

SUURTE SOOVUNELMATE SURMAVALSS

„Luikede järv“ Rahvusooperis „Estonia“ ja Von Krahli Teatris

HEILI EINASTO

JMK 2003/5

Pjotr Tšaikovski „Luikede järv“ – ballett neljas vaatuses ühe vaheajaga. Vladimir Begitševi ja Vassili Geltseri libreto Tiit Härmi redaktsioonis. Etenduses on kasutatud fragmente Marius Petipa ja Lev Ivanovi koreograafiast. Koreograaf-lavastaja: Tiit Härn. Peaosades: Vladimir Arhangelski, Sergei Bassalajev, Linnar Looris (prints Siegfried), Marina Tširkova, Kaie Kõrb ja Olga Rjabikova (Odette/ Otilie), Sergei Fedossejev, Anatoli Arhangelski ja Sergei Bassalajev (peaminister von Rothbart), Lemme Järvi ja Tatjana Järvi (printsima), Sergei Upkin, Linnar Looris ja Vjatšeslav Nikkinen (Benno). Lavakujundus ja kostüümid: Eldor Renter, valguskunstnik: Airi Eras. Esietendus Rahvusooperis „Estonia“ 28. novembril 2002.

„Luikede järv“. Autorid: Peeter Jalakas ja Saša Pepeljajev; kaaskoreograafid: Tatjana Gordejeva ja Darja Buzovkina. Muusika: Sergei Zagny ja Pjotr Tšaikovski. Osades: Liina Vahtrik, Tiina Tauraita, Juhan Ulfsak, Erki Laur, Taavi Eelmaa, Triin Lilleorg, Kärt Tõnisson, Anna-Liisa Lepasepp, Tatjana Gordejeva, Darja Buzovkina, Olga Tsvetkova. Kostüümikunstnik: Reet Ulfsak. Esietendus Von Krahli Teatris 30. jaanuaril 2003.

„Luikede järv“ on paljude inimeste jaoks balleti arhetüüp, sest selles on ühendatud elu valulik tunnetus ja esteetiline ilu. „Luikede järv“, nagu teisedki romantilised balletid, ülistab meie võimet luua ideaali ning ülendab

ideaali tabamatusest tuleneva kurbuse. „Luikede järv“ on teostumata ihade lugu, suurte soovide surmatants, tõeline romantiline draama, mille keskmes on unistav kangelane, kellel „on kõik olemas“, aga kes ometi tunneb end üksildase ning mittemõistetuna; siin on ka kaunis, vangistatud printsess, kes ootab armastuse puudutust; siin on ahvatlev kiusatus ja sellele järeleandmine, reetmine ja andeksand; siin on surma trotsiv armastus – see kõik väljendub nii Tšaikovski dramaatilises muusikas kui ka Lev Ivanovi lüürilises, psühholoogiliselt täpses ja Marius Petipa külluslikus, efektses koreograafias, pakkudes ikka ja jälle avastamis- ja lavastamispinget loendamatuks tantsuloojatele.

„Luikede järv“ Rahvusooperis „Estonia“

„Estonias“ lavale tulnud „Luikede järve“ kavaleht väidab üheselt, et selle koreograaf-lavastaja, st autor on Tiit Härn, kes kasutab fragmente Lev Ivanovi ja Marius Petipa koreograafiast – aga pärast etenduse vaatamist julgen väita, et pigem on tegemist Ivanovi-Petipa koreograafiaga Härmi redaktsioonis, sest kui välja jätta printsima ja võlur Rotbarti rolli suurendamine (millest juttu edaspidi), on teose ülesehitus tuttavalt klassikaline ja koreograafiline keel Ivanovi-Petipa oma. Suurem osa lavastuse vastuolusid, millest edaspidi juttu, tulenevad just sellest, et Härn on loonud uue kontseptsiooni, aga kasuta-

nud tantsulises lahenduses traditsiooni-
list koreograafiat, mis paraku sellega ei
sobi. Enne aga peatuksin selle juures,
kes on koreograaf. Sõna ise tähendab ot-
setõlkes kreeka keelest (< *choreia* tants
+ *grapho* kirjutam) tantsude ülesmärki-
jat ja nii seda mõistet ka kuni XVIII sajan-
dini kasutati. XIX sajandi vältel hakkas
sõna tähistama ka balletilavastajat. See-
juures tuleb silmas pidada, et enne Dja-
gilevi balleti sündi XX sajandi algul võis
igauks vanu ballette uuesti lavastada ja
neile oma nime alla kirjutada. Tollal tegi
muusika balletist balleti, mitte liikumi-
ne; tava ballette helilooja järgi nimetada
säilis ka Nõukogude Liidus. Djagilev
aga andis koreograafide uue staatuse –
koreograaf sai esimeseks võrdsete hul-
gas, temast sai tantsuteose autor, kelle
idee kohaselt valmis teose kontsept-
sioon ja seda väljendav liikumiskeel.

Seejuures hakkas XX sajand üha enam
väärtustama originaalset tantsuloomet.
Ainult isikupärane, "oma" liikumiskeel
annab sestpeale õiguse kasutada mõis-
tet "koreograafia", muudel puhkudel
räägitakse pigem tantsuseadest või so-
veldamisest, olgu siis tegemist rahva-
või seltskonnatantsude lavalepanemise-
ga või mõne klassikalise tantsustiili (bal-
leti, moderntantsu väljakujunenud
koolkonna, idamaiste klassikaliste vor-
mide) või mõne muu olemasoleva tant-
sulise materjali üksikelementide sidu-
misega kontsertnumbriks. Koreograafia
on midagi enam kui seade, see nõuab
"oma käekirja" ja isikupärast tantsulist
pitserit, mitte kellegi teise tantsukeele
alusel loodud sammujadasid (seetõttu
ongi kõrvuti Petipa-Ivanovi "Luikede
järvega" Konstantin Sergejevi – Nata-
lia Dudinskaja või Peter Martins'i lavas-
tuses ka Mats Eki ja Matthew Bourne'i
"Luikede järv").

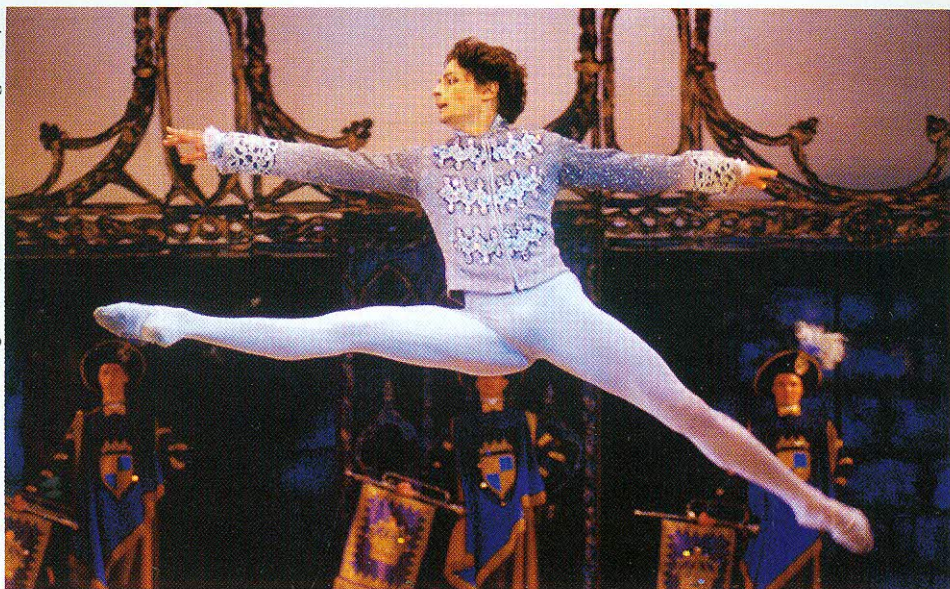
Esmapilgul näib, et Härmi lavastus
järgib täielikult traditsioonilist lahend-
dust, kui välja jätta proloog ja lõpp. Pro-
loog toob sisse prints'i keskse kohta eten-



Pjotr Tšaikovski "Luikede järv", Rahvusoper "Estonia",
2002/03. Odette (Kaie Korb) ja Siegfried (Sergei Bassalajev).

duses ja näitab prints'i nägemust luikede
järvest; lõpplahendus aga ei ole ei õnnel-
ik ega õnnetu (sellest hiljem). Suurene-
nud on ka võlur Rotbarti osa, keda siin
esitatakse prints'i peaministri parun von
Rothbartina ning nipet-näpet siin-seal,
aga tervikmulje on meeldival, tuttavli-
kult tavapärase klassikaline versioon.

Agas, ja siin ongi konks, kui hakata
kavalehte lugema, siis tekib tunne, et
midagi on mäda, ja mitte ainult Hamleti-
aegses Taani riigis. Nii selgub, et luike-
de järv ei ole mitte reaalne koht, vaid vir-
tuaalne pelgupaik, mille "prints on oma
kujutlustes loonud" ja "kuhu ta põge-
neb igapäeva elu kohustuste eest."¹ Veel-
gi enam. Ka imeline Odette, "puhta arm-
mastuse ideaalkuju" on vaid soov-
unelm, nägemus, iha, mis "kunagi pole
olnud konkreetne". Ja kui prints kohtub
ballil peaminister von Rothbarti tütre
Otilie'ga, kes "võrgutab salakavalalt
prints'i", siis pole mingi ime, et nägemus
saab reaalsed piirjooned – ainult et
reetmist kui niisugust sel juhul ei toimu
ning olemata jääb üks balleti keskseid
konflikte: antud töötuse murdmine, jä-



releandmine kiusatusele, mille tagajärjeks on kellegi teise hukk. Muidugi, ka unistuse täitumine tähendab mingis mõttes selle unelma hävingut, kuid raske on seda nimetada reetmiseks (või muidu ei tohiks üldse üritada oma soove teoks teha). "Nüüd otsustab von Rothbart tõe paljastada." Millise tõe? Kas tõesti prints ei suuda vahet teha reaalse ja unelmate maailma vahel? Ja kui see nii on, siis miks peaksid tema ema ja peaminister, keda vaadates meenusid kuulsad kardinalid Richelieu ja Mazarin, tahtma troonile v a l i t s e m a p a n n a haiget skisofreenikut? Või on tõde milleski muus: näiteks on Rothbart ka printsi isa (aga printsi ema, regentprintsess seda siis ei tea, sest tema ju ka rõõmustab poja valiku üle!) või on Otilie hoopis ümberriietunud mees? Või on von Rothbartil mingi muu hirmus saladus teada, mis teeb Otilie ja Siegfriedi paarimineku võimatuks? Ja miks üldse peaks peaministrit printsi luulud nii väga häirima, et ta sunnib teda "eemalduma unistuste riigist"? Unelev kuningas oleks sellisele võimukale ministrile suurepärase võimaluse tegelikku valitsemist teostama (nagu

ta ilmselt ka seni on teinud) ja tütre troonile saamine avardaks tema võimalusi veelgi – seda enam, kui Siegfried ei suuda soove tegelikkusest eristada: "prints kujutleb kurva Odette'i hingehastust, ettekujutus muutub väljakanatamatuks ... Siegfried vabastab ennast lõplikult rõhuvast sundkohustusest ja ületab märkamatuult reaalse maailma piiri ... millest pole enam tagasiteed". Antud lõigud tähendaksid siis maakeeli ilmselt seda, et prints läks parandamatuult hulluks.

Tjah, kavalehte süüvimine tekitab hulganisti küsimusi, millele lavastus vastuseid ei anna. Ärksamal vaatajal on võimalus ise endale etendus luua oma fantaasiat rakendades – ja selles mõttes on Härmi "Luikede järv" tõeliselt postmodernistlik kontseptuaalne tantsuteos, mis mahub ühte ritta Thomas Lehmeni, Xavier Le Roy ja Mart Kangro töödega nüüdistantsu vallas. Häda on ainult selles, et see kontseptsioon (kõikide oma küsimustega) ei sobi kuidagi kokku etenduse tantsukeelega.

Esmalt torkab vastuolu kontseptsiooni ja liikumise vahel silma nn luigevaatuses, mille autoriks peetakse Lev

Ivanovi. Ja kuigi Härm on mõned stseenid selles ümber paigutanud, näiteks tõstnud Odette'i variatsiooni enne *adagio*'t, on liigutused jäänud samaks. Lavastuse kontseptsiooni kohaselt külastab prints sageli oma kujutluste muinasmaad, mistõttu kogu esimene stseen Odette'iga – kohtumise ärevus, pelgootamatu armumine esimesest silmapilgust, kõhedus endas tekkivate tunnete ees, mis on Lev Ivanovil väga hea psühholoogivaistuga liikumisse valatud, – jääb arusaamatuks. Veelgi kummalisemaks muutub hetk, kus Odette väljasiirutatud kätega astub kui kaitsev emalind teiste luikede ette. Miks peaks ta printsi unelmat selle looja eest kaitsma? Miks üldse peaksid luiged olema kurvad, mida väljendab nii nende ilme kui ka randmest murtud käsi ja kogu nende kehakeel? Ivanovi luiged ei ole individuaalsed “kaunid neiud”, pigem on nende kujul tegemist antiikdraama kooriga, kes Odette'i üha suurenevaid tundeid kommenteerivad või neid punkteerivad, ja nende tantsud väljendavad Odette'i tunnete arengut: hirmu, kasvavat usaldust, lootust vabanemisele. Ivanovi lavastuses järgneb printsi ja Odette'i esimesele kohtumisele kordeballeti väljatulek ja siis tuleb *adagio*, mis muudab sisemiselt nii printsi kui ka Odette'i, kumbki neist ei jää endiseks.² Stseen algab maad ligi nn luigepoosis oleva Odette'iga, kelle Siegfried püsti aitab. Juba selles lühikeses lõigus prints nagu avaks neiu ja *adagio* vältel me näeme armumise erinevaid staadiume ja varjundeid ning Odette'is tärkava usalduse suurenemist. Kui *adagio* algul on luikprintsess endasse tõmbunud ja häbelikult pilku peitev neiu, siis stseeni vältel ta avab end üha rohkem, ka füüsiliselt, ja muutub samas üha enam haavatavaks, tema luigeliikkus kaob ja temas tärkab üha enam naine.³ *Adagio*'le järgnevates rühmatantsudes väljendab kordeballett Odette'i tundeid ja Odette'i

variatsiooni toonitab ühtaegu tema avastust armastusele ning vabadusihale. Koodas muutub see peaaegu triumfiks – selles väljendub usk armastuse vabastavasse jõudu, selles on vastastikuse armastuse juubeldav rõõm. *Adagio* paigutamine Härmi poolt luigepildi lõpuossa, pärast variatsiooni, näitab aga seda, et Ivanovi koreograafia on Härmi jaoks üksnes klassikaliste tantsusammude jada.

Sisuliselt on Härm lavastusest välja jätnud Odette'i kui isiksuse; lihast ja verest noore neiu asemel on armastuse ideaalkuju, kuigi koreograafia räägib midagi muud. See vastuolu lavastuskontseptsiooni ja tantsukeele vahel peegeldub ka Odette'i interpretatsioonides, sõltuvalt sellest, kas tantsija on rolli loomisel lähtunud kehakeelest või mentaalsest käsitusest. Praeguseks on Härmi ideaalkujule kõige lähemal kolmandas koosseisus tantsiv **Olga Rjabikova**. Tema valges luiges domineerib väline elegilisus ja vormi voolavus sisulisuse üle, kõlama jääb liigutuste väline ilu ja kehaplastika laulvus. Pealispindne ilu oli valitsev esietendusel ka **Marina Tširkova** Odette'i puhul, kuid hooaja vältel on tema rollilahendus süvenenud liigutuste keelde ja neisse liigutustesse on tulnud erinevaid tundevarjundeid – mis aga sobivad rohkem kokku elusa, hingava ja kannatava luikneiuga kui armastuse kehatu ideaaliga. **Kaie Kõrb** on Odette'i puhul aluseks võtnud kehakeele, tema Odette'is avalduvad kõik Ivanovi koreograafia tundevarjundid sügavalt läbitunnetatuna; Kõrbi ilmes ja kehas võib näha armastuse ja vabaduseigatsuse rikkalikku värvipaletti – aga see interpretatsioon, kogu oma imetlusväärsuses, ei sobi kokku lavastaja nägemusega.

Must luik toob traditsioonilises lavastuskontseptsioonis sisse teema armastuse äratundmisest, ahvatlusest ja valest. Odette ja Ottilie peavad olema

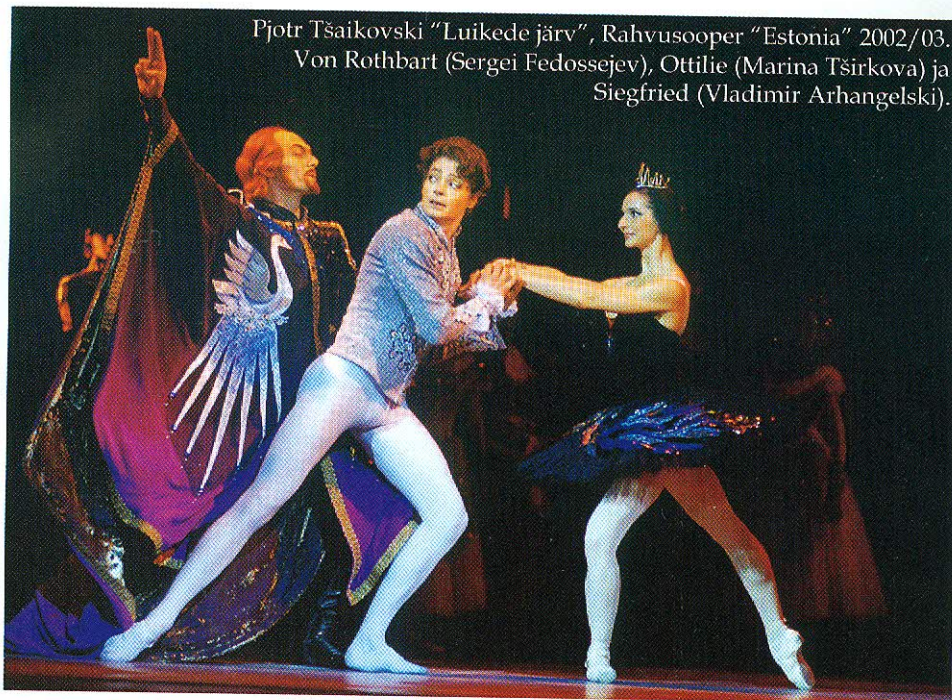
samal ajal ühetaolised ja erinevad – just seetõttu esitab neid sama baleriin. Vadim Gajevski⁴ on rõhutanud valsi tähtsust nii Odette'i kui Ottilie kujus, milles väljendub mõlema luige hing ja mis toonitab ümbritsevat õhustikku. Seetõttu sobib lavastusse ka Härmi täiendus: pärast efektset *pas de deux*'d tantsib õnneuimas prints Ottilie'ga valssi, sama valssi, millega tutvustatakse pruudikandidaate, mis ta lõplikult kaunitari lõksu viib (see on seda olulisem, et *pas de deux* ajal prints ja Ottilie teineteise soolosisid ei jälgi, vaid puhkavad lava taga) ja tema soovunelm näib muutuvat reaalsuseks – ta on kohanud oma ideaali, ta on kohanud Tõelist Armastust. Kui valge luige valss on lüürliline, siis musta luige oma mefistolik, toonitades musta luige saatanlikku loomust ja pimestavat sädelust, mis avaldub sööstudes ja ootamatutes sensuaalsetes poosides, erinevate nüanssidega katkematutes pööretes, maskide vahetumises ja kirepalangetes. Härmi kontseptsioon annab Ottilie rolli lahendamiseks piiramatud võimalused, sest erinevalt pelgalt ideaalist Odette'ist, on tema reaalne. **Marina Tširkova** toob esile Ottilie enesekindluse, sõltumatuse, suveräänsuse, mis väljendub tema jõulistes, tugevates ja ülihoogsates liikumistes. Just tema pealetükkivus ja liigne otsekoheus annab publikule (aga mitte armastusest pimestatud printsile) selge signaali, et ta on petis. **Kaie Kõrb** seevastu on musta luige osa lahendanud eelkõige välisest tehnikast lähtudes, mis tõepoolest on ülimalt viimistletud ja täpne, kuid milles puudub vastandumine tema Odette'i tõlgendusele, valge luige antipood. Ka siin on Kõrbi rollikäsitus pigem traditsiooniline, st must luik on pettekujutelm, virvatuluke, mitte reaalne olend. **Olga Rjabikova** must luik on tasakaalus valgega: sarnane elegantsis, staatilises ilmes ja plastika laulvuses, erinev liigutuste rõhuasetuste ja kaval-võrgu-

tava muige poolest.

Kuigi Härmi on väitnud, et personaliseeris pruudid⁵, siis vaatamata üksikutele klassikaliste sammude vahele jäävatele karakterelementidele (kütünnar-nukkidele toetuvad ristatud käed ungari ja poola neiul, puusajoont rõhutav samm hispaanlannal) ei suutnud mina näha neis küll erinevaid isiksusi. Luges Härmi kinnitust, et Napoli, Hispaania, Poola, Ungari ja teiste maade saatjaskonnad esitlevad oma maa pruute, tantsides ballil oma maa tantse⁶, tekkis ettekujutus, et rahvatantsud ballipildis ongi pruutide tantsud. Lahendus oluks tõepoolest põnev ning pakkunuks võimalust esitleda mõrsjatena erinevaid karaktereid – ja neid võib olla ka rohkem kui neli, sest mõnel valitsejal võis ju rohkem tütreid olla. Paraku aga tulevad neiukesed ükshaaval fanfaarihüüde saatel sisse (korrates neli korda originaalis üht muusikalist motiivi, mis läheb tüütuks) ja sooritavad siis oma väheütleva soolokese.

Aga jätame need naised, kes Härmi lavastuse seisukohalt on siiski kõrvaltegelased, sest peatähelepanu on koondunud prints Siegfriedile, kelle iseloomu avamiseks on lisatud mitmeid stseene, millest mahuliselt kaalukaim on ehk proloog. Ometi jääb prints väga üheplaaniliseks tegelaseks, kelle tundlemised, unistused, püüdlused ja siseheitlused on lahendatud üldiste mittemidagiütlevate pantomiimsete žestidega, nagu unistamisele, nägemusele või meeleheittele viitavad pea või näo juurde viidud käsi või käed. Neile lisanduvad meeltesegaduse keerutused ja ahastavad pikaliviskumised ning tavapärased arabeskid, tuurid ja suured hüpped. See kõik haakub hästi Ivanovi-Petipa tantsutekstiga, kuid ei anna printsile rollilahenduseks suuri võimalusi. Prints rollis on esmajoones rõhutatud tema unistavat, melanhooliale kalduvat iseloomu ja just sellisena ta meile ka **Vladimir Arhan-**

Pjotr Tšaikovski "Luikede järv", Rahvusooper "Estonia" 2002/03.
Von Rothbart (Sergei Fedossejev), Ottilie (Marina Tširkova) ja
Siegfried (Vladimir Arhangel'ski).



Harri Rospu fotod

gelski esituses avaneb: see on romantiiline kaunishing, kelle nukrameelsust suudab natukene hajutada Tširkova jõuliselt kirglik Ottilie, kuid muidugi vaid hetkeks, sest siis tuleb paljastusele järgnev ahastus. **Sergei Bassalajevi** Siegfried on eelkõige elegantne ja äraolev kavalier; tema rollilahendus on suuresti välist rõhutav ning vaid duettides Kõrbi Odette'iga on temas aimata mingeid tundevarjundeid. Minule on kõige huvitavam olnud **Linnar Loorise** Siegfried (eriti 18. märtsi etendusel, 24. aprillil oli temagi rollilahendus sisemiselt lihtsustunud), kellel on õnnestunud luua kõige mitmepalgelisem kuju: ta pole üksnes unistaja, vaid suudab nautida ka seltskonnas olemist oma sünnipäeva-peol (mõningatele hajevil hetkedele vaatamata) ja tema suhted Tatjana Järvi loodud Emaga on liigutavad, on näha, et tegemist on ema-poja soojade suhetega, isegi kui ema nõudmised abielluda on talle vastumeelsed.⁷ Milline rõõm peegeldub tema olemuses Ottilie'd ballil nähes, sest tema ideaal on tema ees, —

ja millisesse kuristikku ta langeb "tõde" kuuldes!

Von Rothbart on balleti kontseptsiooni kohaselt printsi *alter ego*, "kes sunnib printsi kujutlustest reaalsusesse naasma"⁸, iseenesest põnev lahendus, kuid paraku on peaministri roll suuresti pantomiimne ja seegi vähene tants, mis talle linnuna on võimaldatud, on lihtsakoeline ja jätab selle tegelase esitajad vaeslapse rolli. Igal juhul ei suutnud näha ei printsi, ei Rothbarti tegelase koreograafilises keeles tantsijate võimete kasutamist või nende omapära, mis Härmi sõnul teda huvitab ja mida ta rollide loomisel kasutab⁹.

Vastuolu lavastaja sõnade ja koreograafia vahel jääb valitsema loo lõpuni¹⁰, sest Härm rõhutab printsi võitu: von Rothbarti kohusetunnet rõhutav kainus saab lüüa, "tema jõud hääbub" ning "Siegfried vabastab ennast lõplikult rõhuvatest sundkohustustest"; koos printsi vabanemisega surevad teiste tegelaste suured soovunelmad, nagu peaminister von Rothbarti soov vastutusvõimelise

valitseja järele ja printsi ema unistus dünastia jätkumisest. Aga lavastuse koreograafia – lahkuv luigeparv ja ahastavalt maha langenud Siegfried – näitab kaotajana pigem printsi ja tema unistust viia kokku ideaalmaailm ja reaalelu.

Pepeljajevi – Jalaka “Luikede järv”

Klassikaline “Luikede järv” moodustab Pepeljajevi – Jalaka etenduse aluskihi, teadvuses oleva fooni, tausta nende loole. Kuigi selles lavastuses puudub üheselt mõistetav süžee, on olemas nii jutustus kui ka raam: kaljude vahele üle vee lendab kolm tünniratsanikku, kes maanduvad saareks (või vähemalt suletud ruumiks) kehastunud lavaruumi, kust nad korra ebaõnnestunult üritavad oma lennumasinatega põgeneda (aga tünnid ei tõuse enam õhku) ja kust nad lõpuks lindudena lahkuvad. Selle raami vahele mahub poolteist tundi erinevaid stsene tünnidega ja ilma, täis liikumist ja liikumatust, tantsu ja olmetegevust, soolosisid, triosid ja rühmategevust. Peaaegu puuduvad Pepeljajevi varasematele lavastustele iseloomulikud kõnetekstid, küll on jäänud aga mõningad hääliitsused ja lauluüminad.

Kui esmakordselt seda lavastust nägin, ei olnud minuni jõudnud veel kogu hiljem ajakirjanduse eri kanalitest paiskuv jutt lavastuse poliitilisest sõnu-

mist ja viidetest 1991. aasta putšile¹¹ – ja ehk seetõttu ei olnud minu esmamulje politiseeritud. Pigem hakkas minu jaoks kõlama iroonilise varjundiga teema luikede järvest kui suurte soovunelmate suremise tagajärjel valatud pisarate kogust, mille oli valanud pidevalt lahinal nuttev musta rõivastunud naistegelane (Tiina Tauraite). Lavastuse videopilt näitas ühtlases ravis tantsivaid baleriine kõrvuti tehases ühtlase joana väljuvate traktoritega, millega kriipsutati alla klassikalise balleti mehaanilisust (mille vastu protestis juba Isadora Duncan), selle treeningusüsteemi välist masinlikkust ja rühmatantsijate nivelleerimist. Kõik allugu ühele standardile – masinatel on selle jaoks ISO-standardid ja euronõuded, balletis ettejoonistatud tasapinnalised diagrammid (eriti kui vanemaid balletiõpikuid vaadata) ja väljastpoolt konstrueeritud ettekirjutused selle kohta, mis on õige, ilus ja hea. Standardid on absoluutsed ja vääramatud, näib kinnitavat masinaid ja balletitant-sijaid kõrvutav filmilint; kes neisse ei mahu, tuleb välja praakida. Laval toimuv reaalsus näitas seda praaki, kuigi ka siin on unifitseeritud liikumist, liigutusi sooritavad kehad aga on kõik erinevad kostüümile vaatamata. Erinevad on ka ilmed ja soengud, erinevad on esi-nejate võimed.

Jalakase ja Pepeljajevi “Luikede järv” Kanuti gildi saalis. Von Krahli Teater, jaanuar, 2003.



Kavaleht rõhutab, et “tegijaid on “Luikede järv” huvitanud ennekõike kui märk, kui lõplik, suletud süsteem”¹² – aga ka selleks, et kasutada üht klassikateost märgi või sümbolina, peaks seda tööd tundma. Nii see paraku pole, sest vähemalt üks tegijatest, **Peeter Jalakas** on tunnistanud, et ta ei ole klassikalise “Luikede järvega” tuttav.¹³ Ignorantsust ja hoolimatust näitab ka see, et Ivanovi luikede kõrval on etenduse videomontaažis kasutatud ka löike Fokini “Surevast luigest” – mis sest, et tegemist on teise loo, aja ja tantsukeelega – üks klassika puha, ühed luiged puha, üks süsteem puha!

Teine mõte, mis esmavaatamisel tekis, oli seos klassikalise balleti ja sportvõimlemise vahel, millele jällegi juhtisid tähelepanu videokaadrid lõputult “rastast” sooritavast akrobaadist. Tantsu väljakujunenud treeningusüsteeme (nii balletti kui ka moderntantsu eri koolkondi) on kritiseeritud just seetõttu, et nad näivad peatähelepanu pööravat keha arendamisele ja teatud tehniliste elementide korrektsele sooritamisele, jättes tagaplaanile liikumise sisulise ja psühholoogilise külje. Liiga palju on selles nähtud sportlikkust, tähelepanu pööramist üksnes välisele – suhtumine, mida veelgi enam võimendavad üha uued ja uued tantsukonkursid, mille erinevus

spordivõistlustest üha kahaneb. Videolõigud hommikuvõimlemist sooritava test soldatitest tekitasid mõtteseoseid riigivõimu soovi distsiplineerida keha ja allutada selle kaudu võimule ka vaim. Distsipliin, võim ja nendevahelised seosed, millele eelõeldu viitab justkui Foucault’le tuginedes, leiab siinses lavastuses paralleele ka klassikalise balleti treeningusüsteemiga.¹⁴

Kõrvuti eespool mainitud paralleelidega torkas silma ka vastandusi, millele autoridki kavalehel viitavad, nagu “must – valge, tuli – vesi, individ – grupp, üles – alla, mees – naine” (viimasest vastandusest veidi hiljem). On veel üks vastandus tantsijate ja näitlejate vahel. Esimesed tantsivad, kuid sel tantsul puudub iseseisev tähendus, see on pigem ruumi täitmine erinevate, vabastustehnikal põhinevate liikumismustritega; teised seevastu viivad oma mittetantsuliste liikumistega tegevust edasi, neil on tähendus. Seda vastandust vaadates tekkis veel üks paralleel kõne all oleva etenduse ja klassikalise “Luikede järve” vahel; see on kordeballeti ja solistide lahutamine, siin siis tantsijad esimeses osas ja näitlejad teises.

Pepeljajevi – Jalaka “Luikede järves” ei ole kindlaid tegelasi, nii võib kolme järve äärde jõudnud meest võtta üht-aegu printsina kui ka kurja võlurina, na-



gu vihjab ka kavaleht: "võib-olla aga ei olegi see prints, vaid kuri võlur Rotbart", toonitades mõtet, et kõige suuremad diktaatorid ja türannid on sageli alustanud õilsatest ideedest, et põrgutee on enamasti sillutatud heade kavatsustega. Muidugi leiab pilk pärast kavalehe ja meedia suuniseid viiteid konkreetsemale sotsiaalpoliitilisele kontekstile, olgu nendeks siis ringiliku meestekolmik, ämber jala otsas, või sama seltskond kõrvalt naiste rahmeldamist jälgimas, või kaks meest teineteisele kõrvakiile jagamas või kolmikuna üksteist tõstes, ikka nii, et "omad koerad kisuvad, omad koerad lepivad".

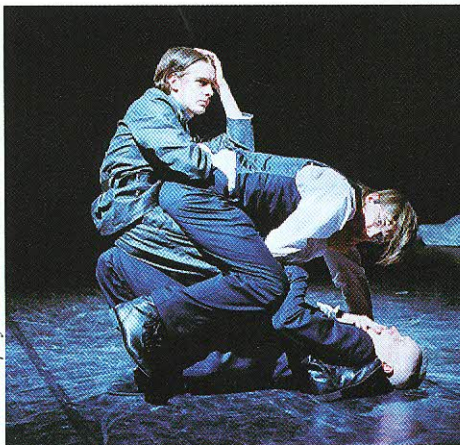
Vaadates Pepeljajevi – Jalaka lavastuse lõppu, kus kolm saarele tulnud meest end lõpuks paljaks koorivad ja siis vabanenult linnuks muutudes saarelt lahkuvad, tekkis aga assotsiatsioon luiked järvest kui kohast, kus suured unistused, soovid ja ihad keerutavad surmatantsu ja lõpuks oma kandjailt rõivastena maha kukuvad. Saar järves muutub vangla asemel paigaks, kus inimlik narrus ja tühisus end hävitavad.

Suured soovunelmad ja surmavalss

Tšaikovski "Luiked järve" läbib esimesest viimase vaatuseni valss, mis selles keerutajaid puudutab kui muutumise hingus, – ja iga muutumine on

alati seotud ka millegi surmaga. Illusiooniteatris, kus vaatajale luuakse illusioon millestki teises aegruumis realselt toimuvast, peab lavastaja kontseptsioon laval surema, st vaataja tuleb täielikult lummata, vaid nii on täiuslik illusioon võimalik. Mõlema "Luiked järve" lavastajal on olnud oma suured unistused, aga nende täitumine sõltub paljuski igast üksikust vaatajast, sellest, mil määral ta juhindub üksnes laval toimuvast või võtab abiks etenduse loojate väljaõeldud programmilised seisukohad.

Mõlemad "Luiked järved" näivad eksisteerivat omaette suletud ruumis: klassikalise balleti austajad ei eksi kuigi sageli nüüdisaegse tantsu etendustele ja vastupidi, ometi on neil kahel etendusel ühiseid jooni vormi- ja sisuerinevustele vaatamata. Ei Härm, ei Pepeljajev näe tantsus iseseisvat, tähendusi loovat ja kommunikatiivset keelt. Härm tõstab Ivanovi koreograafiat ümber, nägemata liigutustes midagi muud peale abstraktse vormi, Pepeljajev aga ei anna tantsule täit sõna, vaid täidab lavalise aja erinevate trikkidega, milles tünidel, linadel ja patjadel on vahest suuremgi osa kui nende liigutajatel, tantsukeel ise ei pääse maksvusele muude vahendite ja sebi mise kõrval – ja sellega jääb tants kõnekusest ilma. Mõlemad lavastused, kumbki muidugi omamoodi, pakuvad mõtle-



misainet liikumise mõttekuse või mõtte-
tuse üle.

Mõlemad "Luikede järved" toovad
sisse vastanduse mees–naine. Mehed
on mõlemas lavastuses aktiivsed tegut-
sejad ja sündmuste käivitajad: Härmi la-
vastuse põhikonflikt tuleneb Siegfriedi
ja von Rothbarti vastasseisust, naised on
selle konflikti toetavad taustajõud, kuid
ilma omapoolse initsiatiivita. Ka Pepel-
jajevi – Jalaka loos on sündmuste liiku-
ma panijad mehed, ning meestemaail-
ma reeglitele viitavad ka videolõigud
spordist, sõjaväest ja masinatest.

Mõlemas lavastuses on kesksed ka
vastandused must–valge ja illusoorn-
e–reaalne. Kesksetena nähakse val-
geid luiki, kusjuures luiged ei ole mitte
reaalsed olendid, vaid kujutluste, igat-
suste ja soovide kehastus, romantikute
suured soovunelmad. Tegelikkus on na-
gu must luik – ahvatlev, kuid pettu-
must valmistav, isegi ahistav, viimane
mõte leiab eriti selget kinnitust Pepelja-
jevi – Jalaka lavastuse erinevates stsee-
nides, kus mehed naisi manipuleerivad.
Valged luiged sümboliseerivad vene
kultuuris naiselikkust ja on iseloomulik,
et Pepeljajevi – Jalaka lavastuse saare-
elanikud on kõik naised – just nagu se-
da on Härmi printsil loodud muinasmaa
tegelased. Naine on ka must luik Otilie,
kes sellele muinasmaale vastandub ja

sellesse toob ohu, salakavaluse ja valsile
kutsuva surma teema. Suured soov-
unelmad ei sobi tegelikkusesse, kinni-
tavad mõlemad lavastused; suured
soovunelmad peaksid jääma unistuste
muinasmaale, kus nad võivad segama-
tult valssi keerutada.

¹ Kõik jutumärkides olevad tsitaadid, millele
pole teisiti viidatud, on võetud balleti kava-
lehelt lk 8 ja 9.

² Mueller, John. 1989. The White Swan Ada-
gio: Variations on a Theme. Kogumikus:
Ross, J. ja Cobbett Steinberg, S. *Why a Swan?*
*Essays, Interviews, & Conversations on "Swan
Lake"*. San Francisco Performing Arts Libra-
ry and Museum Journal, nr 1, lk 25–29.

³ Barnes, Clive; Harris, Dale, Kisselgoff, Anna,
Kriegsman, Alan M., Maculay, Alastair, 1989.
The Critics' Perspective. Kogumikus: Ross,
J. ja Cobbett Steinberg, S. *Why a Swan?*
*Essays, Interviews, & Conversations on "Swan
Lake"*. San Francisco Performing Arts Libra-
ry and Museum Journal, nr 1, lk 31–37.

⁴ Gajevski, Vadim. *Divertiment*. Moskva:
Iskusstvo, 1981, lk 81–84.

⁵ Kopra, Karin. 2002. Ballett "Luikede järv"
puudutab hingekeeli. Intervjuu Tiit Här-
miga. "Linnaleht" 27. IX lk 3.

⁶ Samas.

⁷ Printsia ema rollilahendusest Tatjana Järvilt
ja Lemme Järvilt kirjutasin "Sirbis" 6. XII
2002, mida siin ei hakkaks üle kordama.

⁸ Kopra, Karin. 2002. Ballett "Luikede järv"
puudutab hingekeeli. Intervjuu Tiit Här-
miga. "Linnaleht" 27. IX lk 3.

⁹ Samas.

¹⁰ Teose lõpust olen kirjutanud "Sirbis"
6. XII 2002.

¹¹ "Postimees" 30. I 2003 ja 3. II 2003, samuti
etenduse kavaleht; "Eesti Päevaleht" 15. II
2003.

¹² Märkus kavalehelt.

¹³ Tuumalu, Tiit. Unt soovitas teha "Luiki".
Intervjuu Peeter Jalakaga. "Postimees" 30. I
2003.

¹⁴ Selle kohta vaata Einasto, Heili, Mehaani-
line nukk ja möirgav loom (Tantsu treenin-
gusüsteemid, keha ja ideoloogiad). "Teater.
Muusika. Kino" 2001 nr 11, lk 24–29.





Hind 20 krooni

Pjotr Tšaikovski "Luikede järv", Rahvusooper "Estonia" 2002/03.
Sergei Fedossejev (von Rothbart), Olga Rjabikova (Otilie), Linnar
Looris (Siegfried).

Vt lk 68

Harri Rospu foto



9 770207 653019