

# TAANI JUTUVESTJAD AUGUST BOURNONVILLE JA HANS CHRISTIAN ANDERSEN NING NENDE ÜHINE ARMASTUS – NAPOLI

HEILI EINASTO

Need kaks meest, kelle sünnist möödus äsja 200 aastat, olid head tuttavad, mitmes mõttes kaasvõitlejad ja lähedased sõbrad. Neid ühendas armastus teatri ja Itaalia vastu ning nende tihedam suhtlus sai impulsi 1842. aastal esietendunud balletist „Napoli“, mis August Bournonville’i juubeliks Soome Rahvusballetis tänavu oktoobri lõpul taas lavale toodi.

Kui **Hans Christian Anderseni (1805–1875)** nimi eraldi tutvustamist ei vaja, siis **August Bournonville’i (1805–1879)** teatakse väljaspool balletiringkondi vähe; omal ajal olid nad aga Kopenhaagenis mõlemad tuntud tegelased. Sestap on isegi pisut kummaline, et Bournonville’i nime ei leia me ka ainsast eesti keeles ilmunud Anderseni biograafiast.<sup>1</sup> Samas pole selline kahe silma vahele jätmine mitte üksnes märges biograafi huvist või selle puudumisest, vaid ka sellest, kui võrd õhuke on siiski meie tantsuga seotud mälukiht ja kui kergelt kaovad kultuurialalugudest balleti- ja tantsumaailma suurkujud, väiksematest tegelastest rääkimata. Et seda lünka veidi täita, panen oma artikli põhirõhu August Bournonville’i tööle,

unustamata siiski Anderseni, keda Bournonville mainib korduvalt oma mahukates mälestustes<sup>2</sup> ja kellele on pühendatud raamatus ka väike alapeatükk.

On iseloomulik, et August Bournonville’i mälestusteraamatu pealkiri on „Minu teatrielu“ – tema elu oli tõesti täielikult teatrile pühendatud ning kogu oma teadliku elu võitles ta tantsukunsti ja tantsijate maine eest; ta rõhutas pidevalt, et balletil nagu muudelgi kunstidel on täita ühiskondlikus elus oluline roll.

Bournonville’i nagu Andersenigi noorus ei olnud just roosiline. Kuigi tema isa Antoine Bournonville oli Kopenhaageni Kuningliku Teatri esitantsija, oli Augusti ema Lovisa Sundberg lihtne majateenija, kellega särav, vaimukas, kuid suhteliselt vastutustundetu esitantsija abiellus alles üheksa aastat pärast nende poja sündi. Võimalik, et selle sammu ajendiks oli Antoine’i šanss saada Kuninglikus Teatris tantsudirektori – selle koha saamiseks pidi kandidaadi elu olema laitmatult korras, ja nii muutis ta ametlikuks oma suhte ja selle „tulemused“, st Augusti ja temast viis aastat noorema õe Juliane.<sup>3</sup>

Seitsmeteist-  
kümneaastane  
August  
Bournonville.  
Jacques Turretini  
pastellminiatuur  
(Erakolleksioon).



Kuigi Bournonville ise on oma mälestustes lapsepõlve väga idüllilistes värvides maalinud, ei olnud see sugugi nõnda. Kui lähtuda arusaamast, et me kõik tuleme oma lapsepõlvest, siis Bournonville'i hilisem suur, peaaegu domineerivaks muutunud vajadus tunnustuse järele, on oma juured saanud kindlasti just poisipõlvest. Küllap just soov pälvida isa heakskiitu ajendas teda saama isa käest tantsuõpetust (ema pidas kõike teatriga seotut patuseks) – kaheksa-aastaselt sai Augustist Kuningliku Teatri balletikooli õpilane. Ta ise soovis saada algul pigem näitlejaks, kuid kogelemine, mis jäi teda erutushetkil saatma kogu eluks, tõmbas sellele soovile kriipsu peale. Aga tantsimine jäi. Ja mitte ainult õpilasena; juba varakult kasutas

isa tema abi linnakodanike lastele seltskonnatantsude õpetamisel ja nii andis ta oma panuse pere ülalpidamisse.

Sellesse aega kuulub Bournonville'i ja Anderseni esimene kohtumine. Kui kolmeteistkümneaastane Andersen tuli Odensest Kopenhaageni, oli tema suuri sooviks saada ükskõik millises ametis teatrisse tööle. Nooruk juhutati balletijuhi Antoine Bournonville'i koju. Kuna tema kõhn kuju ja nurgelised liigutused näisid tantsu jaoks vähe sobivat, küsinud Antoine, kas draamakunst ei vastaks paremini noormehe annetele, mille peale Hans Christian palunud luba oma luuletust ette kanda. Bournonville meenutab: „Ma ei mäleta selle sisu, kuid üks oli selge: mul tekkis kohe mulje tema suurest andest.“<sup>4</sup>

Viieteistkümneaastaselt sai Augustist Kuningliku Teatri rühmatantsija, samal aastal sai ta ka väikese stipendiumi Pariisi minekuks. 1820. aasta maist novembrini viibisid Antoine ja August Bournonville Pariisis, vaadates tolle aja kuulsate tantsijate-pedagoogide Auguste Vestris' ja Georges Maze'i tunde, neis ise osalemata. Neli aastat hiljem sai Augustist Kuningliku Teatri solist ning ta sai uue stipendiumi – õpinguteks Pariisis pooleteiseks aastaks. Seekord läks ta üksi ning võttis tunde tolle aja tippantsijatelt Pierre Gardelilt ja Auguste Vestris'lt. Ta treenis sageli üle kümne tunni päevas, töötades nii rängalt, et jäi haigeks, veidi enne 20. sünnipäeva tabas teda äge reumaatiline palavik, mistõttu tema debüüt Opéras lükkus edasi ja jõudis kätte aeg, mil ta pidanuks koju pöörduma. Kuid August otsustas reeglitest üle astuda ja omal käel oma võõrsilolekut pikendada. 1826. aasta märtsis sooritas ta hiilgavalt eksami Opéras ja talle pakuti teatrisse kohta. Hetkegi kõhklemata võttis ta pakkumise vastu (mis siis, et koduteater ootas). Ta oli Pariisi tähtsaimas balletiteatris järgmised kolm aastat solist ning paljude kuulsate baleriinide, sh ka esimese Sülfiiidi, Marie Taglioni partner. Samal ajal andis August endale aru, et tulevik Lääne-Euroopas ei pruugi olla kuigi kindel, ning tasahilju alustas ta läbirääkimisi koduteatri juhtkonnaga juba 1827. aastal, et leevendada kuninga pahameelt ja leida võimalikult soodsatel tingimustel tagasitee. Kui ta 1829. aastal kodumaale naasis, ootas teda ees solisti ja tantsudirektori koht, mis garanteeris korraliku regulaarse sissetuleku.

Vaatamata turvalistele tingimustele ootas Bournonville'i ees ränk töö, sest balletitrupi olukord oli pehmelts öeldes nukravõitu. Trupis oli kaks mees- ja kaks naissolisti ning veel 38 palgalist tantsijat, kellest enamik olid balletidirektorist vanemad, tundsid teda juba pisikesest

peale (mis tegi enda maksmapanemise tunduvalt raskemaks), pidasid teda „nooreks nagaks“ ning polnud valmis mingiteks muutusteks. Igapäevasest distsipliinist ja regulaarsest tantsutreeningust polnud juttugi. Olukorra tegi veelgi keerukamaks asjaolu, et balletidirektoril ei olnud ainuisikulist õigust teha otsuseid repertuaari kohta, samuti ei saanud ta keelata tol ajal levinud kommet esitamast solistil oma lemmikpas'sid ükskõik millises balletis. Tantsijate voli lükkida tema teostesse oma leivanumbreid või esineda oma lemmikostüümis tekitas palju pahandust, millest kõige enam kõmu levitas tüli taani tolle aja kuulsaima baleriini Lucile Grahniga, kes võttis endale vabaduse muuta lavastaja seatud koreograafiat – tüli, mis viis lõpuks Grahni lahkumiseni Taanist.

Võib öelda, et töö oli Bournonville'i elu. Seda nõudis ta nii teistelt kui ka endalt. XIX sajandi tavaline tööpäev kestis 12 tundi, kuid ballettmeistri oma venis sageli pikemaks. August õpetas oma lastele hommikuti keeli, seejärel, kuni ta veel ise tantsis, tegi ta hommikuse treeningu või käis ujumas; pärast kella ühtteist oli ta juba teatris, kus ta kas õpetas või repeteeris oma ballette. Ta rõhutas, et „tantsu suurim raskus on graatsilisuse saavutamine kõige väsitavamateski liigutustes; virtuoossust ei saavutata ilma harjutusteta, mida tuleb pidevalt teha oma looduslike eelduste arendamiseks ja ebatäiuslikkuse kõrvaldamiseks“. Seejuures nentis ta, et „oluline ei ole mitte harjutuste sooritamise arv, vaid hoolikus, millega neid tehakse“.<sup>5</sup>

Pärastlõunad olid pühendatud eratundide andmisele ning õhtuti oli tal kohustus vaadata balletietendusi, kuid sageli vaatas ta ka ooperit ja draamat, seda enam, et tavaliselt oli ta teinud tantsuseadeid ka sinna. Lisaks sellele oli Bournonville'ide kodu avatud Kopenhaageni intellektuaalidele, seal toimusid uute

teoste ettelugemisõhtud ning nii mõnigi Anderseni uus töö leidis just seal autori ettekandes esmase auditooriumi.

Bournonville'i võib õigustatult nimetada jutuvestjaks tantsus: mitte ainult sellepärast, et tema ballettidel on süžee, vaid ka seetõttu, et neis on koreograafia (koos muusika ja kujundusega) allutatud kesksele ideele. Ta oli veendunud, et „kunsti eesmärk üldse ja teatri oma eriti on hinge ülendamine ja vaimu tugevdamine“.<sup>6</sup> Koreograaf uskus, et selle maailma kannatuste ja ohtude taga on kord ja sidusus ning kunsti ülesanne on see kord publikule nähtavaks teha. Seega peab kunst kujutama maailma ilu ja harmooniat, seejuures siiski elu kannatusi ja ohte kõrvaldamata. Seda sidusust ja harmooniat leidis Bournonville nii klassikalisest mütoloogiast („Napoli“; erinevate autorite muusikale, 1842), Põhjamaade saagadest („Lugu Thrymist“; *Thrymskvöden*, Johann Peter Emilius Hartmanni muusikale, 1868), Lääne-Euroopa haldjalugudest („Kirmes Brügges“; *Kermessen i Brügge*, Holger Simon Paulli muusikale, 1851), šoti muinasjuttudest („Sülfiid“; *Sylfiden*, Herman Løvenskjoldi muusikale, 1836) jne. Kõik need lood keskenduvad üksikjuhtumile, millesse on kätketud tugev moraalne alge – kuidas tuleb käituda teiste inimeste, looduse ja varjatud jõududega ning mis juhtub siis, kui astutakse üle headest tavadest või kommetest. Sagedi on Bournonville'i ballettjutustustes tegemist elu pöördelise hetkega, st kas sünni, abiellumise või surmaga. Seejuures on tema tööd enamjaolt elurõõmsad, ohtralt täis tegevusega seotud tantsu ja tegevust edasiviivat jutustavat pantomiimi.

Ballett „Napoli“ viis Anderseni ja Bournonville'i tihedamalt kokku. Kuigi nad olid koos töötanud juba varem, näiteks Anderseni libretole loodud J. P. E. Hartmanni ooperi „Kaaren“ (*Raven*, 1832) juures, pani just töö „Napoliga“



Hans Christian Andersen.  
Henrik Tilemanni foto 1865. aastast  
(Taani Kuninglik Raamatukogu).

aluse kahe mehe sõprusele, mis kestis, kuni surm nad lahutas. Vaatamata erinevale iseloomule, jagasid nad ühiseid vaateid kunstile ja loodusele, neid ühendas tavatu visuaalne tajutav ja suutlikkus realiseerida kunstis oma kogemusi ning muljeid. Just Itaalias ja eriti Napolis leidsid nad kujundite maailma, mis oli nende loomingu pöördepunkt ja kestav inspiratsiooni läte.

Andersen oli Itaaliat külastanud aastail 1833–1835 ja kirjutanud muljete põhjal ka reisikirja, mida Taanis innukalt loeti. Bournonville jõudis Itaaliasse alles 1841, pärast seda, kui ta oli Kuninglikust Teatrist pooleks aastaks hun-



C. F. Christenseni eskiis balleti II vaatusele 1842. aastast (Stockholmi Musikmuseet).

dipassi saanud. Nimelt olid Lucile Grahni austajad pärast baleriini teatrist vallandamist Bournonville'i vilekooriga vastu võtnud, mille peale Bournonville kõnetas saalis istuvat kuningat lavalt, rikkudes nõnda ranget õukonnaetiketti.<sup>7</sup> Itaalias külastas ta kõiki tähtsamaid linnu, andes Milano La Scalas ka külalissetenduse, kuid kustumatu mulje jättis talle just Napoli. Itaalia aines jääb tema loominguusse veel aastakümneteks, millest annavad aimu balletid „Rafael“ (J. F. Frølichi muusikale, 1845), „Lilledepidu Genzanos“ (*Blomsterfesten i Genzano*; Edvard Helstedi ja Paulli muusikale, 1858), „Pontemolle“ (*Pontemolle: et Kunstnergilde i Rom*; mitme helilooja muusikale, 1866) ja „Cort Adeler Venetias“ (*Cort Adeler i Venedig*; Peter Arnold Heise muusikale, 1870).

Andersen käis „Napoli“ proovides ning kirjutas pärast esietendust (mida

pidulikult tähistati Bournonville'ide kodus): „...armastan kogu südamest seda, mida Jumal Sinu kaudu nähtavaks teeb! [- - -] Sa oled tõeline poet – ja ma panen sellesse väiksesse sõnasse palju (...), alles nüüd ma mõistan, mis meil Sinu näol on olemas.“<sup>8</sup> Andersen kasutas just nimelt „sina“- ja mitte „teie“-vormi, mis oli tol ajal isegi sõprade vahel kasutusel. Järgmisel päeval kirjutas ta ka luuletuse koreograafi auks, mis avaldati kohalikus ajalehes.

Järgmistel aastatel suhtlesid nad tihedalt, Andersen oli sage külaline Bournonville'ide pool ning Augusti reise ajal vahetasid nad tihedalt sooje ja südamlikke kirju. Nende varasem koostöö ooperite alal jätkus veelgi intensiivsemalt. Nii aitas Bournonville Andersenil lavastada oopereid, mille libretistiks too oli olnud, nagu Franz Gläseri „Pulmad Como järve ääres“ (*Brilluppet*



David Amzallagi foto

Koreograaf Frank Andersen 1991. aastal.

ved Como-Söen, 1849) ja J. P. E. Hartmanni „Väike Kirsten“ (*Liden Kirsten*, 1846). Paar aastat enne oma surma kirjutas Andersen libreto Bournonville'i balletile „Muinasjutud piltides“ (*Et Eventyr i Billeder*; Vilhelm Holmi muusikale, 1871), mis tugines tema „Vankumatule tinasõdurile“. Oma autobiograafia, „mälu järgi joonistatud biograafiliste skitside“ osas on Bournonville Andersenile pühendanud mitu lehekülge ja nendib, et imetles kirjaniku annet ja mõistis viimase „palavikulist iha kuuluse järel“. <sup>9</sup>

Tagasi „Napoli“ juurde. Balleti esietendus 29. märtsil 1842 pidi olema joovastav sündmus – tavaliselt nii reserveerituna tuntud taani publik sattus balletist itaallaslikku vaimustusse ning „saatis tarantellat katkematult käteplaksude ja hõisetega ning kogu saali täitis surnuid äratav rõõm“, kirjutab üks

pealtnägija. <sup>10</sup> Erik Aschengreeni arvates kätkeb „Napoli“ Bournonville'i loovuse olemust nii liikumiste kui ka mõtete poolest, samuti on teos hea näide „Bournonville'i traditsioonist“, sest seda balletti on tantsitud peaaegu katkematult 160 aastat. „Napolit“ saatis kohe edu ja see on üks neist haruldustest, kus publiku ja kriitika arvamused kokku langevad. Pärast esietendust kirjutas Johan Ludvig Heiberg, kes ei kuulunud balleti suurte austajate hulka, et Bournonville'i balletid pole iial pealiskaudsed, sest nad on täis õilsat vaimu, <sup>11</sup> kinnitades seega tööika, et koreograafil õnnestus laval teostada oma põhimõtted: „tants[uetendus] peaks igati vastu seisma tüdinud publiku [väliseid] efekte nõudvatele eelistustele, mis ei sobi kokku heade kommete, maitsekuse ega ka kunsti tõeliste huvidega“. <sup>12</sup>

## „Napoli“ Helsingis ja Bournonville'i stiili eripära

**Helsingi Rahvusballeti** valikus lavastada **Bournonville'i** juubeliks just „Napoli“ sai ilmselt määravaks praegune balletijuht **Dinna Bjørn**, kes koos oma rahvuskaaslase **Frank Anderseni-ga** selle ka Helsingis lavale tõi. Ballett on loodud mitme helilooja muusikale, kasutatud on Niels Wilhelm Gade, Edward Helstedi, Holger Simon Paulli ja Hans Christian Lumbye loomingut. Muusika oli Bournonville'ile väga tähtis, moodustades tantsuga ühtse terviku, kuid nagu liikuminegi, pidi ka muusika olema allutatud keskele ideele. Pariisis õppides oli ta kuulanud Liszti ja Paganini, hiljem ka Chopini, oma õpiaastaist meenutas ta Beethovenit ja eriti tolle Viiendat sümfooniat, mis talle sügava mulje jättis.<sup>13</sup> Suur armastus oli tal Rossini vastu, ta on seadnud tantsud helilooja ooperi „Wilhelm Tell“ lavastusele Kopenhaageni Kuninglikus Teatris 1842 ning „Sevilla habemeajaja“ „Laimujutu aaria“ töötlus jõudis ka „Napoli“ I vaatusesse. On teada, et koreograaf ei ammutanud muusikast üksnes liikumiseid, vaid ka teemasid ja lavastuskontseptsioone, muusikal kui nähtusel on tähtis osa ka „Napolis“.

Balleti tegevus, nagu pealkirigi ütleb, toimub Napolis ja selle ümbruses. Esimeses vaatuses püüavad kauni Teresina armastust võita makaronimüüja Giacomo ja limonaadikaupmees Peppo. Paraku aga kuulub Teresina süda juba vaesele kalurile Gennarole. Nende armastust õnnistab kerjasmunk Ambrosio; pettunud kosilased seevastu kütaavad linnarahvast Gennaro vastu üles, kinnitades, et ta on ühenduses kuradiga („Laimujutu aaria“). Õndsas teadmatuses Teresina ja Gennaro võtavad kitarriga ja sõidavad merele päikeseloojakut nautima. Äkitselt tõuseb torm, puhkeb äike ja paat läheb ümber. Gennarol õn-

nestub kaldale jõuda, kuid Teresina jääb kadunuks. Neiu ema süüdistab noormeest, Gennaro meeleheidet usub üksnes vend Ambrosio, kes julgustab teda neiu otsima minema ja annab talle toeks Madonna pildi.

Suurem osa sellest vaatusest on lahendatud pantomiimi abil, nagu tol ajal oli tegevuse ja süžee edastamiseks tavaks; pealegi leidis Bournonville, et just miimiline kunst „hõlmab kõiki hingemuutusi“, samas kui tants on sobiv eelkõige „rõõmu väljendamiseks ja muusikarütmi järgimiseks“.<sup>14</sup> Kuid see pole „kurtummade keel“, mille üle sageli ironiseeritakse, vaid sel pantomiimil on oma kindel vorm ja stiil. Bournonville oli seisukohal, et miimilised liigutused peavad olema lihtsad ja loomulikud – just nagu argikõnet saatvad žestid. Samas eeldas ta täpset fraseerimist ja liigutuste selgust: tundeid nagu armastus, armukadedus, pühendumine, rõõm, kurvastus, viha ja meeleheidete tuli väljendada nõnda, et publik tajuks miimilisi löike nagu liikuvaid pilte, mille kaudu nad suudavad ise teksti luua. Selles küsimuses lähtus Bournonville valgustusajastu balletireformaatori Jean-Georges Noverre'i<sup>15</sup> nõudest, et hästi lavastatud ballett peaks olema nagu tegevuslik pildiseeria.<sup>16</sup>

Peab nentima, et kuigi Helsingi „Napoli“ tõi lavale Bournonville'i asjatundjad, tundus osa pantomiimist kuidagi võlts. Võiks ju süüdistada suurt ajavahet ja seda, et tänapäeva publikule on see ülearune, kuid olles video vahendusel näinud taanlaste endi „Napolit“, tuleb tunnustada, et viga pole siiski pantomiimsetes löikudes kui sellistes, vaid ikkagi esitusmaneeris. Nii et selles osas nõustun Auli Räsäneniga Helsingin Sanomatest, kes nentis, et pantomiimi ei osata enam esitada.<sup>17</sup>

Nimelt nõuab Bournonville, et sisetundeid ei tule väljendada mitte üksnes ilmega, vaid kogu kehaga: kõndimise ja



August Bournonville „Napoli“ lavastus Soome Rahvusooperis 2005.

seismise viis ning pinge ja lõdvestuse vaheldumine kehas on niisama tähtsad kui ilme ja käte miimilised žestid. Bournonville on rõhutanud, et žestid iseennest ei väljenda midagi, kui nad pole allutatud tahtele või kavatsusele, mis vastavad liigutused esile kutsuvad. Igal miimilisel liigutusel on põhjus, žest on reageering sisetundele ning sel on kindel algus, kulg ja lõpp. Viimane märgistatakse tillukese pausiga, mis aitab vaatajal liigutusest aru saada. Pausid pantomiimis on nagu kirjavahemärgid lauses: on komasid, punkte, hüüu- ja küsimärke.<sup>18</sup> Just sellest pantomiimsest voolavusest ja „laulvusest“ jäi Helsingi „Napolis“ puudu. Pantomiim oli pigem markeritud, mitte rahvaliku lopsakusega esitatud kõne – nagu seda võimaldab Teresina kosilaste üksteist ületrumpav

käitumine ja kõige peale ikkagi pika ninaga jäämine; laimujuttude õhutamises oli teatraalsust, kuid jäi puudu muusikas antud hiilivast karakterist; ahastustseenid muutusid üleküllaseks mitte liigutuste, vaid nende ühtlaselt „suure“ amplituudi pärast ja muutusid konkreetsest meeleheitest mingiks „üldiseks“ mureks ja visklemiseks. Tundub, nagu poleks tantsijad usaldanud tavalise žesti kõnekust ja lihtsust ning püüdnud seda igati „välja mängida“.

Teise vaatus algus näitab lavasuuruse videoprojektsiooni vahendusel Gennaro otsinguid merel. Tegevus, mis laval areneb, toimub algul samal ajal, st vaataja on viidud merevaim Golfo ja najaadide grotti Capri saare lähedal. Teresina ei uppunud, vaid merehaldjad viisid ta oma koju, kus Golfo, võlutuna

Teresina ilust, otsustab neiu muuta na- jaadiks, röövides talt mälu. Gennaro tulekul peidavad kõik tegelased end ära, kuid noormees leiab Teresina kitarri ja selle helid meelitavad merehaldjad koos Teresinaga jälle välja. Mälu kaotanud, ei tunne neid oma armastatud ära, isegi mitte siis, kui noormees talle ta lemmiklaulu laulab. Ka siin avaldub Bournonville'i suur austus muusika vastu, sest just muusika abil „äratab“ ta grotimaailma. Madonna pildi näitamine taastab Teresina mälu ja koos otsustavad nad Napolisse tagasi pöörduda. Golfo püüab noori takistada, kuid pühapildi võimule ei suuda ta vastu seista ja lõpuks annab ta noortele kaasa ka hulgaliselt rikkusi.

Kuna II vaatuse algne koreograafia ei ole säilinud, on Dinna Bjørn teinud grotistseenile oma koreograafia, mille esteetika on küll lähemal Petipale kui Bournonville'ile, kuid kuna see on ka „teises maailmas“, siis iseenesest – miks mitte. Esietendust vaadanud Bournonville'i spetsialist Erik Aschengreen Taanist peab erinevate lavastuste seast Bjørni koreograafiat üheks julgemaks ja sensuaalsemaks,<sup>19</sup> ilmselt seetõttu, et Bjørni koreograafilises keeles on rõhutatud kehajoonte tundlikkust ja voolavust.

See on vaatus, kus suur rõhk on just valgusel, mille abil luuakse grotimaailma „teispoolsus“. Kui romantismiajastul laval kasutatav gaasivalgus lõi oma võbelusega alati teatava irratsionaalse maailma mulje, siis elektrivalguse kasutuselevõtt on muutnud oluliselt romantilise balleti atmosfääri. **Mikki Kunttu**, kes on tuntud soome nüüdisaegse tantsu koreograafi Tero Saarineni lähedase kolleegina ja tema tööde valguskunstnikuna, on suutnud siiski tekitada põnevaid efekte. Esimese vaatuse valgusahvatused tekitasid mulje ärevast äikeses atmosfäärist ja valgusmäng kangal suutis mitmel korral luua mulje tüünest, silerdavast merest. Teise vaatuse groti õhustik on loodud sumeda, „suitsust“

läbi tungivate kiirte ja kuma kaudu ning salapära ja tavatus ongi edastatud.

„Napoli“ kujundus **Ramón B. Ivarsilt** on tervikuna muljet avaldav I ja III vaatuse värviküllusega, milles on tunda Põhjamaade kunstnike imetlust Itaalia vastu, mida võib näha XIX sajandi maalidelt. Ka kostüümid vastavad igati Bournonville'i maitsele, nimelt pidid need sobima rahvusliku karakteri ja esitatava ajastuga. Ballettmeistril õnnestus mittetantsuliste rollide jaoks „juurutada“ ajastutruu kostüüm, kuid tegelike tantsukostüümidega on olukord alati keerulisem: ühelt poolt esitab tantsutehnika areng oma kostüümile nõudmised (sellest edaspidi), teiselt poolt on kostüüm seotud oma aja moega (eriti naistele). Moe osas tegi Bournonville järeleandmisi seoses soengute ja vuntsidega, st neis ta ajastu- ja rollitruudust ei nõudnud. Kostüümidega oli ta rangem, sest oli veendunud, et kostüüm pole mitte üksnes kehakate, vaid aitab tantsijal rolli sisse elada ja karakterit edasi anda. Värvide kaudu soovis koreograaf ühendada tegelased kas paarideks või rühmadeks ning rõhutada nende iseloomujooni, mis tantsu kaudu avaldusid. Nagu koreograafia ja muusika, nii pidid ka kujundus ja kostüümid stiili ja värvilahenduse poolest alluma kesksellele ideele.

Teine tähtis nõue oli kostüümide kombekus. See oli tohutu tähtsusega Bournonville'ile nii tema kodanliku elufilosoofia kui ka püüete tõttu tõsta balleti kui elukutse mainet. XIX sajandi teise poole balletitehnilised uuendused, eriti pöörlemistehnika, viisid seelikuosa lühendamisele ja sajandi lõpul rõngasseeliku kasutuselevõtule (mis praeguseks on muutunud eriti napiks); Taanis lahendati olukord nõnda, et naiste mitmekordsete õhukeste seelikute kõige alumise kihi serv kinnitati jalgade külge nõnda, et sellest moodustus midagi pükstetaolist. Nii säilitati kombekus (st ei paljastatud sääri) ja esteetilisus.<sup>20</sup>



„Napoli“ lavastus Soome Rahvusoperis 2005.

Kolmas vaatus toimub Napoli lähedal Monte Vergine pühapaigas, kus meenutatakse kurvastusega Teresina saatust. Põlatud kosilased (makaronimüüja Giacomo ja limonaadikaupmees Peppo) süüdistavad jälle Gennarot, kui kõigile ootamatult noored pühapaika ilmuvad. Kokkutulnud rahvas kardab nõidust ja hoidub neist eemale. Alles siis, kui munk Ambrosio noorte pääsemisest räägib ja rõhutab Madonna tehtud imet, on kõik rahul ja maad võtab üldine rõõm, mida väljendatakse erinevate tantsudega, sh ka värvika tarantelaga.

Nagu paljudes XIX sajandi kolmevaatuselistes ballettides, on esimesed kaks tegevuse jaoks ja viimane peamiselt tantsu demonstreerimiseks. Nii siingi: kogu balletirühma tants vaheldub

kuuiku, kolmikute, duettide ja soolodega ning erinevalt näiteks Petipa ajastu tavast ei ole solistid rühmast rangelt eraldunud, vaid astuvad rühmast välja ja sulavad sinna tagasi. Hämmastav on seejuures Bournonville'i suutlikkus oma ajastu balletisõnavarast maksimum välja pigistada: mitte ükski tants ega liikumisjada ei kordu, vaid teiseneb kas erinevasse suunda, rakurssi või rühma. Seejuures on säilitatud lihtsus, mis Bournonville'i arvates „on alati kaunis; pelgalt üllatav, aga võib varsti tüütuks muutuda. Muusika abil võib tants tõusta poeesia kõrgustesse; teisalt aga võib ta samasuguse kergusega langeda silmamoondaja tasemele akrobaatikaga liialdamise tõttu.“<sup>21</sup> Bournonville'i tantsude iseloomulik tunnus on kaalutu kerguse mulje. Osaliselt saavutatakse

see lavaruumi oskusliku kasutamise, teisalt aga liikumisjadade nutika sidumise. Tema variatsioonid on täis ootamatuid *épaulement'*e (ülakeha painutusi) ja lava haaravaid suunamuutusi, nii et tantsijad näivad viskuvat üle lava ja libisevat üle põranda.

Peamine erinevus Bournonville'i ja mõne teise ballettmeisteri stiili vahel on viis, kuidas liigutusi sooritatakse, ütleb Anne Flindt Christensen. Bournonville'i stiili raskus ei seisne sammudes ehk *pas'*des, mis on teiste koolkondadega peaaegu sarnased, vaid detailides ja üleüldises graatsilisuse taotluses. Kui peahoid on pisut liiga jäik, silmavaade liiga otsene, käsivarred liiga kõrgel, sõrmed liialt terava nurga all, kaob kohe Bournonville'i stiili eripära, mis baseerub suuresti Auguste Vestris' lüürilisel prantsuse koolil ja kus tantsud on vormilt ja tundeväljenduselt vabamad kui hilisemas Petipa koolkonnas.<sup>22</sup> Nagu mainitud, iseloomustab Bournonville'i stiili ka lennukus ja kergus. Oma tantsuõpikus kirjeldab ta kahte lennutüüpi; esimene on kiire ja „krõbe“, kus on kasutatud peamiselt jalalabasid ja pahkluid; teine on kergem, aeglasem ja pehme, saavutatud reielihaste ja põlvepainutuste kaudu. Kui pooleteisetunnises klassikalises meestetreeningus on hüpetele pühendatud enamasti kolm-neli liikumisjada, siis Bournonville'il on neid üheksa. Näiteks tema kolmapäevases tunnis<sup>23</sup> oli kolm pikka ja keerukat lennujada, millest üks kestis 64 takti!<sup>24</sup> Selleks et muuta tants veelgi õhulisemaks, meeldis koreograafile muljet tekitavate liikumiste vahele, nagu suured hüpped ja kiired piruetid, pista lendlevaid ja õrnu vahesamme. Väga tähtis on fraseerimine ja „varjutamine“ ehk olulise rõhutamine ja ebaolulise märkamatuks muutmine.<sup>25</sup> Suur viga Bournonville'i koreograafia esitamisel on kõikide liigutuste liiga suurelt tegemine, st hüpete liiga kõrgeks ajamine, loendama-

tute pöörete sooritamine ja lõputu tasakaalus püsimine. Bournonville'ile oli väike jalalööök või aeglaselt tõstetud käsi sama tähtis kui hiilgav pööre või suur hüpe. See võib tunduda lihtne, mõnikord on see nagu vähendatudki, kuid nõuab lakkamatut enesevalitsemist. Tema liikumisfraas on eripärane – ja sageli risti vastupidine enamikule balletistiilidele, jätmata palju hingamisruumi puhkepauside või lavaliste „nurgani jalutuskäikude“ näol.<sup>26</sup>

Veel üks Bournonville'i stiili eripära on käte kasutus: neid hoitakse rahulikult all, et mitte juhtida tähelepanu kõrvale keerulisi mustreid sooritavatelt jalgadelt. Suurtes ja ruumi haaravates hüpetes kasutatakse käsi hüppe lennukusele kaasa aitamiseks (sageli heidetakse käed pea kohale hüppe tipul), samuti luuakse käte ja pea abil üllatusmomente – need on asetatud nii, et publik eeldab liikumist mingis suunas, ja siis äkki liigub tantsija täpselt vastassuunas!<sup>27</sup>

Helsingi Rahvusballeti tantsijad tulevad Bournonville'i tantsutehnika eripäradega hästi toime. Kui pantomiimis jäi puudu lihtsusest ja väljenduse põhjendatusest, siis tantsu osas ei saa küll midagi ette heita. Peaosalised **Stanislav Beljajev** Gennarona ja **Carolina Agüero** Teresinana suutsid hästi välja tuua Bournonville'i mees- ja naistantsule seatud nõuded: esimeste laad on tugev ja avara liikumisega, teiste oma väga kerge ja täis õrnu, graatsilisi *port de bras'* sid ehk kätepoose. Huvitav on seegi, et Bournonville kasutab ka naistantsus palju sügavat teist positsiooni,<sup>28</sup> mida hilisemad ballettmeistrid ei tee, ja see liigutus näib kuuluvat pigem mees- kui naistantsu juurde. Edukalt saavad soomlased hakkama Bournonville'i esitamise raskuspunktidega, nagu laulev voolavus, mis loob terved sammulau- sed, nõudes samal ajal selgeid ja täpseid siduvaid samme; soorituse rõõmsameelsus ja kergus ning usk tegelastesse,

Teresina –  
Carolina Agüero  
ja Gennaro –  
Stanislav  
Beljajev.  
„Napoli“ Soome  
Rahvusoperis  
2005.



Fotod Internetist

kes kutsuvad meid oma maailma, aga ei suru seda peale.

Eraldi tuleks rõhutada seda, et kui mujal Lääne-Euroopas ja osaliselt ka Venemaal käis XIX sajandil meestants alla, st meeste osaks oli vaid baleriini esiletõstmine ja toetamine, siis Taanis säilitas meestants oma positsiooni ning olla meestantsija Taanis pole midagi võõrastavat. Kuni 1848. aastani (seega ka „Napoli“ lavastamise ajal) oli Bournonville ise juhtiv tantsija, hiljem aga säilitas ta meestantsu traditsiooni, sama tegid ka tema mantlipärijad. Taani tant-

sijate „invasioon“ läände sai alguse juba 1930. aastal Børge Raloviga, talle järgnes 1949. aastal Erik Bruhn, hiljem Peter Martins, Peter Schaufuss, Adam Lüders ja Ib Andersen – kõik rahvusvahelised tähed. Seega on Bournonville'i koolkonna pandud alus tõhus ka hoopis teistsuguste stiilide omandamiseks.<sup>29</sup>

Võimalik, et mitmekülgsus soodustab ka Bournonville'i hoiatus mitte keskenduda ainult ühele tehnilisele tahule; ta rõhutas, et „tantsus on kasutusel täiesti vastandlikud omadused: tugevus ühelt ja kergus teiselt poolt; tähelepanu

pööramine ainult ühele küljele toob kaasa vastandomaduse kaotuse. Kes töötab ainult paindlikkuse kallal, saavutab selle kindlasti, kuid enamasti kerguse ja tugevuse hinnaga; kes tegeleb ainult jõuga, ei suuda liikuda vaikselt, pehmelt või graatsiliselt.<sup>30</sup>

Oma eluajal õnnestus Bournonville'il palju saavutada, sest ta polnud üksnes väljapaistev koreograaf ja tantsupeadagoog, vaid ka suurepärase draamaja ooperilavastaja, tuues lavale muu seas ka Wagneri teoseid; ta oli ka üks Skandinaavia „modernsemaid“ lavastajaid. Lisaks sellele õnnestus tal kõrgel hoida balleti ja balletitantsija elukutse au. Taanist sai Edvard Brandese sõnul ainus maa, kus „baleriin pole kurtisaani sünonüüm ja kus tantsijat võetakse vastu auväärse perekonnas“.<sup>31</sup>

Bournonville'i nagu Andersenigi looming on jäänud kestma, kusjuures ühe üle saja aasta tagasi surnud koreograafi kohta on see aukartust äratav saavutus. Kui XIX sajandi ühe olulisema koreograafi Jules Perrot' ballettidest on säilinud vaid libretod ja Petipa versiooni kaudu „Giselle“, siis Bournonville'i pärand ulatub rohkem kui kümne teoseni, mida täiendavad mitmed katkendid ja duetid. XX sajandi väljapaistvamaid tantsumeistreid George Balanchine on tunnistanud, et Bournonville „lahutab meelt liikumisjadadega, mitte iialgi aga [efektsete] trikkidega“. Kuigi Balanchine ei ole oma loomingus lähtunud Bournonville'i, vaid Petipa koolkonnast, mida ta huvitavalt on edasi arendanud, seob teda taani meistriga mitu iseloomulikku joont – nii rõhutatavad mõlemad hr B-d<sup>32</sup> liikumiste voolavust, keerulist jalalaba tööd, kiirust, muusikaalsust ning rütmide ja impulsside varieeruvust. Postmodernitantsuga seob Bournonville'i argieluliste žestide ja olustiku tähtsustamine.<sup>33</sup>

Ometi on Bournonville'i koolist veel palju avastada – kui suur osa XX sajan-

di ballettmeistreid on arendanud vene balletikooli, siis Bournonville'i koolkonnas on kasutatud XIX sajandi ballettide rekonstrueerimisel, mitte aga arendatud edasi. Helsingi „Napolit“ juhatatakse sisse küll Jorma Elo tehtud „Offcore'iga“ Philip Glassi Viulikontserdi III osa muusikale, kuid selle lähtepunkt ei ole tegelikult Bournonville, kuigi mõttelist seost suure taanlasega võib leida liikumise fraseerimise muusikaalsuses ja täpsuses. Kuid miks ei võiks mõni koreograaf lahendada mõnda klassikapärandit, kas või „Luikede järve“, Bournonville'i võtmes? Anderseni muinasjuttudest on tehtud filme, ballette ja näidendeid, sama loominguliselt saab kasutada ka teise taani jutuvestja – August Bournonville'i pärandit.

#### Kommentaariid:

<sup>1</sup> Irina Muravjova. Andersen. Tallinn: Eesti Raamat, 1973.

<sup>2</sup> August Bournonville'i „Mit theaterliv“ ingliskeelne tõlge 1979. aastast mahub 709 leheküljele.

<sup>3</sup> Birthe Johansen. August Bournonville. – „Bournonvilleana“. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 13–34.

<sup>4</sup> August Bournonville. My Theatre Life (Transl. by Patricia N. McAndrew). Middletown, Conn: Wesleyan University Press 1979, lk 663.

<sup>5</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville's „Études Choreographiques“. London: Adam & Charles Black, 1961.

<sup>6</sup> Sealsamas.

<sup>7</sup> Helsingis „Napolit“ lavastanud Frank Anderseni väide, vt Auli Räsänen. „Sattuipa Napolissa vuonna 1842. Tanskan baletin suurin klassikko tuli Kansallisbalettiin“. – Helsingin Sanomat 25. X 2005.

<sup>8</sup> Jörgen Heiner. Italy – the Land of Dreams and Joy. – „Bournonvilleana“. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 172.

<sup>9</sup> August Bournonville. My Theatre Life. (Transl. by Patricia N. McAndrew). Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1979, lk 662–665.

- <sup>10</sup> Erik Aschengreen. Street Scenes, Tarantellas and Blue Yearnings. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 87–92.
- <sup>11</sup> Sealsamas.
- <sup>12</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville’s „Études Choreographiques”. London: Adam & Charles Black, 1961.
- <sup>13</sup> Ole Nørlyng. Music – the first-born. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 219–231.
- <sup>14</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville’s „Études Choreographiques”. London: Adam & Charles Black, 1961.
- <sup>15</sup> Kõrvalepõikena: just Noverre’i sünnikuupäeval, 29. aprillil, tähistatakse ülemaailmsed tantsupäeva.
- <sup>16</sup> Dinna Bjørn ja Niels Bjørn Larsen. Bournonville’s Mime. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 71–74.
- <sup>17</sup> Auli Räsänen. Napoli on korea museoballetti. — Helsingin Sanomat 30. X 2005, C 5. 18 Dinna Bjørn ja Niels Bjørn Larsen. Bournonville’s Mime. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos 1992, lk 71–74.
- <sup>19</sup> Auli Räsänen. Napoli on korea museoballetti. — Helsingin Sanomat 30. X 2005, C 5.
- <sup>20</sup> Niels Peder Jørgensen. Bournonville and the Ballet Costume. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 185–189.
- <sup>21</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville’s „Études Choreographiques”. London: Adam & Charles Black, 1961.
- <sup>22</sup> Anne Flindt Christensen. That Difficult Grace: Bournonville Training. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 107–109.
- <sup>23</sup> Bournonville’i ajal toimusid eri nädalapäevadel erinevaid tehnilisi aspekte viimistlevad treeningtunnid, ühel päeval pandi põhirõhk kiiretele tuuridele, teisel hüpetele, kolmandal liigutuste plastilisusele jne.
- <sup>24</sup> Siinkohal meenutagem, et tavaline t ä i s - p i k k meesvariatsioon hõlmab 48 takti.
- <sup>25</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville’s „Études Choreographiques”. London: Adam & Charles Black, 1961.
- <sup>26</sup> Anne Flindt Christensen. That Difficult Grace: Bournonville Training. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 107–109.
- <sup>27</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville’s „Études Choreographiques”. London: Adam & Charles Black, 1961.
- <sup>28</sup> Sügav kükk väljapoole pööratud harkisjalu, mida kasutatakse palju just modernballetis.
- <sup>29</sup> Ebbe Mørk. The Most Glorious Career – Male Dance. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 121–125.
- <sup>30</sup> Lilian Moore, Erik Bruhn. Bournonville and Ballet Technique. Studies and Comments on Bournonville’s „Études Choreographiques”. London: Adam & Charles Black, 1961.
- <sup>31</sup> Birthe Johansen. August Bournonville. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 13–34.
- <sup>32</sup> George Balanchine’i tunti oma trupis mr B-na.
- <sup>33</sup> Marilyn Hunt. Bournonville’s Ballet Outside Denmark. — „Bournonvilleana”. Copenhagen: The Royal Theatre, Rhodos, 1992, lk 243–247.