

# “Luikede järv” – romantiline nägemus või paraadballett?

Pjotr Tšaikovski, “Luikede järv” Tiit Härm redaktsioonis, kasutatud on fragmente Marius Petipa ja Lev Ivanovi koreograafiast. Peaosades: Vladimir Arhangelski ja Sergei Bassalajev (prints Siegfried), Marina Tširkova ja Kaie Kõrb (Odette/Ottilie), Sergei Fedossejev ja Anatoli Arhangelski (peaminister von Rothbart), Lemme Järvi ja Tatjana Järvi (prints ema), Sergei Upkin ja Linnar Looris (Benno). Muusikaline juht ja dirigent Arvo Volmer, lavakujundus ja kostüümid Eldor Renter, valguskunstnik Airi Eras. Esitendused 28. ja 30. XI 2002.

“Luikede järv” on mitmes mõttes klassikalise balleti essents: selles on ühendatud poeetilisus, avar emotsionaalsus, tantsu jõulisus, suurejooneline draama ja saladuslikkus. “Luikede järv” – see on võitlus hea ja kurja, valguse ja pimeduse, iha ja armastuse, arglikkuse ja bravuuri vahel. Ning sellisena pakub ta rohkeid tõlgendamisvõimalusi lavastajatele ja tantsijatele. Tiit Härm lavastus üritab peaaegu võimatut – panna vanasse vormi uus sisu. Sest vorm, vaatamata mõningatele muusikalistele muudatustele ja ringipaigutustele, säilib siiski XIX sajandi lõpu balleti stiili ja kõige olulisema Petipa ja Ivanovi koreograafilisest keelest, samas kui sisu on tõsiselt muudetud, st. muinasjutu nõiutud luikprintsessist asendab lugu prints heitlusest reaalse ja fantaasiamaailma vahel. Ja siit tekivad vastuolud, mis jäävad balletti kummitama lõpuni, millest veidi allpool. Üks vastuolu tuleneb etenduse žanri määramisest: kas see on romantiline nägemus – sel juhul on sisselavastatud kumardused täiesti kohatud, eriti nn. luigepiildes, muutes sisuliselt mono- ja dialoogid pelgalt tantsutehnilisteks numbriks. Või on tegemist paraadliku numbriballetiga – aga siis tulnuks lavastada kummardusi ka kogu trupile ja pärast iga üksikut lõiku selle esitajale.

Nimetatud määratlematus mõjutab oluliselt osatäitmisi. Muidugi annab esietendus vaid rolli piirjooned, sest hilisemate etenduste käigus rollid kasvavad ja arenevad, võib lavastuslikke jõujooni siiski näha. Praeguse põhjal jäi mulje, et kuigi vorm on koreograafiliselt ette antud, jäi selle sisuga täitmine tantsijate enda mureks ja nii kippus domineerima rolli väline külg.

Kuna Härm on lavastanud loo eelkõige prints draamana – sellest annab tunnistust juba proloogi lahtimõtestamine tugitoolis unistava Siegfriediga, kes korraks näeb ka unelmates loodud ideaali Odette'i – ja kõik laval toimuv on esitatud prints vaatepunktist, siis peaksid prints tunded, mõtted ja emot-

tusest, mis antud lavastusse puhtal kujul ei sobi. Nii näib Kaie Kõrbi hingestatud, ülimalt graatsiline ja nüansirikas Odette Siegfriediga kohtudes, *adagio* jutustuses ja balleti lõpus pärinevat pigem eelmisest lavastusest. Ettepoole (enne *adagiot*) paigutatud Odette'i soolo aga mõjub elegantselt sooritatud üksiknumbrina. Marina Tširkova jaoks ilmselt jäigi see ideaalnaine abstraktseks ja kuna jutustus oli kadunud, siis ongi tema Odette nagu ilus, plastiliselt liikuv kuju (teda vaadates meenus ideaal naisest kui nukust või skulptuurist, kelle mehe hingus peab äratama), kelle ainsaks eesmärgiks (Odette elabki ainult prints fantaasias) on kajastada Siegfriedi nägemust ja meeleolusid.

Ottilie on Tširkovale ilmselt pakunud rohkem võimalusi oma tõlgenduse leidmiseks ja sisuga täitmiseks – seda enam, et Härm tõlgenduses on tegemist peaministri luust ja lihast tütreaga, kelle ülesandeks on prints fantaasia selle realiseerimise kaudu purustada. Nii on Tširkova Ottilie enesekindel, isenda väärtusest teadlik naine, kes ei ürita võrgutada ega võluda, sest ta teeb seda kogu oma olemusega; tema tõeline tõmbejõud seisneb tema eneseväärikuses ja sellest tulenevas rahus, millega ta kogu maailma vaatab. Ta ei flirdi; tema naeratuse, peahoiakutes ja pilgus on enesekindlusest tulev vägi, milles seisneb ka tema külgetõmme. Kõrb seevastu näib olevat kogu oma aastatepikkuse tantsijakogemuse mahutanud Odette'i, Ottilie'ist kui iseisest tegelasest esietenduse põhjal rääkida ei saa. Pigem näeme laval *prima ballerinat*, kes koos *premier*'ga (Bassalajev) sooritab efektset konkursinumbrit. Vaid korra välgatab baleriini varjust Ottilie – *adagios*, kus must luik imiteerib valget ja Ottilie tipib lava paremast taganurgast vasakul ootava prints kätte vahele, on Kõrbis *femme fatale*'likku hoiakut ja ta raue pilk peatub hetkeks teda ootaval printsil.

Kuid ka siin näen küsimust rohkem lavastuses kui esitajates, sest kogu ballipildi *pas de deux* ongi vaid efektne number, mille fookus on publikus – prints Ottilie' variatsiooni ajal laval ei ole! Pärast “trikitamist” ja kummardusi läheb lugu edasi, prints tuurib Ottilie'ga valsis (iseenesest sobiv täiendus) ja alles siis, kui ta on truudust vandunud, rebib peaminister tema silmadelt kae ja näitab talle – mida? Milles seisneb reetmine? Kelle või mille prints selles loos reedab? Et ta valis täieverealise naise elevandiluust ja unistusist loodu asemel?



Sergei Bassalajev ja Kaie Kõrb.

HARRI ROSPU

piiri, viibides oma muinasjuturiigis. Aga millest siis selline ahastus ja kokkuvarisemine, millega ballett Härm lahenduses lõpeb? Või tähistab see prints surma, tema maise teekonna lõppu?

Kurja võluri asendamine peaministriga on huvitav võte, kuigi mitte uus, paraku jääb see lavastajapoolselt küllaltki häguselt ja peamiselt miimiliste vahendite kanda, kuigi nii Sergei Fedossejev kui ka Anatoli Arhangelski suudavad neile antud väheste vahenditega luua range, kardinal Mazarini meenutava tegelase. Põgusaks, sisuliselt välja arendamata on jäänud Benno osa (1895. aasta variandis Siegfriedi sõber, kes on tunnistajaks prints ja Odette'i kohtumisele ning kommenteerib ka Ottilie'd ballipildis), kes Härmil esineb vaid sünnipäeval. Nii jääb Bennogi vaid meeldiva tantsunumbri esitajaks, mida tehniliselt puhtalt sooritavad Sergei Upkin ja Linnar Looris. Valitseva printsessi osatäitjad Lemme Järvi ja Tatjana Järvi demonstreerivad, et ei ole olemas väikeseid rolle: esimese esituses on meil tegemist eelkõige regentprintsessiga, kellele on esmajoones tähtis riigi tulevik ning prints käitumine ballil, kus ta kõik mõrsjakandidaadid tagasi lükkab, vapustab tema valitsejäväärikust. Teises seevastu näeme prints ema, kellele on esmajoones oluline tema poja heaolu ja kes on selle nimel valmis andestama ka eksisammud.

Trupp tervikuna tantsis teisel esietendusel paremini ja ühtlasemalt kui esimesel, mis annab lootust, et edaspidi suudetakse üht-

tele, salitab siiski sajandi lõpu balleti stiili ja kõige olulisema Petipa ja Ivanovi koreograafilisest keelest, samas kui sisu on tõsiselt muudetud, st. muinasjuttu nõiutud luikprintsessist asendab lugu printsii heitlusest reaalse ja fantaasiamaailma vahel. Ja siit tekivad vastuolud, mis jäävad balletti kummistama lõpuni, millest veidi allpool. Üks vastuolu tuleneb etenduse žanri määramisest: kas see on romantiline nägemus – sel juhul on sisselavastatud kummardused täiesti kohatud, eriti nn. luigepiltides, muutes sisulised mono- ja dialoogid pelgalt tantsutehnilisteks numbriks. Või on tegemist paraadliku numbriballetiga – aga siis tulnuks lavastada kummardusi ka kogu trupile ja pärast iga üksikut lõiku selle esitajale.

Nimetatud määratlematus mõjutab oluliselt osatäitmisi. Muidugi annab esietendus vaid rolli piirjooned, sest hilisemate etenduste käigus rollid kasvavad ja arenevad, võib lavastuslikke jõujooni siiski näha. Praeguse põhjal jäi mulje, et kuigi vorm on koreograafiliselt ette antud, jäi selle sisuga täitmine tantsijate enda mureks ja nii kippus domineerima rolli väline külg.

Kuna Härm on lavastanud loo eelkõige printsii draamana – sellest annab tunnistust juba proloogi lahtimõtestamine tugitoolis unistava Siegfriediga, kes korraks näeb ka unelmates loodud ideaali Odette'i – ja kõik laval toimuv on esitatud printsii vaatepunktist, siis peaksid printsii tunded, mõtted ja emotsioonid olema selle loo võti. Vladimir Arhangel'ski teeb nähtavaks Siegfriedi spliini, igatsuse ja armastuse paatose, kuid kahe ja poole tunni jaoks jääb neist "üldistest" tunnetest väheseks, eeldaks rohkem nüansse, eriti suhetes naistega (ema, sõbratarid, Odette, mõrsjakandidaadid, Ottilie). Sergei Bassalajevi puhul on rollist veel raske rääkida, sest laval kõnnib kannatava ilmega *premier*, kelle ainsaks ülesandeks näib olla baleriinile hea partner ja teda mitte kuidagi varjata.

Härmi lavastuses ei ole Odette luigeks nõiutud printsess, vaid ideaalse armastuse võrdkuju, see on salapärane naine (meenutagem, et luik on vene kultuuris naiselikkuse üks sümbol), kellega prints on juba enne luigepilti unistustes kohtunud (või peaks ütlena, et luigepilt on essents Siegfriedi fantaasiatest, muide, on huvitav täheldada, et selles fantaasias esinevad ainult naised). Paraku aga on Ivanovi koreograafia, mida Härm oma lavastuses siin kasutab, mitte abstraktne klassikaliste pooside kaunis demonstratsioon, vaid sisutihe tantsuline jutustus armastuse arengust ja arengust, vabadusest ja vangis-

da väärtusest teadlik naine, kes ei ürita võrgutada ega võluda, sest ta teeb seda kogu oma olemusega; tema tõeline tõmbejõud seisneb tema eneseväärikuses ja sellest tulenevas rahus, millega ta kogu maailma vaatab. Ta ei flirdi; tema naeratuses, peahoiakutes ja pilgus on enesekindlusest tulev vägi, milles seisneb ka tema külgetõmme. Kõrb seevastu näib olevat kogu oma aastatepikkuse tantsijakogemuse mahutanud Odette'i, Ottilie'st kui iseisvast tegelasest esietenduse põhjal rääkida ei saa. Pigem näeme laval *prima ballerinat*, kes koos *premier*'ga (Bassalajev) sooritab efektset konkursinumbrit. Vaid korra välgatab baleriini varjust Ottilie – *adagios*, kus must luik imiteerib valget ja Ottilie tipib lava paremast taganurgast vasakul ootava printsii käte vahele, on Kõrbis *femme fatale*'likku hoiakut ja ta raue pilk peatub hetkeks teda ootaval printsii sil.

Kuid ka siin näen küsimust rohkem lavastuses kui esitajates, sest kogu ballipildi *pas de deux* ongi vaid efektne number, mille fookus on publikus – printsii Ottilie' variatsioonil ajal laval ei ole! Pärast "trikitamist" ja kummardusi läheb lugu edasi, prints tuurib Ottilie'ga valsis (iseenesest sobiv täiendus) ja alles siis, kui ta on truudust vandunud, rebib peaminister tema silmadelt kae ja näitab talle – mida? Milles seisneb reetmine? Kelle või mille printsii selles loos reedab? Et ta valis täieverealise naise elevandiluu ja unistusist loodu asemel? Üleminek järgmisse pilti toimub printsii siseheitluse taustal, mis paraku lavastatud väga lihtsakoeliselt: kannatuse ja meeletute näitamiseks on nootidele seatud ülestõstetud käed, paatoslikud sirutused ja keerutused – muusikaga dialoogis olemise asemel lavastaja illustreerib muusikat ning see jääb paraku, nagu see enamasti sel puhul juhtub, muusikale alla. Näeme ahastusest longus luiki ja Odette'i – nende mure on täiesti mõistetav, sest nende eksistents on ju üksnes printsii fantaasiates, mistõttu on ka Odette'i kirglik võitlus (iseenda olemasolu säilitamiseks) täiesti omal kohal. Selline jõuline vastupanu murrab ka peaministri, kes printsii nägemustesse tunginult sealt ometi lõpuks taanduma peab. Ja siis rivistuvad luiged kolmnurksesse parve, Odette embab veel viimast korda maas põlvitavat Siegfriedi ja kõik lahkuvad, jättes printsii üksi. Minu jaoks jäi kõlama mõte – ligilähedane "Giselle'i" lõpule –, et prints asub küll oma valitsejakohuseid täitma, kuid kannab endas igavesti seda kujutlusmaailma, mida keegi temalt võtta ei saa. Kavaleht selgitab aga, et Siegfried ületab märkamatuult reaalse maailma

lest siis semine arastus ja kokkuvõttes, millega ballett Härmi lahenduses lõpeb? Või tähistab see printsii surma, tema maise teekonna lõppu?

Kurja võluri asendamine peaministriga on huvitav võte, kuigi mitte uus, paraku jääb see lavastajapoolselt küllaltki häguselt ja peamiselt miimiliste vahendite kanda, kuigi nii Sergei Fedossejev kui ka Anatoli Arhangel'ski suudavad neile antud väheste vahenditega luua range, kardinal Mazarini meenutava tegelase. Põgusaks, sisuliselt välja arendamata on jäänud Benno osa (1895. aasta variandis Siegfriedi sõber, kes on tunnistajaks printsii ja Odette'i kohtumisele ning kommenteerib ka Ottilie'd ballipildis), kes Härmil esineb vaid sünnipäeval. Nii jääb Bennogi vaid meeldiva tantsunumbri esitajaks, mida tehniliselt puhtalt sooritavad Sergei Upkin ja Linnar Loores. Valitseva printsessii osatäitjad Lemme Järvi ja Tatjana Järvi demonstreerivad, et ei ole olemas väikeseid rolle: esimese esituses on meil tegemist eelkõige regentprintsessiga, kellele on esmajoones tähtis riigi tulevik ning printsii käitumine ballil, kus ta kõik mõrsjakandidaadid tagasi lükkab, vapustab tema valitsejapäriku. Teises seevastu näeme printsii ema, kellele on esmajoones oluline tema poja heaolu ja kes on selle nimel valmis andestama ka eksisammud.

Trupp tervikuna tantsis teisel esietendusel paremini ja ühtlasemalt kui esimesel, mis annab lootust, et edaspidi suudetakse sünkroniseerida need kohad, kus liikumine peab käima koos, samuti jälgima seda, et balletis tähendab ühtsus seda, et jäsemel tõusevad ühele kõrgusele, sõltumata sellest, kui kinnine või lahtine jalg kellelgi looduse poolt on. Vahetevahel jäi mulje, et trupp ei suuda lavale kuidagi ära mahtuda, kuigi Eldor Renteri kujundatud müürid ei tohiks lava oluliselt väiksemaks teha kui näiteks "Coppélia" mustvalge linn. Ometi mõjub ruum väiksenäna lava kohale asetatud peeglitele vaatamata. Lavapildi täius – hallid müürid, helesinine järv – pääseb kõige paremini mõjule saali põrandal keskel istudes, I rõdult (rääkimata juba II rõdust) hakkab "katuseplekk" visuaalselt segama. Üldine tonaalsus mängibki ballipiltides halli ja roosaga ning järvepiltides sinise ja roheline varjunditega ning loob teosele sobiva atmosfääri. Balleti raamistab kahe luige ja üksisarvikuga printsii perekonna vapp – rõhutades oma vahenditega balletis peituvate kontrastide võitlust, mis antud lavastuse puhul täieneb küsimusega: "Luikede järv" – kas romantiline nägemus või numbriballet?

HEILI EINASTO