

„Šahrazadi“ kohta, milles meloodiline muusika ei tule küllaseks kehapoeesiast, vaid esitleb paljudele nüüdisaja koreograafidele omaselt lühifragmente – ja nii kajab lavalt vastu tänapäeva elurütmi katkendlikkus libaorientaalses võtmes.

Koreograaf on naistantsu uuesti tõstnud varvaskingadele ning käed on balletikehale raamiks ega jutusta plastikakeeles oma lugu. Vähene on ka vaagnatöö, kui välja arvata juhuslikud balanchine'ilikud puusade teljelt äratõuked, mis mõjusid efektselt ning lõhkusid auditavalt liikumiskeele dünaamikat, kuid kokkuvõttes jääb idamaisuus muusika ja kostüümide kanda. Kui Fokini koreograafias oli välditud jalgade hargitamist, siis nüüd läbivad naistantsu suured jalarigid (*grands ronds en dehors*) ja Fokinist enam on Amarante tähelepanu pööranud just meeste tantsule, mille jõulisus omandab kohati jurigrigorovitšiliku ulatuse. Kui Fokini lavastus kirjutas ennast ajalukku kui üks esimesi ballette, mis tõi lavale seksi simuleerimise, seda küll eelkõige *poses plastiques*'i stilistika kaudu, siis Vanemuise laval on orgastilised stseenid võimendatud justkui falloseküllaseks bakhanaaliks, mis tõi mälupeegeldust tantsu-uuri ja Susan Fosteri kirjutised meespilgu domineerimisest balletis ning varvaskingast kui falloset.

Fokini lavastuse keskmes oli pikk Zobeida ja Kuldse orja duett, mis oli loodud Ida Rubinsteini ja Władysław Nizyński karismaatilistest arvestades. Amarante kas ei usalda oma lavastuse solistide sarmi või peab olulisemaks esile tõsta orgiaõhustikku, mistõttu see süüdi osa ei ole lavastuses duett, vaid väga erisuguse kooslusega bakhanaal, milles vahelduv arv paare loob erilaadseid kompositsioonivõtteid rakendades duette. Muusika elab seejuures oma elu, olles orgiale tapeediks: vahet pole, kas muusikas tuleb teema kordus või muutus, selle kajastamine ja järgimine ei ole koreograafiline oluline, pigem kulgeb kõik omasoodu.

Amarante, kelle soov on ta oma sõnul (kavalehel) pakkuda filmilikku kogemust, tegeleb oma ideede ja mõtete kohandamise ja sobitamise muusikasse, ilma vähimagi soovita tunnustada muusikasse kätkevad dramaturgiat. Kui bakhanaalile keskenduv lavastus oleks sellele pühendunudki ja jätnud kõrvale ülesande lugu jutustada, võinuks lavastus olla omamoodi ajastukuvand (ükskõik kui küsitava väärtusega), nüüd aga mõjus see veidra draamaballetina.

Kuna nüüdislavastuses naaseb Šahrijar jahiretkelt teatraalselt võimendatud bakhanaali, saab järgnevat tapatalgu jöhkrama mõõtme kui see oli Fokini.

Erinevalt Vene Balleti versiooni lõpust, kus Zobeida surmab end noaga, on Amarante otsustanud peategelase ellu jätta. Enne kui Šahrijar jõuab tappa Šahrazadi, löikab naisesse armunud eunuhh-värahoidja Šahrijaril kõri läbi. Kavalehelt loetava kahetsuseni laval ei jõuta („Šahrazad näeb seda traagikat ning tunnetab, kui tühine on elu ja näeb loos ka iseendal süüd“) ning nii mõjub lõpupilt Šahrazadi ja värahoidja minekust tagalavale avanenud värava suunas küll visuaalselt ilusa lõpuna, kuid meeleliselt taas naise andumisena kellele tahes elu nimel, mõjudes nii jällegi orientalistliku kuvandi võimendumisena.

Vanemuise trupp oli esietendusel heas vormis, massitantsudes oli sünkroonsust, solistid andsid endast parima, kuid paraku ei saa tantsijad kunagi tuua keskpärast lavastust tähelepanu.

Kaks „haaremihaaret“. Lääne muusikateater on täis orientaalset eksotikat pakkuvaid lavateoseid, mis esitab tänapäeva poliitilises maailmas lavastajatele tõsise proovikivi, et mitte muutuda teisi kultuure alavääristavate kuvandite taastootjaks ja levitajaks. Nende kahe balleti puhul näeme kaht erisugust „haaremihaarde“ ajendit: ühel pool on lumavate meloodiate ja värvika orkestratsiooniga Rimski-Korsakovi

romantiline heliteos (1888), teisel pool koreograafiliselt ahvatlev ja esitajatele tehniliselt nõudlik, kuid muusikaliselt kahvatu lugu.

Kui „Korsaari“ puhul seisab lavastaja vastakuti küsimustega, mida võtta ja mida jätta ning kuidas see muusikaliselt tsirkuslik kollaaž tervikuks siduda, siis „Šéhérazade“ on kompaktne tervik, selgemalt idamaise meloodiapiltidega. Kui „Korsaari“ muusikast tuleb idamaist otsida, siis „Šéhérazadesse“ on see sisse kirjutatud. Siiski on mõlemad lavastused lähtunud orientalismikuvandist, püüdmata leida teistsuguseid võimalusi. Tänapäeva maailmas kohtab seksuaalorgiaid pigem üliberaalses läänes kui riikides, kus kunagi on olnud haaremid, mis toimisid teistel alustel, kui eurooplased on seda ette kujutanud ja fantaseerinud.

„Korsaari“ puhul ei nõua miski orientaalset diskursuse juurde jäämist, kuigi Martineze lavastus küündis tervikballetini ning suutis sõltuvalt koosseisust pakkuda ainult silmailu või sellele lisaks ka kiredraamat. Ja kuigi „Šéhérazade“ muusika näib ette kirjutavat idamaise loo, siis võimaldab muusika kirjutada sellele teistsuguse loo ning mitmeplaaniisemad karakterid kui Amarante eskiisi tasandile jäänud lavastus seda pakkus.

Kommentaar

Marius Petipa varju jäänud meistriteos

„Pojake, seo sall kõvasti ümber kaela. Venemaal on külm, seal põlevad tänavatel lõkkesed,“ ütles armastav ema Pariisis 29aastasele Marius Petipale, kui too asutas Peterburi sõitma. Nimelt oli Vene keiserlike teatrite direktor Stepan Gedeonov pakkunud talle esitantsija kohta palgaga kümme tuhat franki aastas koos iga-aastase tuluõhtuga. Tantsijale, kes seni oli pidanud Bordeaux's, Nantes'is ja Madridis tegutsema vabakutselisena, oli pakkumine ahvatlev.

Kui ta 29. mail 1847 Peterburi jõudis, pani ta järgmisel päeval fraki selga ja ilmus härra Gedeonovi juurde. „Allez-vous promener,“ ütles direktor. Petipa ehmatas, sest direktor ilmselt ei teadnud, et prantsuse keeles on sellel väljendil kaks tähendust: pigem „Laske jalga!“ kui „Minge jalutama“.

Petipa selgitas ettevaatlikult, et Tema kõrgeausus on ise ta Peterburi kutsunud, mille peale direktor ütles, et suvevaheaeg kestab neli kuud ja sel ajal tööd pole. Petipal oli halb kogemus Nantes'ist, kus ta kuuteistaastasena vigastas põlve ja impressario keeldus talle järgmisel kuul palka maksmast. Siin aga selgus, et palgaga pole

probleeme ja tulevasel tantsijal on isegi võimalik saada avanssi.

Nii algas Marius Petipa viiskümend kuus aastat kestnud karjäär Peterburis. Esitantsija tähendas tollal üksiti ka koreograafi ja nii palutigi Petipal korrigeerida Joseph Mazilier' tants Édouard Deldevezi „Paquita's“. Esietendusel viibis ka Nikolai I, kellelt saabus mõne päeva pärast kingitusena rubiini ja kaheksateistkümmne briljandiga sõrmus.

Adolphe Adami „Korsaari“ ilmus Peterburi Bolšoi Kamennõi teatri lavale 1858. aastal Jules Perrot' lavastuses, kes oli ümber teinud Mazilier' koreograafia ja lisanud Adami muusikale tükikesi Cesare Pugni loomingust. Conradi rollis oli Marius Petipa, kes astus 1862. aastal 44aastasena viimast korda üles tantsijana ning tõi juba järgmisel aastal lavale „Korsaari“ uue versiooni.

1868. aastal tuli Peterburi saksa tantsijanna Adele Grantzow, kaasas Léo Delibes'i „Lilled tants“. Petipa lisas sinna veel mõned sama autori muusikatükid ning „Korsaari“ sai täiesti uue osa pealkirjaga „Elustunud aed“. Muusika autorite hulka lisandus neljanda heliloojana Riccardo Drigo aastal 1899, mil Petipa otsustas kasutada tema kui Maria teatri balletidirigendi ja helilooja muusikat esimese vaatuse *pas de trois*'s, mida tantsisid kaunitar Medora, korsaar Conrad ja selle ori Ali.

Balletti said näha need, kes käisid omal ajal Eesti kinodes vaatamas Moskva Suure teatri etendusi. 1899. aasta originaali olid aastal 2007 püüdnud taastada Aleksei Ratmanski ja Juri Burlaka ning seda versiooni näidati aastatel 2013–2019 lausa kolm korda.

Tuleb tunnistada, et Estonias esietendunud José Carlos Martíneze lavastus ei jää Suure teatri omale mingil moel alla. Oleneb muidugi maitsest, aga mulle meeldib see isegi rohkem. On vähem paraadi ja rohkem tantsuga väljendatud emotsiooni, vähem XIX sajandiga seostuvat trafaretti ja rohkem vabadust. Kui Petipa oli kuulus oma laval valitseva korra ja sümmeetria poolest, siis Martíneze lavastuses arvasin aimavat Balanchine'i, kes pani neoklassikalise balleti suurkujuna tantsijad rühmas sageli tegema erisuguseid asju.

Aga muusikas järgib Martínez Petipa eeskujule ja täiendab süüdimatult vana balletti uute lugudega. Tulemus pole seesugune tervik nagu „Luikede järv“ või „Pähklipureja“, kus muusika areneb tihedalt koos laval toimuvaga, ent publik saab nautida eksotikat ja ekstravagantset idamaad. Muidugi tuli siis midagi ka ära jätta, näiteks paša haaremissse tunginud Conradi surmamõistmine, mispeale Medora nõustub Conradi päästmiseks pašaga abielluma,

aga loori all on peidus hoopis Gulnare ja sõrmus pannakse tema sõrme.

Kõigest hoolimata on lavastuses siiski säilinud Petipa vaim, mis ongi kõige tähtsam. Ja kuigi kuulus *pas de trois* on tõstetud esimesest vaatusest viimasesse, on see kui hinnaline muuseumiaare, mida ükski koreograaf naljalt ei muuda. Kahju, et Estonia lava on nii väike. Conrad ja eriti Ali pidid vahel oma hüpoteetika hoogu pidurdama, et mitte kulissidesse tormata.

Väheke arusaamatuks jääb mulle kavalehel esinev „Võluaed“: Petipa „Jardin animé“ on otsetõlkes ju „Elustunud aed“. Algselt oligi tegemist lillede moondumisega kaunisteks naisteks, kelle vahel tantsivad Medora ja Gulnare. Ka Martíneze lavastuses on see kui pašale vesipiibu uimas ilmuv kujutuspilt. Petipa varjule jäänud meistriteosega tutvumine on kahtlemata auditav elamus.

Lõpuks võib öelda, et kohe pärast esietendusi Estonias, juba 5. detsembril, asus José Carlos Martínez tööle Pariisi Ooperi balletijuhina, astudes sellega ühte ajaloolisse ritta selliste kuulsustega nagu Sergei Lifar, Rudolf Nurejev, Brigitte Lefèvre ja Aurélie Dupont.

SIRJE KEEVALLIK

* Мариус Петипа, Материалы, воспоминания, статьи, Искусство, 1971.