

Aegumatu kujundi võlu - elav vorm, mis eri aegadel eri kuju võtab

Lühiballettide õhtu „Pjotr Tšaikovski meistriteosed" [Rahvusoperis Estonia](#)

„Pjotr Tšaikovski meistriteosed": George Balanchine'i lühiballett „Serenaad". Muusika: Pjotr Tšaikovski „Serenaad keelpillidele" C-duur op. 48. Lavale seadnud Viki Psihoyos. Dirigendid: [Arvo Volmer](#), Vello Pähn ja Kaspar Mänd. Kunstnik: Karinska. Valguskunstnik: Mark Stanley, teostus: Rasmus Rembel. Solistid: Ketlin Oja, Ana Maria Gergely, Anna Roberta, Cristiano Principato, William Newton (1. koosseis); Madeline Skelly, Lauren Janeway, Ami Morita, Francesco Piccinin ja Jevgeni Grib (2. koosseis). Maailmaesietendus: American Ballet, New York, 1934; esietendus [Rahvusoperis Estonia](#) 20. XI 2020.

Mai Murdmaa lühiballett „6. sümfoonia". Muusika: Pjotr Tšaikovski Sümfoonia nr 6, h-moll op. 74 p a t e etiline". Lavale seadnud: Viesturs Jansons. Dirigendid: [Arvo Volmer](#), Vello Pähn ja Kaspar Mänd. Valguskunstnik: Rasmus Rembel. Kostüümikunstnik: Marja-Liisa Pihlak. Solistid: Jevgeni Grib ja Ketlin Oja (1. koosseis); Sergei Upkin ja Nanae Maruyama (2. koosseis). Maailmaesietendus: Läti Ooperi- ja Balletiteater, 10. X I 1989; esietendus [Rahvusoperis Estonia](#), 20. XI 2020. Nähtud etendused: 20., 22. ja 25. X I 2020.

Olevik kaob minevikku, et luua ruumi tulevikule - see on aja lugu. Lugu eksistentsist, elu(de) hetkelisusest, millest kestma jääb vaid väike osa, et luua tähendusi ajaloo tarvis. Estonia viimane balletiõhtu tõi vaatajani George Balanchine'i „Serenaadi" ja Mai Murdmaa „6. sümfoonia", kaks suurepäraselt lavastust, mis annavad võimaluse ajalukku sukelduda (võimaldades eelkõige nooremal publikul tutvuda koreograafidega, kelle töid meil on viimastel kümnenditel vähe esitatud) ning samas luua võimekate tantsijate ja lavastaja/repetiitori töödega uut ajalugu. Need kaks teost sobisid iseäranis hästi kokku esimese koosseisu puhul, tekitades mõttearendusi ja minevikulisi seoseid äratavat dialoogi.

Peterburi koolkonna kasvandiku George Balanchine'i panus balleti arengusse on olnud tohutu suur ning samasse suurusjärku eesti balletiloos kuulub Mai Murdmaa looming (ilma külma sõja piiranguteta oleks see küllap tekitanud suuremaid laineid väljaspoolgi). Nende tantsukunstnike loomingus ei ole ballett mitte kuninglike õukonnatraditsioonide järgija, vaid peegeldab uut lavatantsu, mis on küll teostatud klassikalise balleti sõnavara abil, kuid mis kõiges ülejäänus on nüüdisaegne ja uuenduslik. Neid lavastusi saab esitada erinevate rõhuasetustega, mida oli põnev jälgida esimese ja teise etenduse erinevate koosseisude puhul. Kui 2. koosseis pakkus suurepäraselt vormimängu, siis 1. koosseis lummas sellega, et teose vorm hakkas kõnelema narratiivselt. Huvitav seos nende kahe lavastuse vahel sündis ka teoste seotusest tantsijate loominguliste õhtutega: „Serenaad" jõudis esmakordselt Eesti publikuni Kaie Kõrbi loomingulise õhtu raames (1988) ning Murdmaa lavastas oma tõlgenduse Tšaikovski 6. sümfooniast Viesturs Jansonsi loominguliseks õhtuks Riias (1989).

Muusika valamine koreograafiasse, Balanchine ja Murdmaa Enne kui asuda konkreetsete lavateoste tõlgenduse juurde Estonias, peatume hetkeks muusika kasutamise traditsioonil tantsuajaloos, sest mõlemad lavateosed on otseselt või kaudselt sellega seotud. 1920.-1930. aastatel

Teater.Muusika.K...
01.02.2021 00:00
Heili Einasto
Aare Rander
51,52,53,54,55,56,57,!

Rahvusoper Estonia
Eesti Rahvusballett
Arvo Volmer
Teater

puhkes ühe suundumusena õitsele nn tõlgenduslik tants (interpretative dance), mis kõige laiemas plaanis väljendus muusika ekspressionistliku visualiseerimisena. Kui see toimus formalistliku „puhta tantsu” laadis, nagu näiteks ameerika moderntantsu isa Ted Shawni (1891-1972) „Bachi leiutistes” („Bach Inventions”, 1916), eeldas see koreograafidelt ja tantsijatelt põhjalikku muusikaanalüüsi, vormi- ja rütmitunnetust. Selle suuna juuri tasub otsida Emile Jaques-Dalcroze’i (1865-1950) eurütmikast ning neist võrsunud Ruth St. Denis’ (1879-1968) nn synchoric orchestra koreograafilisest võttest¹, mille üheks parimaks näiteks on tantsulooja käsitus Schuberti „Lõpetamata sümfooniast” (1919). Sedalaadi muusika illustreerimine koreograafiliste vahenditega kandus 1930.-1940. aastatel üle ka balletilavadele (sh Leonid Massini, George Balanchine’i, Lew Christenseni loomingusse), kus seda hakati sageli kutsuma nimega „sümfooniline ballett”: tantsurühma liikumine põhineb muusikal, järgib seda n-ö noot-noodilt ja takt-taktilt, püüdes samal ajal koreograafiliste vahenditega visualiseerida muusika teemat ja meeoleolusi. Tants ja muusika korreleeruvad teineteisega ja ideaalis täiendavad teineteist², halvemal juhul aga järgib liikumine orjalikult muusika vahendeid ning muutub suuresti üleliigseks. Moderntantsu maastikul 1920. aastatel sündinud „muusikalist visualiseerimist” nimetati sageli abstraktseks, et siduda seda samal ajal toimuvate suundumustega kujutavas kunstis, kus loobuti konkreetsete esemete või isikute kujutamisest. Kuid Balanchine, nagu teisedki, kes pidasid abstraktseks eelkõige geomeetrilisi kujundeid, pidasid tantsus abstraktsust võimatuks. Balanchine nimetas seda „jutustuseta balletiks”, kuigi tema arvates piisas juba ainuüksi mehe ja naise üheaegselt laval olekust selleks, et tekiks mingi lugu, tõenäoliselt armastuslugu.³ George Balanchine’i (ja kaudselt ka Mai Murdmaa) loomingus on adutav vene koreograafi Fjodor Lopuhhovi (1886-1973) eeskujuga, seda eelkõige sümfonismivõtete poolest (nagu kordused, kaanon, lainetus, rühma kasutamine basso ostinato’na, suurendus-vähendus jne), peale selle jättis Lopuhhov balletilukku olulise jälje paaritantsu arendajana (sh kõrgete tõstete ja muu tõstetehnilise „trikitamisega”). Balanchine, kes töötas 1920. aastate alguses Petrogradis Lopuhhovi trupis Noor Ballett, on maininud, et Lopuhhovi looming oli oma aja kohta vapustav: „Teda inspireerisid kirjandus ja maalikunst, kuid ta lõi n-ö puhast [süžeeut] tantsu, ehtsat koreograafiat. Võib öelda, et see oli geeniuselooming! Teised püüdsid midagi samaväärset luua, kuid see oli jama, ainult Lopuhhov oli tõeline geenius.”⁴ Balanchine osales ka Lopuhhovi sümfonismivõtete mängivas, Beethoveni 4. sümfooniale loodud „tantsulises sümfoonias” „Universumi ülevus” („Velitšije mirozdanija”), mida etendati vaid üks kord (1923. aastal).

Balanchine’i loomingus väljendub tema armastus muusika vastu, mis oli ühtaegu intellektuaalne ja kineetiline. Ballettmeister on rõhutanud, et oma loomingus on ta alati olnud muusikast sõltuv: „Ma tunnen, et koreograaf ei saa leiutada rütme, ta ainult peegeldab neid liikumises.”⁵ Muusikastiil mõjutas Balanchine’i liigutustekeelt ja kasutatavat tantsuleksikat - kuigi kõige aluseks jäi klassikaline ballett, painutas ja täiendas ta seda vastavalt sellele, kuidas muusika koreograafi mõtet suunas. Meie nägemuses on balanchine’ilik neoklassika ennekõike välja kasvanud nn puhta tantsu (pure dance) mõttest, kus „puhas” tähendab vabadust kõigest tantsuvälisest.

George Balanchine’i mõju oma loomingule on tunnistanud Mai Murdmaa, kes puutus koreograafi tööga esmakordselt kokku New York City Ballet’ visiidil Nõukogude Liitu 1962. aastal. Murdmaa on enda sõnul Balanchine’ilt palju õppinud ning loonud ka ise selles laadis lavastusi. Ta rõhutab, et Balanchine’i püüe ei ole olnud „nootide elustamine, vaid uue ruumilise ajataju loomine”.⁶ Balanchine’ikoreograafias on pausid ja poosid „elavad üksused”, tema koreograafiline keel ei peatu, vaid kätkeb endas alati mingil moel dünaamikat,

seost erinevate tantsuformaaside vahel, ettevalmistavate liigutuste puudumist, liikumise plahvatuslikkust ning muusika ja tantsu täielikku lõimitust.⁷Baleriin Melissa Hayden on seda sõnastanud järgmiselt: „Balanchine pani mind mõistma, et keha võib laulda, see võibki olla laul ise. Nii et liikumine, isegi kui see peatub, jätkub ruumis..., see ikka laulab.“⁸ Murdmaa koreograafilise käekirja lähtumist muusikast, eriti tema loominguga algaastatel, on rõhutanud paljud kriitikud ning ballettmeister ise tunnustab, et „ballett on nii tantsitud mõte kui tantsitud muusika. Need asjad on omavahel kompaktselt seotud ja kuidagi kattuvad. Mõtet võib tantsida ka muusikata ning tants ise võib olla muusika. Aluseks on mul enamalt jaolt olnud mõte, mida olen tahtnud väljendada tantsuvahendite abil. Minu loomingus on olnud omad perioodid ja arengutee otsingud. Kõige alguses oli esmalt ikkagi muusika, mind huvitasid mingid konkreetsed teosed.“⁹

„Serenaad“: proovisaali vahejuhtumid lavastuse osaks¹⁰ Kui Vene Balleti impressaario Sergei Djagilev 1929. aastal ootamatult suri, jäi tema loodud trupp mõneks ajaks peata ja lagunes. George Balanchine'i lavastusi näinud USA kirjanik, impressaario ja kunstimetseen Lincoln Kirstein kutsus koreograafi New Yorki, et ta asutaks oma truppi. Balanchine rõhutas kooli vajadust ning 1934. aastal pandigi alus Ameerika Balletikoolile (School of American Ballet), millest kasvas välja Ameerika Ballett (American Ballet, aastatel 1935-1938 New Yorgi Metropolitan Operas esinenud balletirühm). Vaevalt kümme nädalat pärast kooli avamist hakkas Balanchine edasijõudnute rühmaga lavastama „Serenaadi“. Selleks, et õpilased saaksid aimu, kuidas treeningus õpitavad liikumised erinevad laval tehtavaist, kasutas ta lavastuse loomisel tundides õpitavat. Protsessi käigus toimunud juhuslikud sündmused said lavastuse osaks: esimeses proovis oli tütarlapsi seitseteist ja sama palju naistantsijaid osaleb ka teose avaosas. Järgmises proovis oli kohalolijad üheksa, siis kuus, ja igas tunnis töötas ballettmeister nendega, kes kohal olid. Juhtumid proovides, nagu ühe tütarlapse hilinemine ja teise kukkumine lavalt lahkudes, kinnistusid koreograafias ja demonstreerivad ilmekalt Balanchine'i filosoofiat: tööta sellega, mis sul olemas on.

„Serenaadi“ esietendus toimus 9. juulil 1934 White Plainsi vabaõhulaval New Yorgi osariigis. Esietendusel hakkas nii kõvasti vihma sadama, et see tuli katkestada, kuid järgmisel päeval tantsiti teos edukalt ja menukalt lõpuni. „Serenaad“ oli üks Balanchine'i lemmikteoseid, mida ta pidevalt kohandas ja paljudele truppidetele esitada andis. Kuni 1950. aastani esitati balletti lühikestes kleitides, alles seejärel omandas teos praeguse neoromantilise välimuse. Algses versioonis oli balletil ainult kolm osa, „Vene tants“ lisandus 1940. aastal, mil seda esitas Monte Carlo Vene Ballett. Esmavariandi naistantsija sooloosa jagunes hiljem kolmeks: Valsineid, Vene neid ja Tume ingel. Esimese seade „hiljaks jäänud“ meestantsijale (kes tuleb lavale alles esimese osa lõpus) lisandusid teised. Väiksemaid muudatusi viis Balanchine sisse kuni oma surmani 1983. aastal. Kaks aastat varem, 1981. aastal, kui ta töötas omatruppi naistantsijate Karin von Aroldingeni, Maria Calegari ja Kyra Nicholsiga, kellel kõigil olid Balanchine'ile imponeerinud pikad voogavad juuksed, otsustas koreograaf spontaanselt, et kolm naissolisti peavad viimases osas tantsima lahtiste juustega.

„Serenaad“: esitus ja lugu

Olen „Serenaadi“ näinud elavas esituses nii selle kodumaal kui ka mujal¹¹ ja see on jäänud meelde kui mäng mustritega. Estonia kaks koosseisu panid selle muusika visualisatsiooni elama erinevalt: esietenduse koosseisu etteastest koorus välja lugu ning silma jäid hoopis teised hetked kui teise koosseisu puhul, mis paitas silma vormielementide viimistletusega. See on kooskõlas Balanchine'i arusaamaga suhtest tantsu ja muusika vahel, eriti

antud teose puhul, mida ta ise on väljendanud järgnevalt: „Serenaad” jutustab oma loo muusika ja koreograafia vahenditega, ilma täiendava narratiivita. Tšaikovski muusika ei ole küll tantsu jaoks kirjutatud, kuid „Serenaadil keelpilliorkestrile” C-duur op. 48 on neljas tantsule sobivas osas erinevaid kvaliteete, mis tekitavad seoseid erinevate emotsioonide ja olukordadega. Seetõttu võib tunduda, et tegu on balletijutustusega. Kuid see oma olemuselt juba partituuris eksisteeriv jutustus sisaldab tegelikult mitut lugu: iga kuulaja ja vaataja leiab sealt oma. 12 „Serenaad” on justkui teadvusevoolu monoloog, „impressionistlik maal”, on nentinud USA tantsukriitik Marcia Siegel.¹³ Estonia lavaversioon ei rõhu aga üksnes üldmuljele, vaid toob välja ka detailide tähendusväljad: Balanchine seob prantsuse balletiromantismi (eelkõige „Sülfiidi” ja „Giselle”) vene balleti klassitsismiga, lisades juurde hingust Djažilevi Vene Balleti (mille koreograafiks ta oli aastail 1925-1929) reformidest ja Isadora Duncani vabatantsust.¹⁴ Ilmselt on adutavad Mihhail Fokini (1880-1942) mõjutused ning soov uuendada balletti ülakeha paindlikuma kasutuse ja ajalooliste, kasutusest kadunud sammude ja liikumisjadade „taasleiutamise”ga. Fokini olid mõjutatud nii eelmainitud Fjodor Lopuhhov kui ka ballettmeister Kasjan Goleizovski (1892-1970), kes koos viimasega oli Balanchine’ile esimeseks tõukeks uuenduste teel.¹⁵ Vene balletikriitiku Juri Slonimski sõnul on Balanchine’i parimad tööd „välja kasvanud tema Fokini-kogemusest”¹⁶; viimase „Chopiniana” (Läänes tuntud kui „Les Sylphides”) näib olevat Balanchine’ile eeskujuks kvartetivormi rakendamisel (kolm naist ja üks mees või vastupidi), mille üheks varaseimaks näiteks on „Apollon musagete” (1928), kus vorm on juba sisu ja sisu ühtlasi vorm. Teine solistide koosseis tõi välja Balanchine’i „Serenaadi” abstraktsuse: rühma paigutamine viirgudesse, mis seejärel kaardub kas kehade paindumistes või liikumisjoonises; paljude maade rahvatantsudele omased kätlemis- ja põimimismotiivid (eriti „Vene tantsu” osas); valsi ringjad ja spiraalsed ruumimustrid, mis toovad mällu 19. sajandi balleti ebamaised sülfidid ja vilid¹⁷; vihjed „Luikede järve” nelja suure luige tantsule „Vene tantsus”. Kuid lavakujunduse puudumine ning tantsijate ühesugune rõivastus - naised pikkades helesinistes tülledes, mehed tumesinistes trikoodes - on vabastanud lavastuse ajaloolistest ja sotsiaalsetest viidetest, mistõttu tantsijad mõjuvad sageli malendisarnaste figuuridena, mille abil koreograaf laval liikumismustritega tantsulõuendit loob. Liigutustes on loobutud väljenduslikkusest ning fookus on vormil väljaspool emotsioone ja tundeid. Teise koosseisu esituses tekkis „Valsi” ja „Eleegia” ajal isegi kummaline võõristustunne - tantsitakse koos ja ometi ollakse eraldi, kehaline kontakt ei tähenda veel sisemist kokkupuudet ning isegi kui ollakse nägudega vastamisi, partnerit „ei nähta”. Francesco Piccinin ja Madeleine Kelly demonstreerisid, kuidas saab elegantselt ja väljapeetult tantsida üksi duetti; „Eleegia” „kallistused”, kus naissolistid asetavad käe ümber meestantsija (Jevgeni Grib) kaela, mõjusid poeetilise plastilise kujundina, tugevdades muljet Jevgeni Gribist kui üksildasest romantilisest kangelasest keset isetuid, inimlikkuse kaotanud vilisid balletist „Giselle”. Esimese koosseisu solistide esituses hakkasid needsamad vormid jutustama lugu, mida kokkuvõtlikult võiks iseloomustada kui romantilist surmatantsu ja „Giselle’i” peegeldust. Juba balleti algusosas võib ära tunda vilide lainena painduva diagonaali, täistallal pöörlevad arabeskid, millega Giselle hauast tõustes viliks muutub, mis balleti arenedes läbivad allhoovusena kõiki selle osi. Kui hiline osa lõpus teiste tantsijate vahel oma kohta otsib ja selle sisse võtab, siis Ketlin Oja esituses ei tule ta sisse mitte nagu hiline proovisaali või lavale, vaid nagu Fokini „Roosivaimu” tütarlaps, kes jääb hiljaks oma elu esimesele ballile - temast õhkub ärevust ja ootust, ta imab iga keharakuga endasse ballisaalis toimuvat. Teiste lahkudes jääb ta kohale, süda

erutusest põksumas, sest midagi on tulekul. Noormees (Cristiano Principato) läheneb talle selja tagant pisut mänglevalt ja puudutab kergelt ta õlga - sünnib Valsineid, kes, nagu Giselle, armastab üle kõige maailmas tantsimist ja oma noormeest. Principato ja Oja esituses väljendab valss armumise erinevaid etappe: puhkemise elevust, kohmetushetki, mängulist flirti, juubeldust ja (tantsu)hullust. See kõik avaldub tantsijate omavahelises silmsidemes ja selle otsimises; kontakt nende vahel kestab ka siis, kui kehad on teineteisest lahus, neid seovad peaaegu nähtavad tundeniidid. Ja kui siis Valsineid, kaaslastest ümbritsetuna, noormehe käte vahel peatub ja tõstab käe nagu balleti alguses, on selles ühtaegu tõrje ja palve: hetk, ära lahku, viibi veel, luba mul nautida elu selle täies ilus! Kui ta lavalt lahkudes maha langeb, siis on selles traagiline noot, isegi eelaimdus... Ketlin Oja Valsitüdruku „Eleegiasse“ ilmub Hamleti ohe: surra, magada... võib-olla undki näha... Unne või väsimusest tekkinud visiooni ilmub noormees (William Newton), aga mitte too ballil tantsitaja, vaid hoopis tõsisem, saadetuna Tumedast (surma) inglise (Anna Roberta), kes käega noormehe silmad katab, justkui soovides takistada teda uut tantsupartnerit liiga vara nägemast. Kummardumine Valsineiu kohale äratav viimase, nende silmad kohtuvad ning noormehe pilk tõstab neiu üles, et väsimusele vaatamata uuesti tantsida. Kuid see on hoopis teise iseloomuga liikumine. Juuksed valla, kohtab tütarlaps teisigi omasuguseid „vallatuid“, nagu Giselle pärast surma vilisid. Viimaste valitsejannat Myrthat meenutav Anna Roberta Tume ingel on ühtaegu halastav (eluvaevast vabastav) ja halastamatu (elu pikendamise palvet eirav). Vene neiust Ana Maria Gergely kehastuses -samuti juuksed uljalt valla - kiirgub salapäraselt lumma. Noormees „Eleegias“ on nagu „Giselle“i Albrecht, ainult et „Serenaadis“ on rollid ümber pööratud: siinses loos on noormees tulnukas teiselt poolt, keda Tume ingel kasutab Valsineiu surmatantsule ahvatlemiseks. Noormees on see, kes lahku (Tumeda inglise survel), ning neiu see, kes igatsevalt maha jääb, pilk ikka veel noormehes kinni. (Meenub, et Balanchine põdes USAsse saabudes ja „Serenaadi“ luues tuberkuloosi ja tema paranemine oli tõsise kahtluse all.18) Kui Valsineid oma unest või unelusest ärkab, siis mitte kauaks: nii nagu Giselle, kes hullunult ema käte vahele jooksis, et surnult maha langeda, sööstab Valsineid, täis armastust elu ja armastuse vastu, sõbratari embusse. Aga Surm on talle juba märgi külge pannud. Kolm noormeest tõstavad Valsineiu üles ja liiguvad mööda diagonaali paremalt eeslavalt vasakule taha, baleriinid neid kahekaupa matuserongina saatmas - mis tuletab meelde Bournonville'i „Sülfiidi“ lõpupilti.

George Balanchine ja näitlemine

On üldteada tõik, et Balanchine ei soovinud näitlemist ja rõhutas, et kogu väljendusrikkus peab seisnema keha „laulvuses“, kusjuures näoilme peaks jääma neutraalseks. Kas esimese koosseisu tantsijad, kelle esitusest koorus välja eeltoodud lugu, läksid üle piiri? Arvame, et mitte - on ju nägu ka osa kehast ja kui näo ette tõmmata emotsioonitu mask, mõjutab see kindlasti ka keha väljendusrikkust. Ja kui muusikas on nii palju emotsioone, siis peab olema kas kurt või psühhopaat, et mitte lasta end neil kaasa haarata. Arvame, et Balanchine'i näitlemisvastastus tuleb asetada ajaloolisse konteksti - näitlemine tähendas koreograafi noorusajal ja USAs midagi muud, kui ta tähendab eesti teatritantsu kontekstis. Sageli hõlmas see näoga „grimassitamist“ ja suuri, paatoslikke žeste, mis kuulusid nn vana ballettpantomii juurde ja mida võib näha näiteks Jekaterina Geltseri (1876-1962) ja Vassili Tihhomirnovi (1876-1956) duetis „Muusikaline hetk“ (1913)19 - mõlemad hinnati omal ajal väljendusrikkaste tantsijatena. Sellist „näitlemist“, mõnevõrra tagasihoidlikumas vormis, kohtab mitmel pool maailmas süžeealiste dramaatiliste ballettide esitamisel, eriti riikides ja piirkondades, kus teater ja

tants eksisteerivad teineteisest lahus, kus näitlejameisterlikkus ei ole osa tantsijaharidusest ja kus sageli piisab sellest, et õiges kohas manatakse ette „sobiv grimass”. Sellise, USAs väga levinud „mittenäitlemise” tulemusel on balletil oht muutuda steriilseks nähtuseks ja pelgalt kauniks dekoratsiooniks mõtlemapaneva kunsti asemel. Eesti balletitraditsioonis pole tantsutehnika laitmatu sooritamine olnud eesmärgiks omaette, vaid pigem sõnumi edastamise teenistuses. See viimane aga ei ole olnud pelgalt liigutuste ja liikumisjadade näitamine - liigutused on vahend edastamiseks seda, mis jääb liikumismustri taha. Abstraktse teose puhul on selleks kujund, mis vahendab/tõlgib tunnetust, emotsiooni, hingeseisundit jne.

Estonia orkester Arvo Volmeri dirigendikäe all interpreteeris Tšaikovskit sedavõrd haaravalt, et lisaks ballettidele saime suurepärase klassikalise muusika kontserdi osalisteks. Orkestriaugust kõlav muusika võttis teatrisaali oma embusse, täites hinge ja ihu, andes suurepärase toe tantsijatele ja ärgitades põnevate tõlgenduste ootele ka lavalaudadel. Muusika, eriti kui tegemist on romantilise muusikaga nagu Tšaikovskil, täidab liikumismustrid tunnetega. Tantsijatevahelised suhted, mis tekivad nende tunnete kaudu üksteisele otsa ja silma vaadates, tekitavad ise lugusid -just nii, nagu Balanchine seda on maininud ja soovinud. Kuid nagu suurte õpetajatega tihti juhtub, kipuvad õpilased ja jüngrid nende sõnu ja seisukohti tõlgendama tähttähelt, unustades lausungi konteksti. Oleme kindlad, et Balanchine hindaks Tallinna Balletikooli kasvandike psühhofüüsiliselt läbi tunnetatud esitust ja koreograafilist tõlgendust sama kõrgelt kui teise koosseisu suurepärasest ja traditsioonilist vormile keskendunud esitusviisi. On siiras rõõm, et samast šedöövrist on repertuaaris kaks erinevalt mõistetavat tõlgendust. Mai Murdmaa ja Tšaikovski 6. sümfoonia

Mai Murdmaa looming oli aastakümneid Estonia balletitrupi tunnus- ja kvaliteedimärk, kuid käesoleval sajandil on Eesti Rahvusballeti laval olnud üksnes tema „Petruška” (2013). Seetõttu on koreograafi „6. sümfoonia” jõudmine Eesti balletilavale tänuväärne ettevõtmine, mis annab taas võimaluse tõdeda, kuivõrd omanäoline ja kõnekas on Murdmaa looming. Oma mälestustes on ballettmeister meenutanud: „Raske öelda, miks ma seda tegema hakkasin, kust tuli inspiratsioon. Ilmselt töötab alateadvus oma rada pidi ning sealt kerkivad pinnale ideed ja mõtted. Balleti peategelaseks oli Tšaikovski ise, tema kahestumine ja sisemine võitlus ideaali ja realiteedi vahel. Igaühes meist on oma sisevõitlused ja igaühel on oma demonid, kellega me peame hakkama saama. Aga see ongi üks osa eksistentsist. Puhas hing, nagu seda oli Tšaikovski, annab endale aru elu ebatäiuslikkusest ja ka iseenda ebatäiuslikkusest. See sümfoonia oligi minu interpretatsioonis suure hinge sisevõitlus, mis paraku lõppes surmaga. Tšaikovski sümfoonia kujundus oli [Andris] Freibergi poolt peeglite süsteem - inimene enda kujutistega.”²⁰ Murdmaale omaselt ei keskendu ballett mitte niivõrd kavalehel viidatud konkreetsete isikute (Tšaikovski ja Nadežda von Meck) loole, vaid tegemist on üldistatud kujunditega, Kunstniku ja tema Muusaga. Eesriide avanedes näeme hämaras peegli ees seisvat pingeseisundis meest, Kunstnikku, kes on silmitsi omaenese hirmunud mõistuse sünnitatud koletistega. Nendele suudab vastu astuda üksnes Muusa, kes siinses versioonis mõjub lunastaja ja vaevadest vabastajana. Muusa kui Jumalaema (Bogoroditsa) avaldub iseäranis selgelt Ketlin Oja kehastuses, kes oma oleku ja liikumisega muudab nähtavaks õigeusu ikooni sisemise pinge ja vastuolu, maheda süütuse ühendamise kannatava ema kujuga. Nanae Maruyama Muusa on distantseeritum, suletum ja jääb meelde pigem kristallpuhta vormiga - ta on tõepoolest ebamaistes kõrgustes hõljuv ideaal. On arvatud, et „Pateetiline” sümfoonia sündis Tšaikovski armastusest Vladimir Davõdovi vastu, see oli „armastus, mis innustab armastajaid, neid ühtlasi

piinates ja lõpuks hävitades. Selle hirmutava kire kujutamine sümfoonia muudab selle kauniks: nii nagu „jumalik“ hullus, võib ka armastus olla kunsti inspireerija. Need mõtted, mis on Kuuenda sümfoonia teema ja loomeprotsessiga lahutamatu seotud, on väga lähedal Platoni vaadetele homoseksuaalsest armastusest ja ilust, nagu ta on need kirja pannud „Phaedruses“.21 Balletis on see lihalik kirk transformeerunud armastuseks ideaali või jumalikkuse vastu, mis ärgitab kunsti looma, kuid tekitab samal ajal vaigistamatut piina, sest ideaalile saab üksnes läheneda, see jääb alati tabamatuks.

Kunstniku (eelistame tegelaskuju nimetada just nii) roll näib olevat justkui Jevgeni Gribile loodud, sedavõrd kooskõlas on tegelaskuju sisemine seisund ja väline, füüsiline vorm. Murdmaa on selgitanud, et ta „ei saa teha liikumist, millel pole sisemist õigustust. Algul peab olema hinge liigutus ja siis alles tuleb füüsiline liigutus. Kui aga seda hinge liigutust ei ole, füüsiline liikumine tuleb lihtsalt ei kuskilt, siis ei ole see enam kunst.“22Gribi esituses on Kunstniku iga tundevarjund tema kehas nähtav ja tunnetatav, nii et vaatajana elad selle peegelneuronitega läbi. Ballettmeistriga varemgi koostööd teinud23Sergei Upkini Kunstnik on jõuline, justkui loomas rahu oma vastandlike poolte vahel. Liikumiskeele tõlgenduses on ta hästi tabanud koreograafide omast plastilisuse nurgelisust, mis joonistab välja tegelaskuju vastuolud ja sisemise murtuse. Nii Upkini kui ka Gribi tantsus peegeldub murdmaalik hingemaailm, aga kui Upkini tõlgenduses tõusevad esile vastuolude äärmused ja üksikasjad, siis Gribi puhul koondub tähelepanu teekonnale nende äärmuste vahel. Viimase tõlgendus on dünaamilisem, iga kehaosa/rakku läbivam, kohati isegi sedavõrd plastiline, et nõuab „murtud hinge“ olemuse ümbermõtestamist.

Balleti teine osa kuvab mängleva kerglusega aristokraatliku maailma rituaalset ja pinnalist elu ja loob lennuka numbriballetiliku divertismendina pildi Kunstnikku ümbritsevast õhkkonnast, mis tema hinges vastuolu tekitab. Kolmandas osas näitab meeste bravuurne tants neid sisemisi kirgi, mis Kunstniku tegelikkuses lendu tõstavad. Just selles osas võib näha Lopuhhovi sümfonismivõtete rikkalikku kasutamist; meenuvad ka ühendriiklase Mark Morrise erinevad muusika visualisatsioonid ja paultaylorlikud „põrgatused“ hüpete kaskaadis. Neljas osa, mis raamjutustusena naaseb esimese osa temaatika juurde, sisemaailma kuvamisele, tekitab nüüd tänu teisele ja kolmandale osale süvatähenduse: vaheosad loovad tausta Kunstniku hingepiinadele ja lavastus vormub kõnekaks tervikuks. See illustreerib Murdmaa mõtet, et kunstnik-looja ei saa elada väljaspool loomist: „Sul on nagu kaks mina, üks tegutseb reaalsuses, teine loovas maailmas.“24 „6. sümfoonia“ lummab dünaamilisuse variatiivsusega. Vastandlikud liikumistavad on alati andnud tantsivatele kehadele teatava kirkuse ja publikuni jõudva dünaamika ning tekitanud liikumisleksikasse pingeid, mis muudavad tantsu energilisemaks. Murdmaa liikumiskeeles ulatus tantsijate tõlgendus üle rambi, tundsi vaatajatena, kuidas see meid hingestas ja kineetilisetaju rütmistas.

Esituse mõju teosele

Balletiõhtu ärgitab mõtlema variatiivsusele ja tõlgenduslike erinevuste mõjule teose mõistmisel. Sageli kaldutakse vaatama balletti kui dekoratiivset kunsti, mille puhul tantsutehnilisesooritus kaalub üles kõik muu. Iseäranis kehtib see just George Balanchine'i loomingul puhul, mida on harjutud vaatama kui puhast tantsuvormi. Viimane joonistus Estonia lavalaudadel kenasti välja: teise koosseisu solistid koos kordeballetiga esitasid „Serenaadi“ stiilipuhtalt, tulemus oli ootuspärane, kvaliteetne - ja steriilsevõitu. Väljenduse täiuslikkus lihvi vormi, liigutused kristalliseeruvad, tekib ruum, milles valitseb vorm. Kuid

vorm ei pea olema diktaatorlik, ruumi võib jääda ka sisule. Selle suuna oli valinud esimene koosseis, eelkõige tänu solistide kütkestavale koostööle, millega vorm omandas sisulisi tähendusi: esitati lugu, mille kaudu lavastusse ilmusid uued, kõnekad varjundid. Sellega äratas esimene koosseis teose uuele elule, ärgitas kaasa elama ja mõtlema, sundis vormi tõlgendama. Esimese koosseisu solistide loodud emotsioon oli sedavõrd jõuline, et läbi sündinud mõtteseoste kandus see üle vaheaja Murdmaa lavastusse, justkui jätkates lugu järgmise vaatusena ja sidudes kaks teost ühtseks tervikuks: „Serenaad“ kui surmatants, millele järgnes „6. sümfoonia“ kui lunastus- ja ülestõusmisluugu. Sellist taset ei ole lihtne saavutada, kuid teatriime teostus, pannes esietenduse publiku siira, vahetu ja spontaanse reaktsioonina etenduse lõpus püsti tõusma. Kui etendusse on kätketud mitmeplaaniline interpretatsioon, muudab see tantsija ja vaataja suhet. Esietenduse plussiks oligi see, et mõlemas lavastuses oli üks kandvaid soliste, Ketlin Oja, sama. Just nii nagu „Luikede järve“ kaksikrollis (ning kas pole ka „Giselle“is“ omamoodi topeltosa elava ja surnud nimategelase näol?), suutis Ketlin Oja lummata publikut ka Balanchine'i-Murdmaa tandemis. Teise koosseisu puhul sellist ballette ühendavat mõtteseost ei tekkinud, mõlemad jäid üksikuna troonima hoopis abstraktsemal ja vormilisemal kujul. Seda ehk ka seetõttu, et nii „Serenaadis“ kui ka „6. sümfoonia“ olid kandvateks naissolistideks Aasia taustaga tantsijad. Sellele kultuuriruumile omane distsiplineeritus ja emotsionaalne vaoshoitus aitas solistidel välja joonistada kõik väiksemadki visuaalsed detailid, tants oli kaunis, eksimatu ja väljapeetud, pakkus ohtrasti silmailu, nii et muude meeltega adutav jäi tagaplaanile. Kahe koosseisu esituses nii erinevaid tõlgendusvõimalusi pakkuv balletiõhtu pani mõtlema ka sellele, mida tähendab rahvusvahelises rahvusballeti kontekstis. Rahvusvahelises võib tähendada tugeval tantsutehnilisel alusel, kultuuriliselt mitmekesise tantsijate koosseisu ja maailmas üldtunnustatud repertuaariga balletitruppi, nagu seda on enamik avatud maailma balletitruppe. Aga rahvusvaheline võib olla ka oma kultuuriruumile omaseid tõlgendusi ja repertuaari pakkuv kõrgetasemeline tantsukompanii teiste omanäoliste seas.

Viited ja kommentaarid:

- 1 See on kõige puhtamal kujul koreograafiline sümfonismivõte, mis on oma olemuselt vägagi matemaatilis-mehaaniline - iga tantsija samastub ühe pilliga ja tema lavaline tegevus illustreerib konkreetse instrumendi rolli partituuris. Sel viisil moodustub „koreograafiline orkester“. 2 Paul Love 1997. Modern Dance Terminology. Princeton, New Jersey: Princeton Book Company, lk 65.
- 3 Robert Greskovic 2005. Ballet 101: A Complete guide to learning and loving the ballet. Pompton Plains, New Jersey: Limelight Editions, lk 199-200.
- 4 George Balanchine. Tsit.: Solomon Volkov. Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Georges Balanchine. New York: Simon & Schuster 1985, lk 70.
- 5 George Balanchine [1949]. Marginal Notes on the Dance. Tsit.: George Amberg 2007. Ballet in America. New York: Amberg Press, lk 57.
- 6 Mai Murdmaa 2018. Teekond tantsus. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 68.
- 7 Octavio Roca 2003. Dance: A Constantly Evolving Tradition, toim. Judith S. Siegel. - The Arts in America: New Directions, U.S. Society & Values, Electronic Journal of the U.S. Department of State, kd 8, nr 1, aprill, lk 15.
- 8Melissa Hayden. Tsit.: Anne Belle ja Deborah Dicksoni dokumentaalfilm „Dancing for Mr. B: Six Balanchine Ballerinas“, Seahorse films, 1989.
- 9Mai Murdmaa 2018. Op. cit., lk 50.
- 10 Selles osas on kasutatud järgnevaid materjale: Carol Meederi märkmed Pittsburghi Balletiteatri kavalehele oktoobris 2001, lk 25; Lisa Rinehart 2010. Secrets of Serenade. - Dance

Magazine, 26. VIII; Joan Acocella 2016. A Discussion on George Balanchine's „Serenade. - The New Yorker, 28. III; Alastair Macaulay 2016. In Balanchine's „Serenade". Rituals and Gestures of Autonomy. - The New York Times, 6. IX.

11 Elavas esituses oleme me mõlemad näinud „Serenaadi" Kaie Kõrbi loomingulisel õhtul, Heili Einasto veel ka nii Balanchine'i kodutrupis New York City Ballet's kui ka San Francisco Ballet' ja Gruusia Rahvusballeti ning Aare Rander ka Soome Rahvusballeti esituses.

12 Kokkuvõtte Balanchine'i seisukohast Carol Meederi märkmetest Pittsburghi Balletiteatri kavalehel oktoobris 2001.

13 Marcia B. Siegel 1985. The Shapes of Change: Images of American Dance. Los Angeles-Berkeley: University of California Press, lk 71.

14 Selle kohta vt põhjalikumalt: Elizabeth Kendall 2013. Balanchine and the Lost Muse: Revolution and the Making of a Choreographer. Oxford University Press, lk 234-235; Marcia B. Siegel, The Shapes of Change, lk 74-79 ja Tim Scholl. Serenade: From Giselle to Georgia. - Ballet Review, sügis 2012.

15 George Balanchine. Tsit.: Bernard Taper 1996. Balanchine: A Biography. Los Angeles-Berkeley: University of California Press, lk 59-60.

16 Juri Slonimski. Tsit.: Francis Mason 1991. I Remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him. New York: Doubleday, lk 38.

17 Vilid on slaavi legendides enne abiellumist surnud neidude vaimud, kes hauas rahu ei saa ja kuuvalgetel öödel tantsivad aasadel ja metsades. Kui nende tantsuringi satub mõni mees, siis tantsitavad nad ta surnuks. On toodud ka paralleele vilide ja vampiiride vahel.

18 George Balanchine'i haigusest on pikemalt juttu Martin Dubermani raamatus „The Worlds of Lincoln Kirsten". New York: Alfred A. Knopf, 2007.

19 Vt <https://www.youtube.com/watch?v=aU3duL70Y5g> 20 Mai Murdmaa. 2018. Op. cit, lk 210. 21 Timothy L. Jackson 1999. Tchaikovsky Symphony No. 6 (Pathétique). Cambridge: Cambridge University Press, lk 114.

22 Mai Murdmaa. Tsit.: Aigi Viira 2014. Mai Murdmaa: „Ma olen õnneseen, sest pole teatris intriigidega päris kokku puutunud." - Õhtuleht, 16. XI.

23 Iseäranis tahaks rõhutada „Kuritöö ja karistuse" uuema versiooni (2011) Raskolnikovi ning nimiosa „Petruškas" (2013). 24 Mai Murdmaa 2018. Op. cit., lk 50.

George Balanchine. „Serenaad". „Valss". Madeline Skelly ja Francesco Piccinin. Mai Murdmaa. „6. sümfoonia". Muusa - Nanae Maruyama. George Balanchine. „Serenaad". Tume ingel - Anna Roberta, Valsineid - Ketlin Oja ja noormees - William Newton. Mai Murdmaa. „6. sümfoonia". Kunstnik - Sergei Upkin. Mai Murdmaa. „6. sümfoonia". Kunstnik - Jevgeni Grib, tagaplaanil Muusa - Ketlin Oja. Rünno Lahesoo fotod

HEILI EINASTO JA AARE RANDE