavlova, vaid baleriin selle
 sõna vanas, klassikalises tähenduses.

*

Balletis on oma aksioomid ja sageli
 just need paljukorratud põhitõed teevad
 võimatuks igasuguse mõttevahetuse. Kui
 öeldakse, et «teed tagasi, ei ole», siis jääb
 üle vaid imestada Verdi idealismi (või
 nalivust), sest tagasiteed ei tunnistanud
 ei keegi muu kui Tšaikovski.

Õnneks on üha vähem neid, kes räägi-
 vad «Giselle'i» uue koreograafia vajalik-
 kusest, kuigi selle balleti mõningatest va-
 riantidest leiaks huumorirubriiki sobivat.
 (Siiski on Tšabukiani «magamistoaga «Gi-
 selle»» võrdlemisi erandlik nähtus.) «Gi-
 selle'i» on ligi poolteise sajandi vältel
 lihvinud aeg, kümned, aga võib-olla ka
 sajad balletmeisterid ning tantsijad on
 leidnud selles oma ideede ja individuaal-
 susele rakendust. Küllap see protsess
 jätkub: kunstnike loominguilisel fantaasial
 pole lõppu, isegi väljakujunenud,
 täiusliku stiili raames.

Ent kuskil on siiski piir. Kuskil on piir
 romantilise balleti imedest, metamorfoosi-
 dest, isegi naiivsusest loobumises: selle
 piiri hülgamine tähendaks balleti muut-
 mist teoseks väljaspool aega ja ruumi.
 «Giselle'i» puhul tuleb ettevaatlik olla ise-
 gi «välistest» detailidest loobumises; sees-
 ses «välisega» kaotab ballett sisuliselt.
 Just viimasega ühenduses tsiteeris balleti-
 ajaloolane J. Slonimski oma «Giselle'i»-
 monograafias prantsuse poeeti Max Jacobit:
 «Kui kaob reaalsus, muutub unistus liiga
 kättesaamatuks.»

Tõdeme, et «Estonia» teater on «Gi-
 selle'is» näinud mitte eriti nõudlikku
 korduslavastust, mille tarvis pole liiga
 palju vaja kulutada ei tööd, fantaasiat
 ega ka summasid. Eelmise «Giselle'i»
 kujundus F. Matilt oli stiilsem A. Püü-
 mani omast. «Estonia» I vaatuse lava-
 pildis on küll graafilise lahenduse
 uudsust, ilusaid värve ning sajandi al-
 guse püünesid meenutavat naiivsust,
 aga mitte tähtsaimat — hingestatust.

Kui selle all mõeldakse solistide esi-
 nemist, kinnitan uuesti: peamine «Gi-
 selle'is» on lavastus, lavastus kui stiil-
 ne tervik, kas või seesama lavastus,
 mille eskiise (paraku!) me «Estonias»
 näeme.

On selge, et ilma Giselle'ita «Giselle'i»
 pole. Siiski on «Estonia» balleti
 kogu ajaloo nähtud laval vaid üht
 Giselle'i, kelle anne oli loodud selle
 osa jaoks. Giselle sündis Helmi Puuri
 jaoks, või vastupidi. Ja vaevalt, et
 Puur oleks tantsinud jällegi Kleopat-
 rat, Carmenit või «Kadunud poja»
 Kaunitari. (Muide, ka tantsija, kes oma
 elegantse tehnika ning kauni füüsisega
 väärib täielikult priimabaleriini nime-
 tust — Tiiu Randviir —, pole kaugeltki
 kõiki rolle, nende hulgas ka Giselle'i,
 tantsinud!)

Ampluaa pole lihtsalt mõiste, see on
 seadus lava tarvis: kahjuks oleme seda
 seadust valmis sagedasti unustama —
 või eitama.

Balletiartisti õiguse rollile määravad
 (Goleizovski ja Lopuhhovi järgi) kõi-
 gepealt tantsija välimus ja füüsilised
 omadused, teiseks, tehniline meister-
 likkus, kolmandaks, tantsija tempera-
 ment, tema hingelaad. Kõige viimasele
 kohale jäävad näitlejavõimed, artisti
 dramaatiline väljendusoskus.

NSV Liidus on üle neljakümne balleti-
 teatri, võib arvata, et üle saja baleriini
 tantsib Giselle'i — ja ometi võime tõelisi
 Giselle'e sõrmedel üles lugeda. Kas või
 Suures Teatris: mis on orgaaniline hapa-
 le, kaunijoonelise Natalia Bessmertnova-
 le (või Marina Kondratjevale), pole oma-
 le väga maisele, sádelevalt bravuursele
 Jekaterina Maksimovale (kuigi Maksimo-
 va valmistab rolli ette Galina Ulanova ju-
 hendamisell). Maksimova on Quiteria,
 «Pähklipureja» Maša, aga mitte Giselle,
 ja see tunnustus ei tähenda siin sugugi
 erakordse ande eitamist.

«Estonia» lavastuses veenab kõige
 rohkem Tamara Soone kangelanna.
 Tõsi, Soonel on vähe lahtist emotsio-
 naalsust, seda võluvast vahetust, mida
 Giselle'i roll nõuab, kuid baleriin tun-
 netab suurepäraselt oma võimeid. Pole
 tõsi, nagu oleks Giselle'i miimika
 ainult silmades (balletiajaloolase Lvov-
 Anohhini väide), see on ka looduslap-
 selike, pisut nurgelistes miimilistes
 detailides. Soone oskab kõik detailid
 elu pulsilöökidega täita, ta mõistab
 rolli mastaapsust. Ja Giselle'i-tütarlap-
 se ning Giselle'i-villi vahel ei teki häi-
 rivat kontrasti; Soone ei muutu II va-
 atuses ebareaalseks «varjuks», ta kan-
 gelanna, kes on õilistunud armastuses

Myrtha kujunes etenduse uneks suure-
 maks õnnestumiseks, ka hiljem eten-
 dusse lülitunud Olga Tšitšerova jätkab
 «Estonia» huvitavate Myrthade tradit-
 siooni. Sest ebaõiglane oleks unustada
 Tiiu Randviiru, Juta Lehistet, sedagi,
 et Myrtha oli Maire Loorentsi parim
 roll.)

*

Ja siis tulid... Ei, mitte röövlid ega
 ka kitarristid, vaid kuulus «jumal ma-
 sinast», *deus ex machina* oma ebatäna-
 päevaselt lihtsameelse personaalsuses.
 Ta sadas taevast ootamatult nagu
 maailma esimene Giselle — Carlotta
 Grizi oma legendaarses õhulennus, mi-
 da «Grizi «Niagaarak»» kutsuti...
 Vups! ja juba sattus jumal kellegi,
 seekord artikli autori püüdlukku em-
 busesse...

«Sa näed ja ei mürista,» ütlesin ma.
 ««Estonias» töötasid «Giselle'i» välja-
 toomisel parimad lavastajad-repetiitori-
 rid Alla Selest ja Rafael Vagabov.
 Nende töötulemused on alati head ol-
 nud; repetiitorites viga pole, aga eten-
 dus jäi ikkagi kesiseks.»

«Eks siis ole loiult tööd tehtud,» ütles
 ta. «Kui jumaliku ükskõiksusega. Vist
 on unustatud need romantilise balleti
 tähed, kes proovides töötasid rängalt,
 lausa teadvuse kaotuseni...»

«Ega sa ometi taha...» ehmusin ot-
 sekohe, meenutades, et paljudel tantsi-
 jatel algab pärast etendust veel teine
 tööpäev — küll mitte väga auväärsetel,
 aga see-eest üsna tulusatel lavadel...

«Nojah, kardad, et artistid vastu ei
 pea,» mõistis jumal silmapilkselt. «Sa
 eksid! Vaata meie «Estoniat» — kui
 palju on seal neid, kes on valmis päe-
 vast päeva lausa fanaatiliselt tööta-
 ma...»

Mõtlesin tantsijatele, kes «Giselle'i»
 etendusel samuti silma paistsid, Inge
 Arrole, Tatjana Maistele, Larissa Sint-
 sovale, Jevgeni Nefile... Balletipõlv-
 konnad vahelduvad kiiresti, töö aga
 kestab, töö lõppu ei ole. «Estonial»
 jätkub jõudu tänasest parema «Giselle'i»
 jaoks, küllap ka nimikangelanna
 jaoks, kellest võiks saada too ime, kes
 endas kannab maailmaavastamise va-
 hetut ja siirast võlu; võiks tulla too
 Giselle, keda me pärast Helmi Puuri
 ikka veel ootamast ja lootmast ei
 väsi...

LEHTI METSAALT