

Enn Suve, «Kaardimäng». Igor Stravinski muusika

Jalgpallis on mõiste «mäng pallita». Profaan vaatab võistlusel üksnes palli liikumist ja ühe meeskonna paremus on talle selge siis, kui pall just väravasse lüüakse, ent asjatundja näeb kogu väljakut, ta mõistab, kuidas valmistatakse ette too võidukas rünnak, mis palli lõpuks väravasse viib.

Balletilaval on eeltooduga oma analoogia. Tasub etendusel vaid hoolikalt jälgida rühma, ja kohe tekib arusaamine etenduse stiilist, emotsionaalsest toonusest, tantsijate haaratusest, lavastuse kompositsiooni eripärast. Kui niisugune arusaamine tööpoolest tekib, on tegemist hea balleti ja lavastusega.

Enn Suve ehitab oma koreograafia nimelt «palli jälgimisele». Tantsijad promeneerivad, vahetavad kohti, teevad reveransse ja kummardusi; akadeemilise balleti galantsed figuurid vahelduvad mõningate, ilmselt džässballetti kuuluvate kujunditega. Liikumist laval jätkub, aga tantsu rühmal tegelikult pole. Tantsu jätab ballettmeister solistidele, ja siin kaovad igasugused viited meie kaasaja moderniseeritud leksikonile: sooloeteadsed ja duetid püsivad range klassikalise *exercise*'i piirides.

On meil tegemist akadeemilises stiilis balleti paraadendusega? — Ei, sest akadeemiline stiil eeldaks leksikoni rikkalikust ja diferentseeritust, tantsu individualiseeritust ja virtuoossust. Tolle kompleksi, mis lõppkokkuvõttes moodustab etenduse tantsulisuse, asendab ballettmeister näitlemisega, mängimisega.

Võib väidelda, kas balletiliigutusele või -poosile saab anda suvalist värvingut. Allakirjutanu arvates jäävad «Kaardimängus» tuurid ning jalatõstet valdavalt üksnes nendeks, mis nad on; kui kompositsiooni faktuur on hõre, ei päästa mitte mingisugune tehniline efekt või imetrik. Muide, imetrikke lavastuses ei ole, ent tundub, et etendusest etenduse püütakse suurendada tehni-

Maurice Béjart, fragment balletist «Bhakti» traditsioonilisele india muusikale.

Maailma balleti ühe eredama kuju, Maurice Béjart'i koreograafia ülekandmine meie lavale tekitab hulga probleeme. Béjart on rahvalik koreograaf sõna kõige paremas mõttes, ta on

hus, näiteks konkurssidel, seda ka Moskvas, kuid siis ei pretendeerita ju lavastusele (arusaamatuks jääb «Estonia» dueti puhul rühma funktsioon). Võib-olla esitavad tantsijad ka meie laval endale piinliku, ent vajaliku küsimuse: kes nad on? kust nad tulevad? millised on kehastatavate kangelaste tegelikud funktsioonid?

«Bhakti» erootiline duett on

kas ka mõistetavaks, selles seisneb küsimus. Béjart ei vaja populariseerimist, vaid vastutustunnet ja mõistmist, oma talendi jõul jõuab ta meieni varem või hiljem.

Mai Murdmaa, «Tulilind». Igor Stravinski muusika

Mai Murdmaa balleti puhul võime kõnelda klassikalise balleti tradit-

Murdmaa erilist, talle väga iseloomulikkult võtet, mida võiks nimetada plastiliseks ahelreaktsiooniks. Tantsijaid juhib justkui kõikevallavastav plastiline impulss, mis allutab tegelaste olemuse, muutub ja kasvab. Just hirm on ebardlikkuse, alatuse ja agressiivsuse lähtepunkt.

Pääsemine on Tullinnus. Ivan võitleb kätte õiguse Tulilinnule, sestpeale muutub Tulilind tema olemuseks, ta on Tulilind juba ise — teiste, rõhutute ja veel mõistmatute jaoks.

«Tulilind» on Murdmaa üks terviklikumaid, ühe hingetõmbega tehtud ballette. Kui koreograafilise joonise ühtsuses, kas või tantsukujundite liikumise frontaalsuses võibki teatud monotoonsust näha, siis sel juhul on monotoonsus tundliku refrääni aktiivne monotoonsus; Ivan ei ela väljamõeldud, vaid reaalses maailmas, ja väljaspool Kaštšei maailma poleks ka vabaduse teemal praegust eetilist jõudu.

«Estonia» balletirühm tunetab Murdmaa stiili ja suudab seda viljelda. Näiteks toome rühma (naised ja mehed) vabaduse teemast kantud tantsu ja Kaštšei riigi massistseene. Viimastes saavutab rühm vajaliku plastilise intonatsiooni, ahelreaktsioonides on fataalsust, aktiivset, kurja stiihilisust, kusjuures alatuse ja vägivalda kujundid ei muutu groteskseks, ei lange välja lavastuse stiilist. Sest isegi kurjuse kujundites säilib Murdmaa rafineeritud vormitaju; ebardlik kujund ei tähenda talle ebardlikku vormi, vaid karaktere liikumisjoonise lejutamist. Kontsentratsiooni ja lavalise kultuuri kaotus, mängimine tähendaks Murdmaa lavastuste puhul mõtte, idee kaotamist.

Balleti tehniliselt keeruline meestetants vajab veel proove (tähelepanu tuleks pöörata vene rahvatantsuliku lause ja avaruse saavutamisele, tantsijad ei tunnetata oma suurt ja uhket rolli kontekstis).

Aksioomi, et hea ballett võimaldab erisuguseid (ja võib-olla isegi teatud määral vastu-

VARIATSIOONID TEEMAL «KAARDIMÄNG * BHAKTI * TULILIND»

LEHTI METSAALT

oma ballettide kõige diferentseerituma vormi juures sügavalt eetiline, jah, isegi moralist ning prohvet, kes on valmis muutma ja ümber kujundama maailma. Intellektuaalne snobism, ilutsemine, vormidega mängimine on sellele ballettmeisterile võõras. Béjart on teravtadul nüüdisaegne, tema dramaturgiline mõtlemine on pingeline, kontrastiderohke ja ootamatu.

Ning nüüd võtame Béjart'i omapärase vormikeelega balletist fragmenti ja esitame selle tervikust lahus, terve balleti dramaatilistest kollisioonidest lahus... Me varustame kavalhe seletusega: «fragmendis... on edasi antud rahvatarkuse, usu ja ilujanu jäävus ja järjepidevus» — ja loodame, et publik mõistab.

Ei, publik ei mõista! Publik näeb põnevat koreograafiat ja tunnetab intuiitiivselt, et tegemist on millegi ebatavalisega. Béjart'is üksnes põnevuse ja erakordsuse nägemine alandab aga ballettmeisteri snoobi tase-mele, on ju ballettmeisteri taotlus olla mõistetav!

meil duett üldse, duetitehnika demonstratsioon, seejuures ei võimalda meie kool, esinejate piiratud tehniline ettevalmistus edasi anda Béjart'i plastika omapära.

Meie klassikalise kooliga balletiartistid kõnelevad fraasides, neile on omaks saanud spetsiifiline plastiline *legato*. Béjart'i plastika on dispersne, ta koosneb erinevatest, teravalt rõhutatud plastilistest ning rütmilistest impulssidest, kusjuures liikumise algus, liikumise sisemine põhjus on alati avatud. Kui meie kool fikseerib seisundeid, siis Béjart'il on tähtis liikumine ise, liikumine kui eluvorm. Siin jälgib koreograaf modernklassi reegleid. Modernis on aga liikumine mingi lakkamatu sisemise impulsi järg, seda impulsi tunneme pidevalt, selle impulsi jõudu, liikumise pingestatust ei varjata, nagu varjatakse meie klassikalises balletis.

«Bhakti» on juba teine ballett «Estonia» laval (pärast «Eesti ballaade»), mis tõestab, et nüüdisaegne balletiteater ei saa eks-

sioonide arengust ja järjepidevusest. Murdmaa ei toonud lavale Mihhail Fokini klassikalist «Tulilindu» mitte sellepärast, et ta Fokini balletti halvaks või vananenuks peaks, ei, koreograafil, kellele on omane sama vaimsus ja kirk nagu Béjart'ilgi, on vaja rõhutada, süvendada neid kollisioone, mis Fokinil kippusid lahustuma lavastuse efektse teatrasuses, situatsiooni- de kirevuses, sajandialguse plastika moodsas orientaalsuses. Seda teed, mida on läinud Murdmaa, alustas omal ajal Fjodor Lopuhhov; see tee tähendab muinasjutu filosoofilise tuuma avamist. Kui Lopuhhovi «Tullinnus» säilis muinasjutu vorm vähemalt väliselt, siis Murdmaal on muinasjutu alltekst koreograafilise teksti sisu; lavastus on tõusvalt emotsionaalne tänu ratsionaalsusele, allteksti loominguksilisel aktiivsele tõlgitsemisele.

Peategelase puhul on Murdmaa loobunud välisest, midagi pole säilinud Ivanist kui ülikust. tsareevitst; Ivan on lihtsalt im-

jutunu arvates jäävad «Kaardimängus» tuurid ning jalatõtted valdavalt üksnes nendeks, mis nad on; kui kompositsiooni faktuur on hõre, ei päästa mitte mingisugune tehniline efekt või imetrik. Muide, imetrikke lavastuses ei ole, ent tundub, et etendusest etendusse püütakse suurendada tehniliste elementide kaalu.

Mitte imetrikiks, vaid mänguks väga küsitaval tasemel võib lugeda duetti, kus meestantsija esineb baleriiniroolis, ning muidugi ka meestantsijapoolset naistetantsu imiteerimist (ja seda meie «Asjata ettevaatuse» Marcellina küllaltki naturalistlikus võtmes). Kõik see kokku pole sugugi naljakas, vaid kummaline, kummaline ja kõhedust tekitav.

Võidakse küsida: millist tõsist, millist tantsu sümfoniilisust tohib nõuda selliselt meeletahustustkiilt nagu «Kaardimäng»? Sest mäng on ikkagi mäng. Lavastaja on kehtestanud oma reegliid, ja olgu need reegliid kui tahes lihtsakesed, meil pole õigust nõuda ettenähtust enam. Nagu öeldakse: kui juba sündis kutsikas, siis ära enam nõua, et ta ka hiiri püüaks!

Ent kogu lugu ongi nimelt selles, et kunstis pole mäng lihtsalt mäng, mäng on võistlus, aga võistlus — võistluse mudel. Seega elu üks paljudest mudelitest. Me eksime, kui arvame, et süzeetu ballett väljendab üksnes ilu: igasugune ilu väljapool inimlikke kollisioone on lihtsalt kunstiväline nähtus.

Enn Suve lavastuse põhilisi vastuolusid on kõigepealt muusika tõusva pinge, muusikaliste kujundite kirevuse ning teostuse inertõuse vahel. Teiseks, vastuolu fantaasiaküllase kujunduse (selle balleti juba krestomaatiline tagasein + ebatavaliselt rikkalikud kostüümid) ning teostuse eklektilise stiili vahel.

... «Kaardimängu» tegemine pole kerge. Isegi John Cranko, selle balleti vahest edukaim lavastaja, ei saavutanud täit resultaati, hoolimata sellestki, et Crankol oli pinget, dünaamikat, kontrastsust, et Džokkeri partii oli üks virtuoossemaid (ja lennukamaist!), mis meestantsijatele balletilaval esitatakse.

Ei, publik ei mõista! Publik näeb põnevat koreograafiat ja tunnetab intuitiivselt, et tegemist on millegi ebatavalisega. Béjart'is üksnes põnevuse ja erakordsuse nägemine alandab aga ballettmeisteri snoobi tase, mille, on ju ballettmeisteri taotlus olla mõistetav!

India klassikaline tants toob kunsti rása ja bhava mõisted. Rása — see on otsene elamus, mille inimene kunstist saab, bhava aga seisund, milleni ta vastava rása mõjul jõuab. Igale rásale vastavad teatud värvid, ja kunstiteost analüüsides ei pöörata tähelepanu mitte niivõrd vormile või teostusele kui probleemile, milline oli teose rása, kas rása tõepoolest oli olemas.

Béjart jälgib täpselt india kunsti klassikalisi reegleid, mida kinnitab ka tõsiasi, et tema tantsijad läbivad mudrastuudiumi. Mudra tähendab aga konkreetset, tähendusega žesti, oskust aktsenteerida olulist. Sellist filosoofilist koorumust, millele osutab «Estonia» kavaleht, ei suuda kanda ükski koreograafiline tekst. Teater absolutiseerib koreograafilise märgi, koreograafilise fraasi (aga juba väljapool Béjart'i ning isegi Euroopa balleti mängureegleid). See tähendab nii fraasi tähenduse kui ka kogu balleti struktuuri alahindamist.

Tõsi, «Bhakti» duetti on varemgi esitatud balletist la-

«Vanemuise» sõprusteateris Saksa DV-s, Hans Otto nim. Teatris Potsdamis kujunesid läinud hooaja menukamateks uuslavastusteks «Valge ülikond» (peruu kirjaniku Alonso Alegria fantastilise jutustuse põhjal, esilavastusena) ja Athol Fugardi «Aaloed» (Saksa DV esilavastus). Mõlemad tõi vaatajate ette Rolf Winkelgrund. Muusikapoolel äratas suurt huvi taasvastus eelklassikaperioodilt — Carl Heinrich Grauni ooper «Montezuma» (Friedrich II libreto), mille lavastas Gero Hammer.

Möödunud aasta oktoobris avatud uues Leipzigi «Gewandhaus» käis (suures ja kammeraaliks kokku) hooaja lõpuni juba ligi 370 000 muusikahuvilist. Kõige pikem ja sisukam on uut kontserdimaja seni külastanud orkestrite rida: NSV Liidu Riiklik Sümfooniaorkester, «Lääne-Berliini Fihharmonikud», Berliini Sümfooniaorkester, Dresdeni Riigikapell, Monte Carlo Fihharmoniaorkester, Varssavi Rahvusfil-

semise impulsi järg, seda impulssi tunneme pidevalt, selle impulsi jõudu, liikumise pingestatust ei varjata, nagu varjatakse meie klassikalises balletis.

«Bhakti» on juba teine ballett «Estonia» laval (pärast «Besti ballaade»), mis tõestab, et nüüdisaegne balletiteater ei saa eksisteerida modernklassista, mille põhimõtted on vastupidised klassikalise balleti omadele. Selleta aga pole võimalik esitada tänapäeva ulatuslikku repertuaari. Muide, see pole üksnes «Estonia» probleem. Üksikud näited (Béjart'i lavastamine «Estonias», Roland Petit' ballett Le ningradis) ainult kinnitavad probleemi olemasolu.

Ja mida ette heita sel juhul meie tantsijatele, kui nad ei tunne ei Béjart'i, ei nüüdis-koreograafia nõudeid? Küll aga võib ölgu kehitades küsida, miks ei hooli teater artistide amplituudist, seadustest, mis on teatavasti ühised paljudele stiilidele. Eriti kehtib see «Bhakti» meeskangelase puhul. «Bhakti» kangelane armastaja, võitja, sõdur on meie laval veidras šamaaniroolis, puuduvad mehelik energia, hoog, kirk, hellus, kirkastumine — kõik need bhava aspektid, milleni kangelane lõpuks jõuab.

Kuulen öeldavat: hea on juba üksnes see, et me Béjart'i eesti publikule kättesaadavaks tegime. Kättesaadavaks, aga

meeliste vastajad ei pruugi (tähelepanu tuleks pöörata vene rahvatantsuliku laiuse ja avaruse saavutamisele, tantsijad ei tunneta oma suurt ja uhket rolli kontekstis).

Peategelase puhul on Murdmaa loobunud välisest, midagi pole säilinud Ivanist kui ülikust, tsareevitšist; Ivan on lihtsalt inimene, aga teravama valulävega kui enamik inimesi: Ivan mõistab, et Kaštšei maailmas ei saa olla ei elu, ei inimlikkust, vaid see on alanduste, hirmude ja kompromisside maailm. Ballett on jutustus inimese kohusest võidelda inimeseksjäämise pärast. Muinasjutus teravdavad meie probleemi, meie reaalsed mured, sest üks igatüüpi asi ole leida oma Tullilind.

Tullilinnulegi ei anna Murdmaa spetsiifilisi muinasjutulinnu jooni. Tal puuduvad ka inimlikud hirmud ning kired — see terve kompleks tundeid, mis on lubatud koreograafidel kasutada mitmekesiseid võtteid heitunud rabelemisest kuni jäiga, hirmutava võimukuseni. Murdmaa Tullilind on idee, ideaal, pürgimus — raskesti desifreeritav, tabamatu, kuid nõnda veelgi enam ihaldatav.

Ivani läbinisti inimlik, inimliku ahistuse, piiratuse tunnetamine, eneseületamine, võitlusaharsardi ja joovastuse piirimomentide rõhutav plastika ja Tullilinnu kapriisne, muutlik ning lennukas koreograafiline partii annavad kokkuvõtteks tantsulise polüfoonia võimaluse ning moodustavad ka omapärase temaatilise sõlme, millest kasvavad välja balleti teised teemad — unistuse, vabaduse teema. Kaštšei riigi teema. Viimane teema algab Ivanist endast: tardumine, ahistus, hirm. Siin kasutab

meeliste vastajad ei pruugi (tähelepanu tuleks pöörata vene rahvatantsuliku laiuse ja avaruse saavutamisele, tantsijad ei tunneta oma suurt ja uhket rolli kontekstis).

Aksioomi, et hea ballett võimaldab erisuguseid (ja võib-olla isegi teatud määral vastu-käiveid) tõlgitsusi, tõestas seekord Inge Arro Tullilinnuna. Baleriin tunnetab vormi, on täpne ja tuleb toime ka keeruliste tehniliste ülesannetega, seejuures on aga tema võlu alati maine. Lend, desifreerimatus, teatud eriline missioonitunnetus on talle võõras. Ent Juri Jekimovi (Ivan) emotsionaalsus, süvenemisevõime ja kirklikkus muudavad Tullilinnu väärtalt mõistmise võimalused lihtsalt olematuks: Tullilind on lõppude lõpuks Ivani Tullilind, tema unistus, tema nägemus...

Juri Jekimovi esinemine ongi kolmest lavastusest koosneva balletiõhtu kaalukaim kunstniku saavutus. Perspektiivid on noorel tantsijal suured — ja küllalt on kasvuruumigi (eriti partnertantsu keeruliste tõstete tehnikas). Kuid see, mis Juri Jekimovis peitub, on «Estonia» laval juba mõnevõrra erandlik; tantsija väärib tööd ja tähelepanu, mida temale osutatakse.

Kummaline küll, aga «Estonia» laval olevaid balleete vaadates näed harva energilist, hoogsat ja lennukat meeste tantsu, parimal juhul poseeringute kultuuri ning joonte ilu ja kipud juba unustama, mis siis ikka meestetantsu meestetantsu teeb.

Võib öelda: hea küll, isegi geniaalne Nižinski polnud oma rollides mehine tantsija. Jah, tõsi! Ent Nižinski oliid ka teised rollid, tal oli oma, väga erandlik repertuaar. Selge on ka üks: ei taha, et andeka Oleg Baranovi puhul tuleks kaua üksnes elegantist, väljatöötusest ning kultuurist rääkida.

Siit aga algab hoopis teine teema, mida käesolev lugu ammendada ei suuda: meie balletikooli tänane mõõnaeg, meie pedagoogi- ja repetiitortöö madalavõitu tase.

MUUSIKAMAAILM

harmoonia orkester koos kooriga, «Praha Sümfooniikud», koguni kolm orkestrit Jaapanist — «Yomiuri Nippon Symphony Orchestra» Tokiost, Telemanni-orkester Osakast, kammerorkester «Nihon Ohgaku Shudan».

Märtsikuu algul Inglise kuninganna poolt avatud Londoni uues suurejoonelises kultuurikeskuses «Barbican Centre» Silk Street'il käis vilgas kunstitegevus ka suvekuudel. Teatavasti sai «Barbican Centre» kodus Londoni Sümfooniaorkestrile ning teatritrupile «Royal Shakespeare Company». Viimane astus keskuse teatris juulis-augustis üles «Suveöö unenäo», «Henry IV», «Kõik

on hea, mis hästi lõpeb» ja «Talvemuinasjuttu» etendustega. Londoni Sümfooniaorkester (peadirigent Claudio Abbado) märkis hooaja lõppu ulatusliku kontserdirasjaga 13. juunil 13. juulini. Dirigendite hulgas oli nimekas helilooja Hans Werner Henze (temalt endalt kavas «Telemanniaana» ja «Barcarola»), nii noore austerlase Gustav Kuhn'i kui LSO kauaaegse alalise dirigendi, väga mitmekülse André Previn'i käe all läksid Berli ooperi «Wozzeck» kontsertettekanded, rohkesti de Falla orkestriteosede juhatus Eduardo Mata. Londoni Kuningliku Sümfooniaorkestri kaastegevusel toimus «Barbican» ka tänavuse rahvusvahelise Carl Fleschi nim. viiuldajate konkursi finaaloov.

Berliini Kammerorkester käis esinemas rahufestivalil Hiroshimas. Muusikud panid lilli Hiroshima katastroofi ohvrite mälestussamba jalamile, festivali lõppkontserdil mängiti Bach'i ja Mozarti, solistiks Jaapani pianist Masatsune Yamagami.