

«Estonia» teatri uues lavastuses Nõukogude Liidu eri paigust pärinevate ballettmeisterite töödega — Georgi Aleksidze (Tbilisi) «Oresteia», Mai Murdmaa (Tallinn) «Orpheus» ja Igor Tšernõšovi (Kuibõšev) «Stepan Razini hukkamine» — käib raevukas poleemika õhtu koostisosade vahel. G. Aleksidze ja M. Murdmaa seisavad ühiselt I. Tšernõšovi vastas, hoides balletti jäljetult lahustumast sünteetilises kunstis. Ent nemadki ei võitle omavahel vähem ägedalt, kaitstes kumbki oma arusaamu ballettikunsti olemusest, mille üle järele mõelda on järjekordselt paras aeg.

See sõnatu dispuut, mida me märkame ühe etenduse kolme toost kõrvutades, on praeguse mitmehäälse, nii meie kui rajatagust balletti haaranud vaidluse vastukaja. Seda vaidlust ei saa taandada harjumuspärasele uue ja vana vastasseisule. Kunagi näis vanana «Uinuv kaunitar» (traditsiooniline klassika!), uena aga «Bahtšisarai purskkaev» (draamaballett!). Pärast tundus, et vana on draamaballett, uus aga tantsuline, traditsioonipärane ballett. Ent nii enne kui pärast-poolte oluksid nagu vaidluspooledks novaatorid ja tagasikiskujad, olgugi et nii ühed kui teised olid kummalgi korral isesugused, peaaegu et omavahel vahetunud. Nüüd pole sellest kunagisest lihtsusest enam jälgegi järel. Lavadele pole ilmunud üks ega kaks, vaid oma kümme-kolm uut tendentsi, ja mitte igaühel pole vaprust kuulutada kõiki neid vanaks koliks, mõistagi kõiki peale oma suuna. Lihtsameelne kunsti jagamine «nüüdisaegseks» ja «ebanüüdisaegseks» oleks tänapäeval liialt rohkakas.

Seejuures muutub üha olulisemaks ehtsuse mõõdupuu. Balleti tormiline areng on meie sajandil elu andnud kümnetele balletikoolidele, kust on tulnud tuhandet professionaalset tantsijat, ja sadadele balletiteatritele. Ainult et ballettmeisteriannete sündimise ei kasva niisama kiiresti. Ehkki ka neid ilmub märgatavalt rohkem, ikkagi on balletiteatrite hulga suhtes nende puudust nii meil kui ka kogu maailmas üha enam tunda. Seda olulisem, et uue etenduse kolm loojat on tuntud andekate ballettmeisterina. Juba ammu on ilmnenu G. Aleksidze võime tõlkida muusikalisi kujundeid tundlikult koreograafiakeelde, mille kujundid hakkavad siis elama oma elu. I. Tšernõšov äratas enda vastu huvi juba Berlioz muusikale seatud «Romeo ja Juliaga». M. Murdmaa talendist pole vaja pikalt rääkida, eesti vaataja tunneb teda ja mõistab arvatavasti, kui palju on väärt see, et viimase veerandsajandi kestel pole rahvuslikku balletti ilmunud mitte üksnes sellised oivalised tantsijad nagu Helmi Puur, Tiiu Randviir, Tiit Härm jt., vaid ka tõeliselt loov koreograaf. Niisiis meie ees pole

vastandlike tendentside vahel kaldub Aleksidze süüdi poole, lavastab aga näidendi, ja koguni dramaturgia isa Aischylose järgi. Näidend muutub tema käes süüdi, tegelaste järjestikku kohtumisteks — Klytaimestra ja Aigisthos, Klytaimestra ja Agamemnon, Orestes ja Klytaimestra jne. —, mis, kuidas neid ka igauht eraldi ei käsitaks, ühtekokku tervikult ei moodusta. Kangelaste tantsueksistents ei muu-

Kahe teineteist vajava ja ometi ühendamatu siseelu vastasseis areneb siin kogu teose keskseks motiiviks. Kui Orpheus, kes pole suutnud hoiduda järgnemast Eurydike kutsule, kaotab ta uuesti ja jääb maa peale ükski, leiab rahva armastuse teema tema kunsti vastu erinevalt balleti lootusrikkast algusest traagilise lahenduse. Võidutsevad bakhandid, õieti needsamad fuuriad, kes varem takistasid

sest tunnistamaks, et niisugune vastastikune mõju on täiesti võimalik. Siiski — ainult sel tingimusel, et koreograafia säilitab oma võime olla mõtetmahuti, mitte üksnes sõna illustratsioon. Muidu saab sünteetendusest nii või teisiti balleti kui iseoleva kunsti likvidatsioon. Erinevalt Sollertinskist, kes kõneles sellest ausalt, tema tänased järgijad tavaliselt kavaldavad. Aga ka Tšernõšov on küllaltki aus.

Õieti öelda pole ta teinud Šostakoviči teose lavaliseks, ammugi siis balletlikuks tõlgenduseks tõsiselt katsetki. Paratamatult paneb imestama, et soolopartii esitaja, kes kavalehel on tähistatud Poedina, laval aga astub üles mustas rjassas, laulab kogu teksti, nii autori kui peakangelase oma. See, mis loomulik oratooriumis, on teatris absuradne, ja miinimumina eeldaks instseneerimine dramaatilisel erilaadsete tekstide jagamist eri lauljate vahel. Niisiis, ikkagi laulja laulab, aga etenduse tsentrisse seatud suurepärase tantsija Tiit Härm, nagu kogu ballettruppi, on määratud üksnes sõna illustreerides poose võtma. Andekas kunstnik on õige efektne ka dekoratiivse figuurina, siiski tuleb öelda, et ta on väärt paremat. Halvasti pole üksnes see, et asjata ekspluateritakse artisti suurepäraseid väliseid eeldusi, vaid et pole hoolitud tema veel rikkamatest tantsija- ja näitlejaviimetest. Üsna hiljuti, paar kuud tagasi oli mul võimalus näha, millise sügavusega esitas Härm Suryini rolli «Joanna tentatas», ja veenduda, et kunstnik õilmitseb. Niisuguse artistiga töötava koreograafi kohus on anda talle kõige keerukamaid ülesandeid, need on talle jõudumööda ja töö nende lahendamisel soodustab tema loomingulist kasvu. Demontreerida üksnes tantsija keha ilu, tähendab aga tema ande vaesestamist ja vargust.

Suure kunstniku saatuse kaudu on eriti selgelt näha, mis sünnib kogu teoses balletiga üldse. Olukorda ei muuda tants finaalis, see on ebahuvitav ja seostub halvasti eelnevaga. Tuleb siiski märkida Tšernõšovi režiilist leidu, minu meelest ainsat — lõpu, milles Razin taganeb lavasügavusse viivat poodiumi mööda. Aga see ei muuda midagi. Ballettikunsti suhtes pole uus töö üldse sünteetiline, vaid likvidaatorlik. Sellest on seda enam kahju, et sünteesi muusikaline külg laulja Mati Palmi, koori ja orkestri esituses Eri Klasi juhatusel on õige väärkas. Nii on veel kord tõeks tulnud, et kunstide süntees võib saada teoks ainult igapäev eriomaduste säilitamise ja arendamise, mitte aga raiskamise kaudu.

Tuleb meenutada, et Šostakoviči poemi «Stepan Razini hukkamine» on juba üritatud koreograafiliselt tõlgendada Leningradi trupis «Koreograafilised Miniatuurid». Olgugi et Konstantin Rassadini

POLEEMILINE TRIPTÜHHON*

tu ühtseks vooluks, milles tants oleks hingede ja suhete peegel. Aleksidze järgi ei suuda koreograafilised vormid kanda dramaatilist sisu, teda köidaks nagu «puhas» koreograafia. Ometi on Aleksidze just nüüdsama, oma viimastes Leningradi töödes, Stravinski «Pulcinellas» ja Prokofjevi «Kadunud pojast» ületanud temasse kõrgkoolipingis sisendatud veidra usu, et koreograafiline vorm peab olema dramaatilisest sisust täiesti sõltumatu ja et samal ajal on täiesti võimalik üht teise-ga asendada. Neis uutes lavastustes on ta vorminud koreograafia, milles endas on dramaatilised suhted. Aga praegusjuhul, korranud, olgugi muudatustega, oma endisi mõtteid, märgistab ta Tallinna etenduse üht poolust.

«Oresteia» taustal võidab Murdmaa «Orpheus» täiendavalt, ehkki temas võib niigi see, millest jääb puudu «Oresteias» — konstruktsiooni mõtestatus. Juba esimene tantsustseen on dramaatiliselt tähendusrikas. Orpheuse tants, mõeldav tema lauluna,

tal pääsu maa-alusesse kuningriiki Eurydike järele; hauataguse ja reaalse maailma vastuolu ise taandub erinevate eluhoiakute vastasseisuks. Ka need on «ainult» tantsuvormid, kuid algusest peale orienteeritud iseseisva tähenduslikkusega seesmistele liikumistele. Kui Murdmaa pöördus selle balleti juurde veel tagasi ja annaks stseenidele Surmaingliga samasuguse sisemise mõtestatuse, nagu on teistel stseenidel, siis võiks uue töö lugeda tema suurimate kordaminekute hulka. Aga praegugi on see tähtis kui «Oresteia» antitees, kui traditsioonilise balletimõiste sisemiste otsingu- ja uuendusvõimaluste demonstratsioon, mille juures ballett jääb algupäraseks ja iseseisvaks kunstiks.

Et selleks on tungiv tarvidus, näitab I. Tšernõšovi «Stepan Razini hukkamine». Algusest peale püüab ballettmeister luua sünteesi, milles ballett oleks ainult üks komponent, ja nimetab end sissejuhatuses kavalehel kõigest režissööriks. See taotlus pole



Orpheus (Jevgeni Neff) fuuriatega.

B. Sajenko foto

Küda, eesti vaataja tunneb teda ja mõistab arvatavasti, kui palju on väärt see, et viimase veerandsajandi kestel pole rahvuslikku balletti ilmunud mitte üksnes sellised oivalised tantsijad nagu Helmi Puur, Tiiu Randviir, Tiit Härm jt., vaid ka tõeliselt loov koreograaf. Niisiis, meie ees pole lihtsalt ande ja andetuse võistlus, mida balletilavadel on samuti küllalt palju. Võistlevad otsingusuunad, koreograafia võimaluste mõistmiselt erinevad anded, nagu öeldud, ebaharilikud kõik kolm, anded, mis kord puhkevad õitsele, kord närbuvad.

«Oresteia» Juri Faliku muusikale oli esimeses variandis Kirovi-nimelise teatri laval 1968. a. Muusika on kirjutatud koreograafi stsenaariumi järgi, seetõttu on juba ette kärbitud Aleksidze kompositsioone tavaliselt vääristavate oskust ammutada koreograafiastruktuure muusikast. Siin pole koreograaf heliloojalt, kes ausalt jälginud stsenaariumi, saanud rohkem, kui ta ise ülesandeks seadis. Siin selgubki, et Aleksidze ebataoline anne on ees tema balletimõistmisest ja saab viimase tõttu isegi kannatada. Ballettnäidendi ja balletisüüdi



Orpheus (Jevgeni Neff) fuuriatega.

B. Sajenko foto

kajab ligimeste südameis juubeldavalt vastu, ent tants ise on valuline, see on ju itk kaotatud Eurydike pärast. Ja juba see mõtestatud dissonants mitte üksnes ei selgita ainet, millega tegeleb koreograaf, vaid kutsub meiski esile emotsionaalse vastukaja. Kahjuks muutub järgmises pildis, kus Orpheus laskub põrgusse ja kohtub Eurydike röövinud Surmaingliga, Murdmaale omane ratsionaalsus primitiivsuseni sirgjoonliks, nagu Surmaingel isegi. Ainult Orpheuse teele ilmuva ilu nõrdimud fuuriail on avar tähendus, külvatakse edasise mõtte seeme. Orpheuse ja Eurydike maa peale naasmise duett on jälle tulvil kunstijõudu, mida suurepäraselt tunnetavad Inge Arro ja Jevgeni Neff. Tantsul on jälle dramaatiline sisu, aga see ei seisne tegudes, vaid tegudeeelsete tunnete käärimises.

uus. Kõige erinevamatel lavadel võib näha kateid lahustada ballett sünteetilises etenduses ja selle tendentsi hindamiseks on mõtet pöörduda tema lätete poole.

30. aastate algul kirjutas silmapaistev nõukogude kunstiteadlane Ivan Sollertinski vastuseks küsimusele, millist balletti vajab uus aeg: «Ballett pole mitte miski. Meil on maksimumprogrammina tarvis sünteesetendust, mis ühendaks sõna, laulu, muusika, žesti, tantsu...» Sollertinski ammune üleskutse on leidnud elava vastukaja meie päevil.

Ma ei taha hoopiski öelda, nagu oleksid balleti ja temasest tavaliselt mittekuuluvate kunstide, eriti laulmise, vastastikused sidemed ja mõjutused keelatud. Piisab «Pähklipureja» või meie päevilt Boriss Tištšenko muusikaga «Jaroslavna» kooride meenutami-

saitamisse ja arendamisse, mitte aga raikkamase kaudu.

Tuleb meenutada, et Sostakovitši poeemi «Stepan Razini hukkamine» on juba üritatud koreograafiliselt tõlgendada Leningradi trupis «Koreograafilised Miniatuurid». Oligugi et Konstantin Rassadini esimese koreograafitöö kohta võiks teha terve rea märkusi, siiski suutis ta sünteesile anda balletikontuurid. Järelikult on see võimalik. Sellepärast tundub mulle, et Tšernõšovi töö pole lihtsalt ebaõnnestumine, vaid koreograafia jõe ja väärtuse teadlik mahasalgamine.

Nõnda suur on siis nüüdsete, juba otse laval käivate vaidluste ulatus, ja seda enam ootame läbematu uusi etendusi.

POEL KARP,
Leningrad

* **Toimetuselt.** Huvi ja eelvusega vastuvõetud uut balletiohtut RAT «Estonias» saadab ka kriitikapoolne aktiivsus. Tegemist on omanäoliste lavastustega, mitmedki lahendused poleemilised, mis arvustajatelt esialgu vastakaidki seisukohti kuuldavale toovad (vt. ka J. Tjurin «Stepan Razini hukkamisest», SV nr. 20), millele lõpliku hinnangu küllap aeg ja publik annavad.

Sip ja V.