

## Mustast, valgest ja pooltoonidest nende vahel

### Balletiõhtu „Must/Valge“ Estonias ja „Tulilind“ Vanemuises

„Open Door“, ballett Georges Bizet' Sümfoonia C-duur muusikale.  
Koreograaf, lavastaja ja dekoratsioonikunstnik: Katarzyna Kozielska (Poola). Muusikajuht ja dirigent: Kaspar Mänd. Dirigent: Lauri Siip.  
Kostüümikunstnik: Marja-Liisa Pihlak. Valguskunstnik: Rasmus Rembel.  
Tantsivad: Ami Morita, Anna Roberta, William Newton, Jevgeni Grib ja balletirühm. Kaastegev RO Estonia orkester.

„Suite en blanc“, ballett Edouard Lalo balleti „Namouna“ muusikale.  
Koreograaf: Serge Ltfar (Ukraina / Prantsusmaa). Lavale seadnud: Charles Jude (Prantsusmaa). Lavastaja assistent: Stephanie Roublot (Prantsusmaa). Muusikajuht ja dirigent: Kaspar Mänd. Dirigent: Lauri Sirp.  
Dekoratsiooni- ja kostüümikunstnik: Maurice Moulene (Prantsusmaa).  
Valguskunstnik: Charles Jude (Prantsusmaa). Tantsivad: Eesti Rahvusballeti solistid. Kaastegev RO Estonia orkester. Esietendus RO Estonias 24. III 2023.

„Tulilind“, ballett Igor Stravinski muusikale. Koreograaf: Ricardo Amarante (Brasiilia). Kunstnik: Rene Salazar David (Brasiilia). Muusikajuht ja dirigent: Risto Joost. Dirigendid: Taavi Kull ja Martin Sildos. Videokunstnik: Aljona Movko. Valguskunstnik: Tõnis Järs. Dramaturg: Edson Artur Machado noorem (Brasiilia). Tantsivad: Alexander Germain Drew, Siias Stubbs, Alain Divoux, Sayaka Nagahiro, Maria Engel, Bleiddian Bazzard, Gus Upchurch, Josef Jagger, Ben Newman, Matthew Jordan, Giorgi Koridze, Yukiko Yanagi, Hayley Blackburn, Olivia Lenssens, Emily Ward, Laura Quin, Mirell Sörk, Georgia Toni Hyrkäs jt. Vanemuise balletitrupp ja Teatri Vanemuine sümfooniaorkester. Esietendus 26. III 2022 Vanemuise suures majas.

Juba aastaid on Teater Vanemuine otsinud endale lavastama siinkandis vähe tuntud koreograafe eesmärgiga rikastada repertuaari ja tantsumõtet, samas on Rahvusooper Estonia eelistanud viimastel aastakümnetel pigem äraproovitud balletipärandit. Tänavu on Estonia selles osas Vanemuisele järele jõudnud, ostnud sisse meile vähe tuntud Serge Lifari lavastuse „Süit valges“<sup>1</sup> ja kutsunud noorema põlvkonna koreograafi Katarzyna Kozielska looma trupile originaallavastusi. Kuna Vanemuise aasta tagasi lavalaudadele jõudnud originaalne „Tulilind“ sobib oma tonaalsuses Estonia uuslavastuste kõrvale, kuid on saanud väga nappi tagasisidet, siis puudutan oma loos ka seda teost. Nii „Avatud ukse“ („Open Door“) kui „Tulilinnu“ puhul väärivad tunnistust tõik, et need on originaalteosed, mis on loodud just meie balletitruppidele, siin töötavate tantsijate võimeid ja oskusi kasutades ja proovile pannes, ning et teatrid pole läinud kergema vastupanu teed, kandes üle mõne varasema lavastuse. „Avatud ukse“ lisaväärtuseks on koostöö siinsete kostüümi- ja valguskunstnikega, mitte kaasa võetud tiimiga. Järgnevalt igast lavastusest üksikasjalikumalt, alustades neist kõige

Teater.Muusika.K...

53,54,55,56,57,58,59,

Teater Vanemuine  
Rahvusooper Estonia  
Eesti Rahvusballett  
Teater  
Risto Joost

eakamast, Serge Lifari „Süidist valges“.

Serge Lifar ja „Süit valges“ („Suite en Blanc“)

Eesti publikule on kindlasti meelepärane, et neoklassikalist pärandit tutvustada soovides ei pööratud pilku mitte George Balanchine'i või Jerome Robbinsi üldtunnustatud loomingu poole, vaid võeti töösse alles viimasel ajal uuesti balletimaailma fookusesse tõusnud ja meil peaaegu tundmatu Serge Lifari (1905-1986) ballett. „Süit valges“, mis esietendus 1943. aastal, on tihedalt seotud Lifari tegevusega Pariisi Ooperi balletitrupi juhina, mistõttu pühendan ruumi ka lavastaja tutvustamisele. Lifar sündis Kiievis ja alustas seal viieteistaastasena balletiõpinguid Bronislawa Nižyriska juures, kes võttis ta endaga kaasa Sergei Djagilevi truppi, kust sai alguse tema tõsisem tantsijakarjäär. Djagilevi juures oli ta põlüõpetajaks väljapaistev itaalia meister Emico Cecchetti, kelle käe all on täiendanud end nii Aima Pavlova, Tamara Karsavina kui ka suurem osa Djagilevi truppi kuulunud tantsijatest. Pärast Djagilevi surma (1929) kutsuti Lifar 1930. aastal Pariisi Ooperi bahetitruppi, mille juhiks ta oli kuni 1958. aastani (vaheajaga 1944-1947). Just tema tegevus tantsija, pedagoogi, koreograafi ja tantsust kirjutajana tõi prantsuse balleti 19. sajandist 20. sajandisse. Üks samme Pariisi Ooperi balleti moderniseerimisel oli lahutada ballett ooperist. Kuni Lifarini järgiti Pariisi Ooperis tava, et ballett on osa ooperietendusest (tihti esitati neid pärast ooperi lõppu), Lifar aga lavastas pikki, tervet öhtut täitvaid jutustavaid tantsuteoseid.

Serge Lifari tegevuse põhijooned kajastuvad ka „Süidis...“, mille tehniline nõudlikkus ning mees- ja naistantsu tasakaal olid 20. sajandi alguse Pariisi balletis unustatud maailm. „Selle aja [1930-ndate] Pariisi Ooperis peeti balletti meeldivaks meelelahutuseks (...), kus kenad tütarlapsed võtsid [kauneid] poose ja olid saadetud meestantsijatest, kelle ülesanne oli daame demonstreerida. Kuna sedasorti etendused ei nõua publikult suurt tähelepanu, siis oli tavaks, et saalis jäeti tuled põlema. Nii võisid (...) abonemendi omanikud üksteist [etenduse ajal] tervitada, käia üksteisel loožides külas, et seejärel külastada foyer de danse'i, kus vanemad härrad kohtusid sarmikate noorte naistega, et neid imetleda. Ja paljudele inimestele oli just see balleti juures kõige olulisem,“ meenutab Lifar oma elulooraamatust Foyer de danse, mille algne otstarve oli olla tantsijatele enne lavale minekut soojendusruumiks ning võimaldada etenduse ajal hingetõmbepause, oli 19. sajandil muutunud rikastele härrasmeestele armukeste otsimise kohaks. Paljusid vaesematest peredest pärit tütarlapsi ei toonud balletti õppima mitte suur tantsukirg, vaid soov leida endale rikas patroon, kelle abiga vaesusest välja rabelda. Lifari üks esimesi samme oligi taastada foyer de danse'i algne otstarve, „luua tõine atmosfäär“, pärast mida sõltus tantsija karjäär juba tema „võimekusest ja treenitusest, mitte mõne mõjuka isiku sosistatud soovitusest“, nagu Lifar hiljem rõhutas.<sup>3</sup> See sümpatiseeris noorematele tantsijatele ja oli üks vahend muutmaks Pariisi Ooperi atmosfääri kunstile suunatud ja professionaalseks keskkonnaks. Ooperi balletikooli kõige andekamad õpilased (Mia Slevanska, Yvette Chauvire jt) saatis Lifar Pariisi emigreerinud vene balletisuuruste juurde,

nagu Matilda Krzesiniska, Ljubov Jegorova, Natalia Trefilova, Olga Preobraženskaja ja Aleksandr Volinin, kellel olid Pariisis oma stuudiod.<sup>4</sup>

„Süit valges“ demonstreerib ilmeka 11 Lifari uuenduste järgset tantsutehnilise taseme tõusu trupis, tehes ühtlasi kummarduse Pariisi Ooperi kuulsale minevikule: kui eesriide avamise järel tableau vivant elustub ja lahti rullub, jäävad lavale kolm pikkades tüllides baleriini, kelle liikumismustrite rõhutatult pikad jooned, pisaratele viitav pantomiim ja käsivarte kasutamine tubadena osutavad selgelt romantilise balleti ebamaistele olenditele ja neid teatrilaval kehastanud kuulsustele Maria Taglioni (ajaloo esimene Sulfiid), Fanny Cerrito (esimene Undiin) ja Carlotta Grisi (esimene Giselle). Viimase eluloost kirjutas Lifar ka lühikese uurimuse.

Tantsija, balletijuhi ja koreograafina tegi Serge Lifar suuri jõupingutusi, et tõsta meestantsija mainet ja parandada tema positsiooni laval. Ta üsas klassikalistele balletidele, nagu „Giselle“, juurde meesvariatsioone (misperale kriitikud ironiseerisid, et balleti võiks ümber nimetada „Serge'iks“<sup>5</sup>), andis oma loomingus meestele sageli peaosa ja muutis meestantsu tervikuna virtuoossemaks. Seda võib näha ka „Süidis...“, kus meeste partiid nõuavad kogu klassikalise balletitehnika laitmatut valdamist ja seda mitte ainult soolodes, vaid ka näiteks kvartetina (pas de cinq baleriinile ja neljale kavalerile). Sun näen viidet Marius Petipa «Raimonda» nelja mehe variatsioonile, kus väga tähtis on üksteise tunnetamine ja ühme hingamine. Raimonda tegelaskuju meenus Anna Roberta tantsitud naise variatsioonis «Cigarette»: Roberta käteplastika, kehahoid, liigutuste väljapeetus ei olnud üksnes vormivõte, nende abil ilmus vaataja ette lihvitud karakter. Ami Morita rõhus samas variatsioonis, nagu ka «Süidi...» teistes osades «Adagio» ja «Flööt», seevastu välise vormi puhtusele ja täpsusele.

„Süidis...“ kohtab Lifarile omaseid klassikalise liigutuse teisendusi, mida on hakatud nimetama lifarismideks. Nende hulka kuuluvad näiteks port de bras, milles käed liiguvad nagu paralleelsed liivad, ja jalgade kuues positsioon ehk põidade paralleelasend, mille just Lifar balletis juurutas. Lisaks suurendas ta puusade liikuvust: tantsijad võtavad poose, mis on pooleldi sisse ja pooleldi välja pööratud, samal ajal kui käed jäävad mõnda klassikalisse poosi. Nii mõnigi kord kallutavad tantsijad kere püstasendist tugevalt ette- või tahapoole, luues n-ö tasakaalust väljas oleva kujundi, mida enne Lifari kasutas Bronislava Nižyhska oma supelballetis<sup>1</sup> «Sinine rong». «Süidis...» kohtab mitmel korral meeste «säätõstejooksu», mis annab teosele veidi humoorika varjundi: selles võib näha irooniamaigulist kommentaari klassikalisele naiste «põlvõstejooksule», mida kohtab sageli 19. sajandi lõpu ballettides, sh ka Estonias äsja lavale jõudnud «Korsaris». On veel teisigi ootamatuid lähenemisi klassikale, nagu istumme arabeskis ja püüe paigutada klassikalisest balletist tuttavad liikumised ruumi tavatul moel, näiteks vertikaali tagalaval olevaid poodiume kasutades.

Lifari «Süidis...» on mitmeid sarnasusi George Balanchine'i neoklassikalise loominguga - oli ju mõlema looja lähtekohaks 20. sajandi alguse vene ballett, eriti selle djagilevlikus vormis, kuid nende lähenemine muusikale oli

väga erinev. Hea muusikalise haridusega, partituuri lugeda oskava Balanchine'i jaoks oli muusika jumal, mida tantsustavalt teenis, Lifari jaoks seevastu oli tants primaarne ja võis läbi ajada ka üldse ilma muusikata - mõtte, mida järgisid Rudolf Labani "moodsa tantsu" harrastajad, kuid mitte balletimaailm. Ameerika tantsukriitiku ja luuletaja Edwin Denby arvates on Lifari muusikatõlgendus omane kõnele: tantsija valib liikumisjadast ühe sammu ja rõhutab seda samamoodi, nagu särav vestleja toob esile mõne sõna lauses, ning tantsitakse üksteisega «vaieldes», vestluspartnerit üle trumbata püüdes. 7. „Süit valges“ on Estonia trupile kindlasti paras proovikivi nii tehniliste nõudmistele kui ka stiili poolest (millega üldjoontes tullakse kenasti toime), kuid veel rohkem ehk seetõttu, et meie balletikultuuris üles kasvanud publik eelistab ka abstraktses teoses näha lisaks tantsuvormide ilule ka isiksust ja meeleolu.

Viimaste loomisel on tantsijatel veel arenguruumi, selleks annavad lootust näiteks Aima Roberta „Cigarette'is“ nurg mitmed end heade näitlejatena tõestanud artistid, nagu Jevgeni Grib, William Newton, Aima Gergely, Patrick Foster jt. See ei tähenda, et tuleks jutustada muigeid konkreetseid lugusid, kuid muusikast ja liikumisest lähtuv karakter muudaks teoses oleva „vestluse“ kõnekamaks ja suurema naudinguga jälgitavaks kui üksnes välisele vormile keskendunune. Praegusel juhul häiribki balleti rühmastseenides see, et osa tantsijaid keskendub tehnilisele virtuoossusele ja välistab tundeväljenduse, samal ajal kui teised kaasavad tantsimisse selle loomuliku osana ka tunded.

„Süit valges“ ei ole Lifari kogu loonungut silmas pidades tema kõige iseloomulik teos - ta eelistas jutustavaid ballette süžeevõttele -, kuid selle ülesehitus ja stiil peegeldavad tihedalt Lifari tegevust Pariisi Ooperi balletitrupi peaballettmeistrina, tehes sellest hea sissejuhatuse Lifari pärandisse.

Katarzyna Kozielska mustvalge „Avatud uks“ („Open Door“) Poola päritolu, kaua Stuttgardi Balletiga seotud olnud Katarzyna Kozielska lavastatud „Avatud uks“ püüab olla sissevaade inimapsühikasse ja muuta nähtavaks ühe tütarlapse ihad, soovid, hirmud ja pimedused, mis enne magama jäämist tema mõtteisse imbuvad. Liikumiskeele ja toimuva põhjal võib oletada, et tegu on teismelise neiuga, kelle keha ja mõttemaailm on vastandlike pingete kütkes. Lavastus algab tütarlapse pika soologa, milles läbi nurgelise, liigendnoaliku kehaplastika väljenduvad tema sisemised vastuolud. Nood võimenduvad avatud uksest sisse valguva balletirühma (kellest üks osa on valgesse, teine musta rõivastatud) huvitavate ja originaalsete tantsumustrite kaudu keeldudeks, käskudeks, soovitudusteks ja sundmoteteks. Ühel hetkel tuleb uksest sisse ka noormees, kes tütarlapse kõrvale magama heidab, ta voodist maha tõukab ja hiljem kaissu võtab ning veel hiljem end sisse tuleva rühma eest voodi alla peidab: toimingud, mille vahele jäävad trikitavad koostantsimised neiuga.

Erinevate solistide kaudu hakkavad mängima erinevad teemad: Ami Morita, kes on selles teoses üles leidnud oma mängulise ja lustliku poole, mõjub nagu noor tembutav kutsikas. Ta avastab iseenda keha, mis on pidevas

muutumises ja vajab ikka ja jälle uut kontrolli enese üle: ta väänab ja painutab end igatpidi, justkui proovides, mida ta oma kehaga ja kehas teha suudab. Tema unistustesse ilmuv noormees William Newtoni kehastuses mõjub samasuguse ülemeeliku kutsikana ja neid koos vallatlemas vaadates tekib isegi küsimus, et mida nii kahtlast nende koerustükkides üldse näha võib, et mustas või valges tantsurühm neid manitsema tuleb.

Aima Roberta tegelaskuju on keerulisem, tema meeleolud ja mõtted vastuolulisemad. Duetis Jevgeni Gribiga näeme mitmekihilisemat müramist, milles on kõrvuti lapseliku vigurdamisega ka erootilist pinget, omavahelist mõõduvõtmist, valitsemise ja allutamise toone - küll veel üsna süütut, kuid oma sügavusest pinnale tõusvates tungivates virvendustes ka ohtlikku ja ähvardavat. Anna Roberta ja Jevgeni Grib moodustavad suurepärase, ühes taktis hingava dueti, kes klapi nii vaimselt kui kehaliselt, mis annab neile julguse koos piiridel kõndimist katsetada. Neid on alati hea koos vaadata - meenutagem siinkohal nende Peretütret ja Sulase tandemit „Kratis“ või Lydia ja Dachhauseni oma Tiit Härmi „Õhtustes majades“. Seda paari on mustal ja valgel (tantsijate)riivil põhjust ettevaatusele manitseda.

On näha, et Kozielska koreograafia meeldis tantsijatele, nii solistidele kui rühmale, sest võimaldas neil näidata mi nurki rõhutavat kui ka voolavust esile toovat kehaplastikat, nutikaid mustreid ja tantsuvõtteid. Muige toovad suunurka Marja-Leena Pihlaku eri ajastutele viitavad kostüümid, iseäranis valgete „partei“ mitmesugused pesuvariandid.

Georges Bizet' 1. sümfoonia noodid on liigutustega täidetud ja pausideks suurt aega ei jäeta. Ometi on minu jaoks kavalehel lubatu ja laval nähtu vahel lai lõhe, nulle ületamiseks on tantsijatel, sh ka rühma omadel, vaja rakendada kogu oma näitlejameisterlikkuse pagas, mis koreograafilise sõnaohtruse tähendusrikkaks kõneks muudaks.

Ricardo Amarante monokroomne „Tulilind“ Vanemuises Djagilevi trupile 1910. aastal loodud ballett „Tulilind“ jätkas eksootilist muinasjutu-Venemaa teemat. Libreto aluseks võeti ja seoti üheks mitu lugu folklorist Aleksandr Afanasjevi (1826-1871) muinasjutukogumikust, sh lood müütilisest Tulilinnust ja surematust Kaštšei. Enne kui telliti muusika tollal veel vähetuntud Igor Stravinskilt, pöörduti teiste heliloojate poole, sh Anatoli Ljadov ja Nikolai Tšerepni, kuid erinevatel põhjustel ei tulnud nendega koostööst midagi välja. Koos balleti koreograafi Mihhail Fokiniga tudeeris Stravnski balleti libreto „episoodide kaupa, kuna ma teadsin täpselt, milliseid mõõtmeid muusika nõuab“.8 Rekonstrueeritud Mihhail Fokini variant on leitav ka YouTube'ist. Alexandr Benois' rikkalike ja värvikirevate kostüümide ja kujundusega loodi muinasjutuline, vene folkloori elemente rõhutav eksootiline maailm, mis lõpeb Ivani ja Tulilinnu suurejoonelise apoteoosiga. Pariisi publik oli vaimustuses sellest neile tundmatust fantaasiamaailmast, nägemis- ja kuulmismeelt erutavatest kujunditest.

Eestis oli „Tulilind“ laval 1982. aastal Mai Murdmaa variandis, mis rõhus vastasseisule totalitaarse ühiskonna ja peategelase Ivani vahel. Viimasele andis jõudu vabaduse ja valgustatuse sümbol Tulilind, kelle abiga ta suutis hävitada armetu diktaatori Kaštšei ning vabastada inimesed ahistavast

süsteemist. Murdmaa variandis olid võimule allutatud inimesed masinlikud ja ilmetud (nagu nad olid seda veelgi eredamalt hilisemas „Meistris ja Margaritas“), hirmu tõttu jõuetult rippuvate võbisevate käte ja sissepoole pööratud jalalabadega, pimedalt agressiivsed oma mehaanilises grotesksuses. See oli nõukogude võimu vormitud, ühetaoliselt mõtleval mass, kes tänapäeval moodustab Russki Miri põhituumiku. Sellele vastandus Ivani ja Tulilinnu avaram, dünaamilisem ja plastilisem kehakeel Juri Jekimovi ja Inge Arro isikupärase esituses.

Murdmaa Surematu Kaštšei oli hädine igerik - tema võim ei tulenenud tema isikust, vaid suutlikkusest sisendada ühiskonnale halvavat hirmu ja luua alandustele ja alistumisele tuginev süsteem. Murdmaa kujundid olid „kergesti loetavad/mõistetavad rung tekitasid assotsiatsioone“, nagu nentis toona balletti arvustanud Hemo Aassalu.<sup>9</sup> Toonane „Tulilind“ uskus allasurutud ühiskonna soovi olla vaba ja saavutada see vabadus sisemise puhastumise ja valgustatuse kaudu - idee, mida kandis Tulilinnu kujund, Ivani unistus ja nägemus, teda tüvustav jõud.

Murdmaa lavastusi ajendas meenutama tõik, et brasiillase Ricardo Amarante nägemus „Tulilinnust“, mis etendus Vanemuises koos „Šahrazadiga (viimast arvustasime Aare Randeriga Sirbis10), on lähedane Murdmaa omaga. Kas mängib siin rolli asjaolu, et nüüdseks juba endine Brasiilia peaminister Jair Bolsanaro oli autoritaarne isiksus, kelle valitsemisajal oli mitmeid ühisjooni nõukogude režiinuga?

Amarante on teose tegevuse vünud ammuse mineviku asemel kaugesse tulevikku, düstoopilisse katastroofijärgsesse maailma. Surematu Kaštšei asemel on Agonü-nimeline teadlane, kes juhib piiratud maa-alal väikest pääsenud kogukonda, samas kui sellest väljapoole jäävad inimesed peavad ise kuidagi hakkama saama. Ivani ja Tulilinnu asemel on armastajad Baso ja Flora, kes soovivad ka teisi inimesi aidata ning astuvad Agomile vastu. Flora ja hiljem ka teised kogukonna liikmed muutuvad tuleolenditeks, kelle lõpuks õnnestub inimkond päästa.

Amarante ballett (nagu ka Murdmaa lavastus) on monokroomsetes toonides; ainsad eredad sähvatused tulevad tuleolendiks muutunud Florast. Balleti lõpus teiseneb hallikas monokroomsus värvilisemaks, iseloomustades päästetud inimkonda. Balleti koreograafiline keel on neoklassi-kahselt karge ja puhas, selle sirutatud joontesse ilmub käte- ja kehakumerusi, nurki ja kaari. Tantsulist teksti on iseenesest huvitav jälgida, kuid minu silmale jäi see üleüldiseks mustriks. Selles puudus sisu väljendav kujundlikkus, mis iseloomustab nüüd juba kaduma hakkava põlvkonna paremaid esindajad, kelle hulka kuuluvad ka meie Mai Murdmaa ja Ülo Vilimaa.

Murdmaa ja Amarante „Tulilindu“ seob muinasjututeema asendamine düstoopilise autoritaarse maailmaga, usk valguse võitu pimeduse üle, headuse triumfi kurjuse üle. Kuigi Amarante Tuleolend on lihast ja luust, erinevalt Murdmaa Tulilinnust kui ideest, lõõmab mõlemas sarnane kirk muuta maailma paremaks. Kuid sellega ka sarnasused lõpevad. Murdmaa koreograafiline keel tuleneb alati sisemisest im pu Isist ja vajadusest leida

sellele vastav väljendus liikumises. Amarante seevastu kuulub põlvkonda, kes näib olevat selle seose kaotanud - liikumisjadad ja neist tulenevad mustrid on nagu asi iseeneses, mille seos selle sisuga, mida teoste loojad väidavad väljendavat, on sageli pealiskaudne ja suvaline. Kui sellistes lavastustes on rollid eredate tantsijaisiksuste täita, suudab nende näitlejameisterlikkus koreograafi sisulist nõrkust varjata. Vanemuises suutis Tulilinnu elavaks vormida Hailey Blackburn, kelle soe ja armastav tantsijanatuur täitis liigutused leekide lõõmaga. Talle vastanduv Agom Alexander Germain Drew' kehastuses oli mastaapne ja mitmekihiline - kuigi egomaniakk, oli ta täidetud palavikulisest kirest päästa oma kogukond, olla selle messias. Kuid sedasorti, algselt õilsatel ideedel on kalduvus muutuda uskumuseks, et üksnes "lunastaja" teab, kuidas on õige tegutseda. Mis omakorda vüb selleni, et kõik ebakõlblik tuleb kõrvale heita või hävitada kui segav element. Amarante „Tulilinnus“ on kõik need ideed eos olemas, kuid selge tantsulise väljenduseeni need ei jõua.

Kaasaegne ballett? Katarzyna Kozielska ja Ricardo Amarante lavastusi vaadates mõtisklesin taas kord selle üle, mis on kaasaegne ballett. Vaatamata stilistilistele erinevustele ühendab mõlema lavastaja käekirja leidlike liikumisjadade loomine ja tantsijate kehade paindlikkuse rakendamine. Paraku jääb see koreograafiliste muustrite kühus minu jaoks pelgalt vormimänguks, mille seost lavastuse teemaga võib lugeda paberilt, st kavalehelt, mitte aga lavalaudadelt. Kuigi mõlemad lavastajad on rõhutanud inspireeritust muusikast, jääb tantsu suhe muusikaga nootide illustreerimise tasemele ning sügavamast seost liikumise ja muusika vahel ma leida ei suutnud. „Avatud ukse“ ja „Tulüinnu“ suurim komistuskivi on see, et koreograafidel, kehe tugevaim külg on värvikate tantsumuustrite loomine, näib nappivat oskust liikumislugude loomiseks, milles koreograafilised kujundid väljendaksid sisuhsi sõnumeid. Õpetajad koolis on kurtnud, et TikToki põlvkonna lastel on kadumas võime jutustada pikemaid, sidusaid lugusid ja kuigi nii Kozielska kui Amarante on veidi vanemad, on nende ballettides mahutud puudus täiesti tuntav.

Vaatamata sellele, et neil on potentsiaali puudutada oma teemadega inimhinge süvakihte, jäävad nähtud lavastused siiski üksnes silmailu pakkuvateks vormimängudeks musta ja valge vahel. Seda suundumust olen täheldanud paljude meie kaasaegsete balletikoreograafide juures - kuigi nad imetlevad tantsu ja usuvad selle silma meeli tavasse toimesse, näib neil puuduvat sügavam arusaam kehakeele tähendusvõimalustest ja rikkusest. Jääb mulje, nagu nad ei tunnetaks liikumise suutlikkust väljendada inimpsüühika sügavamaid kihte, mistõttu nad loovad koreograafilist „liikumisvahtu“, millega varjata läbitunnetatud mõtte puudumist. Pole seda, mida Mai Murdmaa on nimetanud psühhofüüsiliseks mõtlemiseks - nad kas ei tea, et selhne on üldse olemas, või umbusaldavad selle kõnekust. Just seetõttu oli minu jaoks neist kolmest mustvalge spektri balletist kõige kaasaegsem seitsekümmend aastat tagasi vaimutud Lifari „Süit valges“, sest see ei püüa olla midagi enam, kui ta on - ülistuslaul balletile, kus uuendused sulanduvad traditsiooni orgaaniliselt ja nõtkelt.



## Bibliograafia:

- Clement Crisp 2002. „Icare": Remembering Serge Lifar. - Dance Research, Vol. 20, nr 2 (Winter), lk 3-15.
- Edwin Denby 1950. Dance Writings. New York: Alfred A. Knopf 1986. - An Open Letter about the Paris Opera Ballet. July-August.
- Marie-Astrid Gauthier 2009. Süite en blanc de Serge Lifar, l'oeuvre heritiere de Testhetique neoclassique. - Res Musica, 28. II.
- Fernau Hall. An Anatomy of Ballet. London: Andrew Melrose 1953.
- Mark Franko 2012. They Are at It Again, Bashing French Ballet: Serge Lifar's Suiteen Blanc by the Paris Opera at Lincoln Center Festival. OpEdgy Arts & Performance, 03. VIII. - <https://www.jampole.com/OpEdgy/?p=HO>
- Ilyana Karthas 2015. When Ballet Became French. Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939. Montreal & Kingston, London, Chicago: McGill-Queen's University Press.

## Viited ja kommentaarid:

- 1 Kasutan edaspidi balletipealkirjade tõlgitud variante, sest ei näe prantsus-ega ingliskeelse variandi sisulist põhjendatust, kuna neis pole tõlkimatut sõna- ega mõttemängu.
- 2 Serge Lifar 1970. Ma Vie from Kiev to Kiev. Translated by James Hölman Mason. New York and Cleveland: The World Publishing Company, lk 107.
- 3 Samas lk 109.
- 4 Samas lk 108. 5 Fernau Hall 1953. An Anatomy of Ballet. London: Melrose, lk 179.
- " Ballett käsitleb Pariisi seltskonna suvitamist Vahemere-äärses kuurordis. Suplemine ja rannamõnud muutusid väga populaarseks just 1920. aastatel ja Nižyhska valas selle elu kunstilisse vormi. «Sinises rongis" tantsis Lifar üht peaosa ja vaieldamatult mõjutas balleti koreograafia tema enda käekirja.
- 7 Edwin Denby 1986. An Open Letter about the Paris Opera Ballet. July-August 1950. - Dance Writings. New York: Alfred A. Knopf.
- 8 Igor Straviski, tsit. Wikipedia artikli The Firebird kaudu. - [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Firebird](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Firebird)
- 9 Heino Aassalu 1985. Eesti balleti suundumused. - [Teatrimärkmik](#) 1982. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, lk 55.
- 10 Heili Einasto ja Aare Rander 2023. Haaremi haare balletilaval. - Sirp 17. II.

Serge Lifar, „Süit valges": „La Cigarette". Esiplaanil Anna Roberta. [Eesti Rahvusballett](#), 2023. Serge Lifar, „Süit valges": „La Cigarette". Esiplaanil Ami Morita. Serge Lifar, „Süit valges": „ Adagio". Jevgeni Grib ja Anna Roberta, Katarzyna Kozielska, „Avatud uks" („Open Door"). Esiplaanil Anna Roberta ja Jevgeni Grib. Katarzyna Kozielska, „ Avatud uks" („Open Door"). Ülal Ami Morita ja William Newton, all Anna Roberta. [Eesti Rahvusballett](#), 2023. Ricardo Amarante, „Tulilind". Agom - Alexander Germain Drew ja Flora - Hayley Blackburn. [Teater Vanemuine](#), 2022. Ricardo Amarante,



„Tulilind". Baso - Alain Divoux ja Flora - Hayley Blackburn. Teater Vanemuine, 2022. Ricardo Amarante, «Tulilind". Esiplaanil Agom - Alexander Germain Drew. Teater Vanemuine, 2022. Rünno Lahesooftod

HEILI EINASTO