

Ka sisaliku tee kivil jätab jälje. Tantsuteatri uurimise metodoloogist Rahel Olbrei pärandi näitel

Heili Einasto

Märksõnad: ballett, Rahel Olbrei, koreograafia, tantsuteadus, suulised allikad

Ka sisaliku tee kivil jätab jälje,
kuigi me seda ei näe,
Iga mõte, mis tuleb ja läheb,
jääb kuhugi alles.
(Karl Ristikivi)

Erinevalt kirjaniku, (visuaal)kunstniku või helilooja omast on koreograafi looming suuresti nagu sisaliku tee kivil: lavalt kadudes muutub see sageli nähtamatuks, jättes ometi jälje inimeste mällu ning see võib kaudselt mõjutada kultuuri arengut pikemalt, kui on ballettmeistri enda või tema teoste eluiga. Tantsulooming on niigi hapra teatripärandi hulgas eriliselt õrn, sest kui sõnateatri puhul säilib vähemalt kirjapandud tekst – näidend, ning muusikateatris libreto ja muusika, siis liikumistekst, s.t koreograafia (mille all pean silmas liigutuste, žestide ja pooside mõtestatud jadasid) talletub esmajoonel inimeste kehas ja hääbub, kui seda edasi ei anta. Isegi ajal, mil tantsu saab salvestada filmile, on koreograafia säilimiseks oluline selle elav traditsioon – liikumismustrite õpetamine ühelt tantsijalt teisele.

Rahel Olbrei (1898–1983) looming on jätnud eesti balleti arengusse tugeva, kuid täna-seks peaaegu nähtamatuks muutunud jälje. Tema loomingust on teadaolevatel andmetel säilinud ainult Sulase ja Peretütre tants balletist „Kratt“, sedagi üksnes tema kunagise õpilase ja tantsija Artur Koidu mälu abil taastatuna ning videopilti võetuna (vt Aassalu 1998), lavastustest on vaid pildimaterjal, arvustused ja üksikud meenutused, kuid mitte liikumistekste.



Hanno Kompus ja Rahel Olbrei (1929–1930).
(Johannes Viiru erakogu)

Lisaks sellele on veel jälg Olbreist kui Estonia püsiva tantsutrupi asutajast ja kujundajast, õpetajast, kes mõjutas oma isiksuse ja tegevusega õpilasi-tantsijaid ka siis, kui ta ise Eestist 1944. aastal välismaale põgenenuna trupist eemal viibis. Ka selle jälje mahamärkimine on püüd jäädvustada sisaliku teed kivil, sest õpetaja ja juhi tegevust ei salvesta ammendavalt ükski arhiveerimise viis: ei foto, helisalvestis ega kiriapandu; ometi on sellel suur mõju, nii vahetu kui kaudne. Käesolev artikkel pakub näite, kuidas ja milliste vahenditega saab uurida elavate hulgast lahkunud ballettmeisteri loomingut.

Mälukollektiiv ja mäletamise kanalid

Rahel Olbrei pärand eksisteerib suuresti vaid ühe rühma inimeste mälus. Viimaste hulgas on nii neid, kes on Olbreiga vahetult kokku puutunud (kirjutamise hetkel ainult kaks – Johannes Viirg ja Garibaldi Kivisalu), kui ka neid, kes oma mälopildid Olbreist on saanud esimeselt rühmalt ja need omakorda edasi andnud järgmisele põlvkonnale, moodustades kokku üksuse, mida Marek Tamm ja Saale Halla (2008: 94) nimetavad mälokollektiiviks. Selle kollektiivi identiteet tugineb nende jaoks erilise tähendusega minevikusündmustele (antud juhul seostele Olbrei ja „vana“ Estoniaga), mille meenutamine ja talletamine hoiab koos seda kogukonda. Tamm ja Halla rõhutavad (samas, 94), et mälokollektiiv on oma olemuselt narratiivne; mälestust minevikusündmustest hoitakse tallel jutustustena, mis toidavad omakorda ühiskondlikke praktikaid, mis näiteks balleti puhul on seotud suhetega rolli, kolleegidesse, lavasse ja publikusse – kokkuvõttes kõige sellega, mis moodustab teatritöö tuuma. Seega tugineb mälokollektiivi identiteet suurel määral „lugudele, mida elatakse“. Narratiiv, toonitavad Tamm ja Halla (samas, 94 jj) Juri Lotmanile ja Boriss Uspenskile tuginedes, on kollektiivil kõige võimsam vahend ennast järjepidevana tunda ja siduda alustrajavad sündmused üheks tähenduslikuks tervikuks ning mitte näha neid vaid juhuslike sündmuste summana. Kollektiivse mäletamise juures on väga oluline tähele panna, kuidas neid mälestusi edasi antakse ja talletatakse ning millised on need kanalid, mille kaudu vahendatakse ja seeläbi ka kujundatakse ühe kogukonna – antud juhul teatrikollektiivi – ajaloomälu.

Tamm ja Halla (2008: 96–97) toovad Peter Burke'ile ja Jan Assmannile tuginedes välja viis peamist mälestuste vahenduskanalit. Esimesed on suulised kanalid, milles ajaloomälu edastatakse vahetult – nende eripärast ning Olbreid puudutavatest mälestustest tuleb lähemalt juttu artikli järgmises osas. Teiseks on kirjalikud kanalid: memuaarid, päevikud, autobiograafiad, ajalooraamatud ja muud kirjalikud ülestähendused, mis talletavad ja vahendavad teatud minevikukogemust või -nägemust. Olbrei puhul on nendeks Lea Tormise (1967) monograafia „Eesti balletist“, tema vanemas eas kirja pandud mälestused (Olbrei 1993) ning Olbrei kirjad õpilasele, tantsijanna Elga Ripsile (1910–1985) (Olbrei 2006b), Ülle Tominga (2010) mõtisklus Olbrei ja karakteritantsu seoste üle ning minu enda kirjutis Olbreist kui Estonia balletitrupi rajajast (Einasto 2007). Kolmandaks visuaalsed kanalid, igasugused mineviku visuaalsed esitused (suveniirid, maalid, fotod, filmid jne), mis loovad mulje silmsi-

dest möödanikuga. Olbrei loomingu puhul on selleks mäluks eelkõige fotod – ainsad, mille abil saab mingi visuaalse ettekujutust tema ballettidest –, millest kõige ülevaatlikuma pilgu saab eesti balleti juubelialbumist (Leis, Ulla 2006). Nende fotode puhul peab siiski arvestama, et tegu pole mitte etenduse ajal pildistatutega, vaid proovides poseeritute. On ka Eesti Televisioonis Olbrei juubeliks valminud Heino Aassalu telesaade (1998), milles on jäädvustatud Artur Koidu taastatud Sulase ja Peretütredants balletist „Kratt“. Neljandaks on tegevuslikud kanalid – mitmesugused rohkem või vähem rituaalsed toimingud (paraadid, rongkäigud, miitingud jms), mis põlistavad regulaarselt teatud minevikusündmusi. Olbreiga seonduvalt võiks välja tuua Eesti Teatriliidu 2008. aastal asutatud Rahel Olbrei nimelise preemia, mis „antakse professionaalse balletikunstiga tegelevale tantsijale, lavastaja/koreograafile, repetiitorile ja pedagoogile pikemaajaliste väljapaistvate tulemuste eest balletilaval“ (Teatriliit 2011) ning mis hoiab Olbrei nime aktiivses kasutuses. Viiendaks ja viimaseks toovad Tamm ja Halla (2008: 95) esile ruumilised kanalid. Sündmused on enamasti seotud kindla kohaga, seega on mälu lahutamatu seotud „mälu paigaga“, mis mingil määral säilitab mälestust konkreetsest sündmusest. Olbrei puhul on selleks Estonia teater, kuigi see hoone, kus Olbrei töötas, põles 1944. aastal 9. märtsi pommitamise tagajärjel ära ning praegune hoone eksisteerib taastatud kujul.

Mäletamisprotsess ja mälestused Olbreist

Daniel L. Schacter on kirjutanud raamatus „Mälu otsides: aju, meel ja minevik“ (Schacter 1996: 16), et meil on kalduvus pidada mälu ülesvõtteks perealbumist, mis korralikult säilitatuna on iga kord välja võetav samasugusena, nagu see sinna kunagi pandi. Tegelikult aga ei salvesta me oma mälestusi nõnda, nagu seda teeb foto- või filmiaparatuur. Meie mälestused toimivad teisiti: me võtame oma kogemustest välja võtmetähtsusega elemendid ja paneme need tallele, seejärel aga loome või ehitame oma kogemuse uuesti, mitte ei võta välja selle koopiat. Endel Tulving (2002: 80 jj) rõhutab, et mäletamise kui protsessi juurde kuulub ka see teave, mille abil midagi mälestust ammutatakse: juhised, vihjed ja kõikvõimalikud meenutamise ajendid kujutavad endast päringut, mis elustab mingi osa ajus salvestatud teabest. Teadvustatud mälu pilt mingist sündmusest või tõigast tekib alati kahe peamise teguri – mälu ja mälu jälje – vastastikusel koostööl. Meenutamine ei ole midagi muud kui subjektiivne elamus sellest, kui need kaks tabeliiki omavahel kokku langevad ja teineteist vastastikku mõjutavad.

Suulise ajaloo uurija Alessandro Portelli rõhutab, et üks erinevusi suuliste ja kirjalike allikate vahel seisneb selles, et esimesed on alati seotud toimingutega. Suulised allikad on alati inimesed, kes võtavad ette mäletamise ja rääkimise toimingut ning vastutuse selle eest. (Portelli 2003: 14.) Suuline ajalugu on seega suhete loomise protsess: luuakse suhted jutustajate ja kuulajate vahel, minevikusündmuste ja oleviku dialoogilise narratiivi vahel (samamoodi, 15). Just seetõttu on intervjuude puhul oluline kirja panna ka vestlusvälised asjaolud (millised on intervjuueeritava ja intervjuueerija suhted, kus ja millal vestlus toimus, milliste vahenditega

see üles tähendati, milline oli vastaja meeleolu, kas ta oli üksi jne). Teine suulise ajaloo suur erinevus kirjapandust on see, et jutustades inimesed ei räägi mitte üksnes seda, mis toimus, vaid räägitakse ka kavatsustest ja uskumustest. Suuline ajalugu, nendib Portelli (1991: 50 jj), on alati tõene selles osas, et isegi kui rääkija eksib faktidega, on tema lugu psühholoogiliselt õige, mis võib olla niisama oluline kui faktiline tõde.

Siinse artikli kirjutamise ajal, 2014. aasta algul, on elus kaks Rahel Olbrei käe all töötanud tantsijat: Johannes Viirg (sünd 1917) ja Garibaldi Kivisalu (sünd 1924). Lisaks neile intervjuueerisin Olbrei-aegsete tantsijate kolleege Kalju Saarekest (sünd 1926), Ülle Ullat (sünd 1934) ja Aime Leisi (sünd 1936). Helistasin, tutvustasin ennast ja mainisin, et soovin nende tantsijatee algust meenutada. Enne kohtumisi vaatasin läbi neid puudutavad materjalid ning valmistasin ette üldised küsimused: kuidas nad tantsuni jõudsid, mida nad mäletavad oma tantsijatee algusest, koreograafidest ja tantsijatest, kellega koos töötasid. Põhjalik eeltöö intervjuude eel on ülimalt tähtis, rõhutab Donald A. Ritchie (1995: 59 jj), sest see aitab luua küsitleja ja küsitletava vahele hea sideme ning hõlbustab intervjuu tegemist. Inimesed muutuvad kannatamatuks, kui nad näevad, et intervjuueerija ei ole teemaga kursis. Veelgi enam, kui intervjuueeritavad jäävad mõne nime või sündmuse meenutamisele hätta, siis saab küsitleja selle välja pakkuda ning meenutust latusamaks teha, tehes vihjeid, mille abil mälu pilt kätte saada ja üles ehitada.

Johannes Viirg oli Estonia balletitruppi võetud 1940. aastal ja koostööd Olbreiga on ta meenutanud mitmel korral (Aassalu 1998, Viirand 2005, Einasto 2011), mistõttu tema mälu pilt on omandanud kindlad jooned, milles varieeruvad üksikud detailid. Loetavuse huvides on erinevad meenutused järgnevas tsitaadis liidetud üheks narratiiviks, kuid rääkija kõnepruuk on võimalikult täpselt säilitatud, koos pauside ja kordustega.

Johannes Viiru esimene lähem kokkupuude Olbreiga oli aastal 1942, mil Olbrei vajas tantsijat Veenusmäe pilti Wagneri operis „Tannhäuser“.

Ja temal oli seatud nii, et [seal on] kolm noort ilusat armastavat meest. Ja nendeks olid tema esitantsjad [Artur Koit ja Verner Hagus], ja siis veel kolmas, kes balletis oli üsna tugev – üks Mõlss oli. Aga see noormees läks ühel päeval äkki ära – Saksamaale. Tema koht jäi tühjaks ja tema [Olbrei] tuleb minu juurde, et need kaks on blondid, teie olete ka blond, et proovime. Ja tema oli niisugune inimene, et tema õpetas üksipäini, mitte koos rühma või partneriga. Ta näitas mulle ette, siis võttis partneri positsiooni – ja nii ma selle osa selgeks sain. Ja siis kui ta viimase proovi oli lõpetanud, siis võttis [ümbert kinni] ja kallistas kõvasti ja ütles: „Külm nagu allikavesi.“ Aga mina vastasin: „Aga selge.“ (Naerab). (Viirg 2011)

Selle mälu pildi põhjal saame teada, et rääkijale on väga oluline just koreograafi individuaalne töö tema kui tantsijaga. Seda, kuidas Olbrei täpselt töötas, me teada ei saagi, isegi minu suunatud küsimus („kuidas Olbrei teiega töötas“) andis üsna üldise informatsiooni ettenäitamisest.

Teine koostöö oli Viirgil Olbreiga Kuke rolli loomisel Olbrei viimaseks jäänud balletis „Kratt“ (1944). Seekord esitan meenutused eraldi, üheks jutustuseks tegemata, et näidata mälu piltide korduvust ja üksikute detailide lisamist või kadumist erinevates meenutustes. Et lugu oleks paremini jälgitav, olen meenutused seadnud tegevusloogilisse järjestusse, katkestades üksikut jutustust.

Ja siis tuli edasi „Krati“ lavastus ja sellega olin ma jälle väga hädas. [---] Kui need talupojad olid juba jõukaks saanud, siis nemad tegid pidu ja panid endid siis loomade ja lindude kostüümidesse. No ja mina pidin olema Kukk. Ja Kukul oli üksik soolotants. No... tema [Olbrei] näitab ette, mina ei julge teha. No ei julge, noh. Ja ta räägib, et tal ei ole kedagi panna rohkem kui mina, mina olen niisuguse kiire liikumisega ja Blinoff teeb seda Kratti ja ... keda oleks võinud panna, et no mis me teeme. (Viirg, tsit Viirand 2005.)

Ma kartsin ja väga häbenesin niisugusi liigutusi teha, ja siis, mis ta tegi – ta kutsus oma abikaasa Hanno Kompuse, klaverimängija ja mina – neljakesi olime proovisaalis, klaveri juures põles üksainukene tuli ja [---] siis nemad koos Kompusega näitasid, kuidas peaks seda Kukke tegema. Ja palusid mind, et saage sellest häbelikkusest lahti, ütlesid, et ma olen ainukene, kes trupis võib seda Kukke teha. See oli ime, kuidas nad oskasid seda mulle selgeks teha ja kuidas nad seda mulle näitasid. (Viirg, tsit Aassalu 1998.)

No ja mis tegi? Ta kutsus mind õhtul üksipäini proovi koos oma abikaasa härra Kompusega ja klaverisaatja teeb proovisaali pimedaks ja selle klaveri juures üks tuli. No ja siis hakkavad mind ... kuidas ma peaksin nüüd ütleva... õpetama. Teate, Kompus näitas ette. See oli nii vapustav (naerab) ja ma mõtlesin, et kuidas mina ei julge seda teha. Ja siis ta rääkis, et te olete maapoiss, kas te ei ole vaadanud, mismoodi need linnud liiguvad looduses, et nad hakkavad enne äikest niimoodi mõttetult jooksma ja tuletage seda



Johannes Viirg Kukena Olbrei lavastuses „Kratt“ (1944).
Foto: Armin Alla.
(Johannes Viiru erakogu)

meelde. Ja siis ma mõtlesin, et see on tõesti nii olnud. Kompus kõige rohkem ütles, et unustage ära, et te olete see väike Viirg. Et mõelge ikka, et te olete see Kukk. (Viirg, tsit Viirand 2005.)

Temal oli nii, nagu mütoloogias oli, need maksamerelased [---] et rikkad peremehed panid omale loomade maskid pähe ja siis tantsisid seda. See pidi õige mütoloogia järgi olema, mitte nii nagu teised [tegid]. Temal olid loomad. Temal oli Sokk, kellel oli soolotants, ja siis Kukul. Ja tema tuleb ja ütleb, et hakkame Kukke tegema. Ja mina ütlesin, et ei, mina ei tee (naerab). Tema ütleb, et mul ei ole kedagi panna: Blinoff tantsib Sortsi [Kratti] ja mul ei ole teist poissi. No ja proovist ei tohi ära ütelda, jookse koju või... Ja õhtuks määrab proovi, tunnise proovi, ja tuleb koos oma abikaasaga, Kompusega, ja pianist-saatja... no ja siis seletab, et sa oled maapoiss, et kas sa pole näinud, kuidas kanad hakkavad vahel mõttetult jooksmas niimoodi – ja ma olin tõesti näinud, aga ma ei tulnud selle peale, et ... ja see kukk, mismoodi ta käib niimoodi, seda ja teist ja ... mina ei julge, no ei julge (naerab), tee või ... (naerab). Siis näitab Kompus ette veel – teate, kui vahva see oli ... Ja niimoodi läks, et ma jäingi selleks Kukeks. (Naerab.) See oli minu esimene nii-öelda soolotants. (Viirg 2011.)

Ka siin on mä lupilt mitmete fikseeritud elementidega (julguse puudumine, Olbrei veenmistöö, proov peaaegu pimedas saalis, Olbrei abikaasa, lavastaja Hanno Kompus teise proovi läbiviija ja ettenäitajana). Siiski on meenutustes erinevaid üksikasju (nt viide kanade jooksule enne äikest või mida kujutavad endast maksamerelised), mis tulenevad meenutamise olukorrast, meenutusnarratiivi sisemisest loogikast, küsimuse esitamise viisist ja sõnastusest, mis kõik mõjutavad seda, mida ja kuidas räägitakse (Lichtman 1978: 58 jj).

Garibaldi Kivisalu, kes oli Estonia balletitruppi võetud 1942. aastal ning kelle Olbrei kogemus piirdus rühmas tantsimisega, võttis mind vastu oma elupaigas Merivälja pansionaadis. Kivisalu vestluse salvestamist ei soovinud, aga lubas märkmeid teha, seega on vestluse üleskirjutus veelgi suurem tõlgendustoiming kui salvestuse mahakirjutamine, sest nüüd mängib otsest rolli see, mida küsija antud hetkel oluliseks peab, kuna kõike üles tähendada nagunii ei jõua. Salaja salvestamine, mis tänapäeval küll võimalik, on ebaeetiline: salvestusvahend, rõhutab Ritchie (1995: 65), peab olema intervjuueeritavale nähtav, kuid häiritavuse vältimiseks väljaspool tema otsesest vaatevälja.

Kivisalu Olbrei lavastusi täpselt kirjeldada ei suutnud, kuid mälestus nendest oli „võimas“. Konkreetsemaid näiteid oskas ta tuua Olbreist kui trupi juhust, näiteks kirjeldas ta olukorda „Krati“ proovist. Nimelt hakanud Veera Leever-Eskola ja Erika Määrits mässama, et miks nemad kui solistid peavad ka rühmatantse tegema, „no siis Olbrei näitas proovisaali aknast välja turule [mis tol ajal oli Estonia taga] ja ütles vaikselt, et kes ei taha tantsida, võib minna turule sibulaid müüma. Ja sellega oli mäss lõppenud.“ (Kivisalu 2011.) Temagi toonitas Olbrei suurt autoriteeti tantsijate seas, nõudlikkust enda ja teiste vastu ning oskust igast tantsijast tema parim välja tuua.

Ülaltoodud tunnistajate meenutused aitavad küll mõista seda Olbrei tööd tantsijatega ja tema isiksust juhi ja juhendajana, kuid tema ballettidest sain vahetute tunnistajate kaudu vähe teada. Erandiks oli tantsu- ja teatriloolane Lea Tormis, kes oli lapsena mõningaid Olbrei ballette näinud ning soostus neid mulle mälust üles otsima. Ta küll toonitas, et tal on raske eristada oma lapsepõlvenägemust ja hiljem loetut (Tormis 2011), kinnitades Schacteri (2001) tähelepanekut, et meenutusprotsessi käigus ehitatakse mälu pilt uuesti üles ning sinna lisanduvad sageli hilisemad selle sündmusega seonduvad detailid.

Jooni Olbrei loomingu

Selleks, et saada aimu Olbrei lavastustest, tuleb pöörduda kirjalike allikate, eelkõige omaaegsete arvustuste poole. Lea Tormis on mitmetes oma avalikes ülesastumistes ja eravestlustes juhtinud tähelepanu sellele, et lavateoste kaasaegsete kirjeldused annavad kõige paremini edasi seda muljet, mille lavastus oma ajas jättis. See on olulisem allikas kui näiteks säilinud filmivõtted, mis on tugevasti sõltuvad ajastu moest ning võivad luua ajas muutunud arusaamade tõttu eksliku pildi koreograafi või tantsija loomingu. Tõepoolest, eelpool nimetatud taastatud tantsuke „Kratist“ loob petliku pildi Olbrei koreograafilisest käekirjast: tants tundub lihtsakoeline, mida ükski omaaegne arvustus kunagi Olbrei loomingu ette ei heitnud. Muidugi kehtivad kirjalike allikate (arvustuste, koreograafi töötubade kirjelduste ja tutvustavate intervjuude, aga ka biograafilise materjali, päevikute ja kirjade) puhul samalaadsed nõuded kriitiliseks lugemiseks, nagu on suuliste allikate tõlgendamisel: arvestada tuleb kirjutamise konteksti, ajendeid ja adressaati, väljaande iseloomu, kirjutajate tausta ja suhteid arvustatavaga.



Rein Ranniku ja Valentina Vassiljeva lavastuses „Lakšmi“ (1937).
(Johannes Viiru erakogu)

Toonase muusikateatri tantsulavastustena eelistati süzeelist balletti, mis representeerib mingit tahku tegelikust, väljamõeldud või kujuteldavast maailmast, oma või võõrast kultuurilisest olukorrast või karakterist. Olbrei kõik tantsulavastused („Roheline flööt“ 1928, „Giselle“ 1929 ja 1942, „Paan võsas“ 1929, „Pähklipureja“ 1936, „Lakšmi“ 1937, „Flora ärkamine“ 1937, „Punane moon“ 1939, „Luikede järv“ 1940 ja „Kratt“ 1944) olid jutustavad ja võimaldasid koreograafil vahendada inimeste tundeid ja kogemusi; loetud arvustuste põhjal võib oletada, et nn puhas, abstraktne tants oli kaugem nii tema loomusele kui ka toonasele publikule. Olbrei-aegseid ootusi tantsuetendusele väljendab ilmekalt lõik Leo Soonbergi arvustusest balletile „Pähklipureja“. Tema arvates on balletis jutustav element vältimatu: „Muidu ei saaks faabulast mingit ettekujutust ning me ei leiaks teose *pointe*’i. [---] Lavastaja Rahel Olbrei oli teinud tunnustustvääriva töö. Faabula oli edasi jutustatud vähesõnaliselt kuid selgelt. [---] kavalehte polnud vaja.“ (Soonberg 1937.)

Olbrei loomingut iseloomustab originaalsus, s.t ta lõi oma koreograafia igale tantsulavastusele, sealhulgas ka balletiklassikale, nagu „Giselle“ ja „Luikede järv“, tehes seda vastavalt oma veendumustele: näiteks „Giselle“i I vaatuse, kus tegevus toimub talupoegade asises maailmas, lahendas ta karaktertantsude abil; II vaatuses kasutas ta balletisõnavara, sest sealne tegevus leiab aset vampiirlike vilide irreaalses riigis (vastandus on hästi näha fotodel – tegu on tõepoolest kahe vastandliku maailmaga, nagu romantilisele balletile kohane). Lähedane oli talle idamaine temaatika: „Roheline flööt“ (1928) ja „Punane moon“ (1939) on hiina-ainelised, „Lakšmi“ (1937) inspireeritud Indiast. Arvustuste (R. K.-P. 1928, J. P. 1928, Mettus 1937B, Kangro-Pool 1937, Micro 1939) põhjal võib täheldada, et Olbrei kujutas idamaid kui eksootilisi ja salapäraseid kohti, ta oskas „kogu oma olemusega sukelduda teise, meile näiliselt nii võõrana tunduvasse maailma, *idamaasse*, ilma et ta sealjuures end kaotaks või upuks tollesse maailma“ (Mettus 1937a). Seejuures Olbrei ei kopeerinud ega jäljendanud ühtki konkreetset idamaist kultuuri, vaid pakkus vaatajale oma ettekujutuse, oma nägemuse idamaadest, tehes seda arvustajate hinnangul niisama värskest ja uudset kui euroopalikke teemasid käsitledes. Tänapäeval nimetaksime tema representatsioone idamaadest Edward Saidist (1977) lähtuvalt orientalistlikeks, romantiseeritud fantaasiateks, millega kinnistatakse kultuurilisi stereotüüpe, kuid Olbrei ajal nähti neid kui „maailma rahvaste tantsulisi enesewäljendusi“ (A.W 1937).

Oma aja kohta oli ainulaadne ka Olbrei lähenemine tantsulisele sõnavarale: olles oma hariduse saanud klassikalise balleti vallas (Eugenia Litvinova ja hiljem Eugenie Edouardova juures Berliinis) ning omandanud ka Émile Jacques-Dalcroze’i eurütmia ja Mary Wigmani väljendustantsu koolituse, pidas ta vajalikuks erinevate koolkondade sünteesi ning igale balletile kohase liikumisstiili ja leksika leidmist.

Koreograafi töö tantsijaga

Erinevalt lavastajast või dirigendist, kes üldjuhul ei ole näidendi teksti või teose muusika autorid, on balleti puhul lavastaja enamasti ka koreograaf, s.t liikumisteksti looja. Tantsuteose

loob ballettmeister-koreograaf (kas originaalkoreograafia looja või varasema pärandi edastaja), keda balletiteatris toetavad repetiitorid – viimased tagavad selle, et lavastus püsib koreograafi ja/või lavastaja seatud raamides. Pärast balleti valmimist koreograaf tänapäeval tantsijatega enam tööd ei tee. Tantsijad peavad visuaalselt tajuma, mõistma ja mälus talletama ning füüsiliselt taaslooma koreograafia ja kogu teose tantsulise struktuuri. Lisaks tuleb neil meelde jätta muusika, et tants ja muusika oleksid omavahel orgaaniliselt seotud. (Botšarnikova 1985: 77.)

On koreograafe, kes valmistavad liikumisteksti kodus ette ja proovisaalis toimub üksnes varem loodud materjali n-ö inimkehasse valamine; teiste koreograafide jaoks toimub põhiline töö proovisaalis koos tantsijaga, kelle füüsilised eripärad võivad saada liikumisteksti osaks. Väidetavalt kulub ühe minuti liikumisteksti väljatöötamiseks, edastamiseks ja omandamiseks ligikaudu tund aega (Austin 1976, Clarke, Crisp 1974). Iga tantsulavastuse jaoks loob koreograaf kindla tantsuteksti, mis lisaks liikumistekstile hõlmab ka heli (muusikat), taustalugu (mida väljendatakse) ja visuaalset vormi (näiteks rõivastust, mis võimaldab liikuda ühel või teisel viisil). Laseme Rahel Olbreil kirjeldada oma tööprotsessi.

Saades kätte noodid ja libretto mängin klaveril muusikapala endale mitu korda ette, et süveneda selle meeleolusse. Siis loon mõttes üldkompositsiooni. Järgnevalt jagan muusika üksikosadesse, et valada iga osa vastavasse vormi. [---] Hõlpsam on seada soolotantse. Hoopis keerulisem lugu on rühmatantsudega. Sageli tuleb end väga palju pingutada, et leida sobivat väljendusvormi rühmadele. [---] Kõigepealt seletan tantsurühmale teema, mida peab kujutama antud muusika ja mis meeleolus peab see toimuma. Kui tarvis, tantsin ka ette. Meie tantsurühma auks peab ütlema, et see on väga taiplik. Sageli leiavad õpilased rühmades vajalise individuaalse ja improviseeritud ülesande ning oskavad seda edasi arendada. Samuti on märkimisväärne tantsurühma liikmete haruldaselt hea meelepidamisvõime. Tuleb ette juhtumeid, et meilt nõutakse kiires korras mõnd tantsu. Kui me selle õpime ka ainult rütmilise plaksutamise või lugemise järele, siis ei ole kartust, et selle esitamisel laval muusika järele ei juhtu eksitusi. (Olbrei, tsit Teder 1937.)

Niisiis proovisaalis koreograaf kas näitab oma keha peal soovitud ette ja/või selgitab tantsijatele ja/või annab viimastele ülesande improviseerida ning selle alusel loob liikumisteksti. Tantsijad salvestavad liikumisteksti oma kehasse ja repetiitorid (kui neid kaasatakse) oma visuaalsesse mällu. Uued osatäitjad õpivad loodud tantsuteksti repetiitorite juhendamisel peamiselt jäljendamise kaudu. Suuremahuliste tantsutööde puhul toimuvad solistide ja rühmaproovid eraldi ning kokku saadakse sageli alles lavaproovides. Olbrei „Pähklipureja“ lavaproovi kirjeldab tolleaegne kriitik Kaljula Teder järgmiselt:

Orkestriruumi äärel on väejuhi poosis proua Olbrei, Estonia tantsurühma asutaja, õpetaja ja lavastaja. Kord annab ta käteplaksutustega õiget takti, kord näitab ta ise ette mõnd tantsupoosi või -sammu, kord vaatab ristiskätega tantsijate esinemist, et seda jälle katkestada mõne selgituse andmisega. [---] Kuna

nende kui paremate tantsijate poolt numbrid on juba lõplikult viimisteldud, siis ei katkesta pr. Olbrei nüüd proovi oma märkustega, mida tema tuntud nõudlikkuse juures võib lugeda võrdseks tugeva aplausiga publikult. [...] Solistide esinemise järele algas lumehelveste tantsu harjutamine ja osalt ka uute stseenide õppimine. Selleks oli tegevusse rakendatud ligi paarikümnesse tantsijasse ulatuv grupp. Pr. Olbrei laskis kuulata tantsijail muusikat, siis seletas ta tantsu mõtte. „Nüüd tuleb tuulehoog, mis tuiskab ühest nurgast teise,“ seletas ta tantsijaille. „See keerutab ringi üksikuid helbeid, mis viimaks kuhjuvad hangedeks. Esiotsa keerlevad veel üksikud, kuid siis langevad nemadki teiste hulka.“ See oli lühike jutt. Kuid selle väljenduse leidmiseks ning tantsu äraõppimiseks kulus mitu tundi. Iga muusikalist fraasi korrati nii kaua, kuni see sai omaseks tantsijaille ja pr. Olbrei võis rahulolevalt tähendada: „sellel oli juba natuke fassongi juures“, või „nüüd juba hakkab liha luudele tulema“. Nii kestab see „viilimine“ hommikust lõunani ning jätkub hilja õhtulgi esinemiste vaheaegadel. (Nurr 1936.)

Olbreil ei olnud algul kedagi peale iseenda ei lavastamas ega repeteerimas, alles oma tegevuse lõpuaastail oli tal mõnikord kasutada assistent, kuid põhiliselt töötas ta üksi. Näiteks Johannes Viiru meenutatud töö „Veenusmäe“ stseeniga on tavaliselt repetiitori pärusmaa. Sõltumata sellest, kui palju kordi läheb laval mõni tantsulavastus, tehakse alati üksikute osadega ikka proove iga etenduse eel. Tantsijaid sunnib nii palju proove tegema vajadus kontrollida kogu oma keha tantsuteksti täpseks esitamiseks ja viimistlemiseks. Peale selle on iga proov ka jätkuv loominguine otsing, et leida tantsulises tekstis või rollis uusi nüansse, meeoleluvarjundeid jne. (Botšarnikova 1985: 77–78.) Selles osas erineb tantsija töö näitleja omast, kes pidevalt repertuaaris oleva lavastuse puhul reaetenduste eel täiendavaid proove enamasti ei tee.

Koreograafilise teksti mäletamine ja unustamine

Tantsuline pärand, s.t koreograafiline tekst, säilib seega eelkõige tantsija kehas, kuigi tänapäeval on seda võimalik jäädvustada ka filmile, kuid sel juhul salvestatakse ikkagi lavastus, mitte koreograafiline tekst. Paratamatult ei võeta üles lavastust kõikide üksikasjadega, mistõttu ainult filmi põhjal koreograafiat taastada on väga raske, eriti kui tegu on suuremahuliste lavatöödega. Repertuaarist kadunud tantsude taastustekonna võttis ette Helsingi Tantsuakadeemias õppinud Betsy Fisher, kes soovis esitada filmilindile üles võetud 20. sajandi moderntantsusoolosid, mille esitajad olid veel elus. Suurema osa tantsu liikumisteksti ehk siis liigutused ja nende järjestuse õppis Fisher iseseisvalt videolindilt (soolo puhul mõeldav, kuid rühmatantsude puhul keeruline, sest nagu eelpool mainitud, ei salvestata filmile kõike), millele järgnes 2–3 nädala pikkune tööperiood iga tantsu vahetu mäletajaga, kelle ülesandeks oli juhendada Fisherit tantsu dünaamika, fraseerimise, dramaatiliste seoste ja nüansside osas, ehk siis kokkuvõttes – kõiges selles, mis annab liikumistekstile selle elavuse ja iseloomu. (Fisher 2002.) Kuid kui pole filmi ega mäletajaid, on koreograafia

taastamine võimatu – nii nagu oleks võimatu taastada Shakespeare'i tekste, kui neid poleks kirja pandud.

Rahel Olbrei koreograafiat ei ole säilinud, kui välja jätta eelpool mainitud Artur Koidu mälu abil taastatud tants balletist „Kratt“, mis aga Olbrei koreograafilisest mõttest kuigi head pilti ei paku. Nagu mainitud, on Olbrei ballettide kohta (peaproovides poseeritud) fotosid, arvustusi ning mõned mälestused – seega muljed. Tantsijad – nii Viirg, Kivisalu kui ka Veera Leever-Eskola, kes rääkisid Eesti Televisiooni saates (Aassalu 1998), on vahendanud Olbreid kui balletijuhti, pedagoogi ja õpetajat, kuid tema koreograafiat nad edasi kandnud ei ole.

Siinkohal võiks mainida, et kuigi Olbrei ja tema abikaasa Hanno Kompus põgenesid 1944. aastal Rootsi (ja sealt hiljem edasi Kanadasse), ei olnud Olbrei nimi keelatud. Tema tantsu esitati ka pärast tema äraminekut: Araabia tantsu 23. jaanuaril 1945, variatsiooni balletist „Giselle“ 4. juulil samal aastal, variatsiooni „Punasest moonist“ balletiõhtul 20. veebruaril 1948, kõik kavalehel nime mainimisega. (Paalma 2006, 82 jj.) Kalju Saareke mainis, et kuigi näiteks „Walpurgi öö“ Gounod' ooperis „Faust“ (1948) kandis koreograafi nime Artur Koit, olevat viimane ise tunnistanud, et tegelikult oli tegu Olbrei loominguuga (Saareke 2011). Sama kinnitas ka Kivisalu, vastates mu küsimusele Olbrei traditsiooni kohta, et seda vedasid Artur Koit ja Boris Blinoff, eelkõige operetitantsudega. Lisaks eelmainitud „Walpurgi ööle“ lavastas Koit ka Hilda Mallingule ja endale Olbrei järgi „Itaalia capriccio“ (1948) (Kivisalu 2011). Ülle Ulla on veendunud, et Anna Ekston kasutas oma 1948. aasta „Luikede järves“, mis samuti nagu Olbreil oli loodud Andres Särevi libretole, ka Olbrei koreograafiat. Ulla nentis, et kui ta vaatab Olbrei „Luikede järve“ pilte, siis meenuvad talle ka stseenid etendusest, aga et need on juba Ekstoni balletist, milles ta ise balletiõppurina kaasa tegi, sest Olbrei lavastust ta ei mäleta, kuigi just see oli ballett, mis tema elukutsevalikut suunas. (Ulla 2014.)

Miks Olbrei nii huvitav koreograafiline looming vähehaaval unustusse vajus? Kindlasti mängis rolli nõukogude korra kiindumus klassikalisse balletti ning umbusk igasuguste vormiotsingute vastu. Puudus ka lavastajast mõttekaaslane, kes osanuks või suutnuks nõukogude režiimi pehmenedes 1960. aastatel Olbrei koreograafiat taastada oma ja kolleegide mälu põhjal (mil suur osa Olbrei-aegseid Eestisse jäänud tantsijaid oli veel elus). Mõne balleti puhul (nagu „Giselle“ või „Luikede järve“) varjutasid hilisemad lavastused varasema kogemuse, tantsijad unustasid vanema versiooni. Nii rääkis Johannes Viirg (eravestluses 2013), kuidas ta maninud Artur Koidule (1908–1980), et võiks ju taastada „Luikede järve“ II vaatuse adagio, mis Olbreil oli jutustus prints ja Luige vahel, kuid Koit olevat kurvastusega öelnud, et ei mäleta seda enam nii täpselt.

Olbrei loomingust jäid muljed ja elamused. Aleksander Veiderma nentis: „Rahel Olbrei on see võlur, kes oma suure fantaasiarikkusega ning wäsimatu töö wiljana on toonud „Estonia“ lawale loendamatul arwul kõige mitmekesisemaid tantsu“ (A.W. 1937). Voldemar Mettus kiidab ikka ja jälle (Mettus 1937a, 1937b, 1939) Olbrei tantsude musikaalsust, läbi töötatud

tegevust, maitsekust. Koreograaf ja hilisem lavalise liikumise õppejõud Helmi Tohvelman rääkis 1970. aastal Eesti Raadiole „Kalevipoja“ (1948) lavastuse loomist meenutades, et õppis palju Rahel Olbreilt, kes oli tema jaoks suurima algustähega meister omal alal ning kelle „huvitavad, targad, peenest vaimust ja vaistust kantud tantsuseaded ja balletid olid aastate jooksul mulle elavaks näidisõppetunniks, kuidas peab sündima ja milline peab olema lavatants“ (Tohvelman 1970, tsit. Aare 2000).

Iga mõte, mis tuleb ja läheb, jääb kuhugi alles

Milles võiks seisneda Olbrei pärand Estonias ja eesti balletis? Esmalt muidugi tema nägemuse järgi koolitatud tantsijais, kes kodumaale jäid. Nemad kandsid sõjajärgset tööeetikat ning Olbrei visiooni tantsivast näitlejast. Ülle Ulla meenutas, et vanemad tantsijad olid „väga mängulised ja „Esmeraldas“ see rahvas, kes seal tegi – seal oli linnarahvas – siis need kõik olid nii hasartsed ja mängisid nii toredasti ja elasid sisse [---] ja meie seda nende pealt õppisime ja imetlesime neid...“ (Ulla 2014). Lea Tormis on seisukohal, et just „tantsiv näitleja“, mis iseloomustas eesti balletti rohkem kui teisi (tema nähtud) Nõukogude Liidu balletitruppe, on suuresti Olbrei ja ka Vanemuises töötanud, Olbreiga sarnaste vaadatega Ida Urbeli teene (Tormis 2011).

Olbrei vaated tantsuharidusele ja tantsukunstile kõlavad aktuaalselt tänaselgi päeval. Kui ta teatris alustas, siis eelistas ta endale ise tantsijad välja koolitada, et mitte hakata võitlema balletitaustaga tantsijate või plastilise kooli esindajatega stiilipuhtuse pärast. Ta oli veendunud, et elukutseline tantsija peab olema suuteline kõike tantsima: „ta peab võima anda balletti, plastikat, akrobaatikat, eelkõige aga karaktertantsu, mis on kõige tantsulise alus. Ainuüksi balletitehnikaga ei saa lahendada kõiki ülesandeid. Pooldan arvamist, mida väljendas kuskil [Mihhail] Fokin, et iga ballett nõuab õieti **oma** tehnikat, s.t tal on omapinge, oma karakter, mille saavutamiseks tuleb kasutada iga võimalikku tehnikat.“ (Olbrei, tsit Kurfeldt 1936: 68.) Veel 1982. aastal kirjutas ta Elga Ripsile, et tema jaoks on „kõik tantsulaadid ühe väärtusega kui ta ainult tõesti kunstiväärtuslik on“ (Olbrei 2006B: 75). Veera Leever-Eskola meenutas, et kui tema 1938. aastal Estonia truppi läks, oli Olbrei leidnud oma kredo, ühendades klassikalise balleti ja moderntantsu (tantsijate keeli – plastika): „ta muidugi ütles, et tantsija peab olema võimeline kõigeks, aga peamine on sisu edasi andmine“ (Leever-Eskola, tsit Aassalu 1998). Tänapäeval on Olbrei nimetatud suhtumine üsna enesestmõistetav (erandiks ehk arusaam karaktertantsudest, aga selle teema arutelu nõuab eraldi artiklit), suurema osa balletikoolide õppekavades on esindatud ka teised tantsustiilid peale balleti.

Olbrei pidas vajalikuks kasvatada mõtlemaid tantsijaid, kes ei oleks mitte üksnes tantsusammude sooritajad, vaid koreograafi kaasloojad ja mõttekaaslased. Ta pidas ka pärast Eestist lahkumist aastaid kirjavahetust oma endiste tantsijatega, jagades nendega oma elusündmusi ja kunstilisi vaateid, kirjutades Artur Koidule ja Hilda Mallingule 1978. aasta augustis: „Ma mõtlen tihti vanade asjade peale tagasi ja plaanidele ning kavatsustele, mis teostamata jäid

järsu pöörde tõttu. [---] Püüdsin teis huvi äratada oma loomingu vastu, andes võimalusi minu kõrval mõne oma tantsuga esineda, et maiku suhu saada, sest keegi pole ju igavene.“ (TMM T290 s 13.) Olbrei kavatsusest annab selge pildi artikkel (tuvastamata ajakirjast, ilmselt 1930. aastate teisest poolest), mis kirjeldab tantsijate argipäeva ja väljaõpet.

Siis neil lastakse juba sageli ise midagi improviseerida, et nad saaksid arendada oma fantaasiat. Fantaasia arendamise harjutuste hulka kuuluvad ka need harjutused, kus liigutustega õpetatakse väljendama meeleolusid, kus igat liigutust lastakse teha igas meeleolus: nukralt, dramaatiliselt, lüüriliselt, eitavalt, jaatavalt, rõõmsalt jne. Sealjuures peavad end vastavalt väljendama kogu keha, kael, käed ja pea. Tantsija peab liigutustega suutma väljendada oma mõtteid. Et mõne aja pärast kontrollida tantsijate võimeid, selleks antakse neile teem vastava muusikaga, ja nad peavad vaatama, kuidas saavad sellega hakkama. Kui tantsijal on oma „klassitöö“ valmis, siis tantsib ta selle pr Olbreile ette, kes arvustab ja parandab. Mõnel ei õnnestu kõik hästi; nagu igast lauljast ei saa komponisti, nii ei saa ka igast tantsijast tantsude komponeerijat. Aga ta peab siiski teadma, kust otsast peale hakata ja kuidas tantsu arendada loogiliselt. See paneb tantsijaid mõtlema, arendab nende vaimu, et nad oskaksid kõike väljendada läbituntult. (TMM T 290, s 3, lk 8.)

Selline fantaasia arendamine ja improvisatsioon ei ole siiani kohalikku balletiõpetusse lõimitud, kuigi samme selles suunas on hakatud tegema: Tallinna Balletikooli uues, kaas-aegse tantsu õppekavas on koht ka improvisatsioonil (suuline informatsioon ühelt õppekava koostajalt Renee Nõmmikult).

Olbrei vaated tantsukunstile on olnud jäävamad kui tema praktiline looming: tema nägemust balletietendusest kui mõtestatud tantsudraamast jagasid Estonia sõjajärgsed ballettmeisterid Anna Ekston (1908–1992), külalisena töötanud leningradlane Boris Fenster (1916–1960) ja moskvalane Vladimir Burmeister (1904–1971). Kokkuvõtlikult on tema kreedo sõnastatud Montrealist kirjutatud kirjas vennatütar Sirje Ingel Olbreile 13. novembrist 1967:

Minu sihiks oli vaatajale elamust anda, et ka pärast etendust midagi oleks mäletada – mitte ainult silma lõbu, vaid ka hinge osasaamist. Sellepärast oli minu eesmärgiks lavastuse loogiline ülesehitus, millest ka ilma librettota aru saab, ja keskpunktiks seatud inimese, kõigi oma tundmuste ja üleelamistega, hingestatud tantsu ja väljendusega; hingetu tehnika ja pealiskaudse, tühise meelelahutusliku tantsu asemel, mis tookord balleti laval valitses. (TMM T 290, f 13.)

Inimese sisepinged, konfliktid, valikute keerulisus ja üleelamised on olnud Estonia balleti repertuaarile iseloomulikud ka Olbreile järgnevatel aegadel, eriti aga Mai Murdmaa loomingu, mis kujundas Estonia balleti nägu pea kolmekümne aasta jooksul. Alles uue sajandi proovikivid – balleti kui žanri kommertsialiseerumine ning balletitrupi kui kollektiivi rahvus-

vahelistumine – on Estonia teatris hakanud murendama Olbrei vaimset pärandit: ideaali tantsuetendusest kui sügavalt mõtestatud kunstist ja tantsijast kui koreograafi mõttekaaslasest ja kaasloojast.

Millised on võimalused elavate hulgast lahkunud koreograafi loominguga jäädvustamiseks? Lisaks teada-tuntud ajastu kirjalike dokumentide (arvustuste, tutvustuste, kirjapandud meenutuste, kavalehtede, kirjade, päevikute jms) ja visuaalsete materjalide (fotode, filmide) analüüsile, tuleb võimalusel kasutada ka suulisi allikaid, mis aitavad ajastut mõtestada ning mõista suulise ja kehalise pärimuse rolli tantsuteatri arengus. Koreograafi looming ei ole üksnes loodud tantsutekst ja lavastused, mis säilivad eelkõige inimeste kehamälu, vaid ka tema loomemeetod ja viis töötada tantsijatega, mis võivad suulise pärimusena elada kauem kui kehasse talletatu.

Isegi ütlemata jäänud sõnad
on mõttes öeldud
ja kuhugi tallele pandud.
Kuidas muidu meie lühikeste päevade arv
saab täita aja ääretud salved.
Kuidas muidu üksainus silmapilk
võib kivi paigalt veeretada.
(Karl Ristikivi)

Kirjandus

- Aare, Juhan** 2000. Intervjuu Helmi Tohvelmaniga Eesti Raadios 1970. Üleskirjutus helilindilt. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 14–17.
- Austin, Richard** 1976. Birth of a Ballet. London: Vision.
- A.W.** [Aleksander Veiderma] 1937. Rahel Olbrei 15 aastat „Estonias“ ballettmeistriks. – Uus Eesti, 26.03.
- Botšarnikova, Ella** 1985. Balleti võlumaailm. Tallinn: Eesti Raamat.
- Clarke, Mary, Clement Crisp** 1974. Making a Ballet. New York: Macmillan.
- Einasto, Heili** 2007. „Evolutsioonist“ mõtestatud tantsuteatrini: Estonia tantsutrupi sünd ja areng kuni 1949. aastani. – Estonia esimene sajand. Artiklite kogumik kutselise Estonia ajalooost. Koost Vilma Paalma. Tallinn: Rahvuskooper Estonia, Sihtasutus Kultuurileht, lk 156–169.
- Fisher, Betsy** 2002. Creating and Re-creating Dance. Helsinki: Theatre Academy.
- Kangro-Pool, Rasmus** 1937. Rahel Olbrei auõhtu Estonias. Balletid „Lakšmi“ ja „Flora ärkamine“. – Postimees, 5.04.
- Kragh-Jacobsen, Svend** 1955. The Royal Danish Ballet. An Old Tradition and a Living Present. Copenhagen: Det Danske Selskab.

- Kurfeldt, Justa** 1936. Eesti balleti 10 aastat. – Teater, nr 3, lk 66–69.
- Leis, Aime, Ülle Ulla** 2006. Ballett sajandivanuses „Estonias“. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Lichtman, Allan** 1978. *Your Family History*. London: Vintage.
- Mettus, Voldemar** 1937a. Tantsuvallast. – Päevaleht, 6.02.
- Mettus, Voldemar** 1937b. Kaks balletti: „Lakšmi“ ja „Flora ärkamine“ „Estonias“. – Päevaleht, 4.05.
- Mettus, Voldemar** 1939. Punane moon. – Päevaleht, 21.02.
- Micro** 1939. Punane moon tuleb lavale. Ballett hiina tantsijatari õnnetust armastusest. – Rahvaleht, 15.02.
- Nurr** [Kaljula Teder] 1936. Kümme aastat tantsides. – Päevaleht, 15.03.
- Olbrei, Rahel** 1993. Minu tee ballettmeistrina. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 63–75.
- Olbrei, Rahel** 2006a. (1926) – „Estonia“ balleti sünd. Algaastad. – Eesti kutseline teater 100. Koost, toim Kristen Simmo jt. Tallinn: TMM, lk 35–57.
- Olbrei, Rahel** 2006b. Rahel Olbrei kirjad Elga Ripsile. Kirjad aastatest 1972–1984. – Eesti kutseline teater 100. Koost, toim Kristen Simmo jt. Tallinn: TMM, lk 59–81.
- Paalma, Vilma** 2006. Sada aastat Estonia muusikalavastusi kavalehtedel. Tallinn: Rahvuskooper Estonia.
- Portelli, Alessandro** 1991. *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press.
- Portelli, Alessandro** 2003. *The Order Has Been Carried Out: History, Memory, and Meaning of a Nazi Massacre in Rome*. Basingstoke: Palgrave.
- Portelli, Alessandro** 2010. *They Say in Harlan County: An Oral History*. Oxford: Oxford University Press.
- R. K.-P.** [Rasmus Kangro-Pool] 1928. „Roheline flööt“ „Estonia“ teatris. – Päevaleht, 10.05.
- Ritchie, Donald A.** 1995. *Doing Oral History*. New York: Twayne Publishers.
- Said, Edward** 1977. *Orientalism*. London: Penguin.
- Schacter, Daniel L.** 1996. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, the Past*. New York: Basic Books.
- Schacter, Daniel L.** 2001. *Seven Sins of Memory: How The Mind Forgets and Remembers*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Soonberg, Leo** [Soonpää, Leo] 1936. Pähklipureja „Estonias“. – TMM T290, s 3, lk 1.
- Soonberg, Leo** [Soonpää, Leo] 1937. Ballettietendus „Estonias“. – Uus Eesti, 5.04.
- Tamm, Marek, Halla, Saale** 2008. Ajalugu, poliitika ja identiteet: Eesti monumentaalsest mälu maastikust. – Monumentaalne konflikt. Tallinn: Varrak, lk 18–50.
- Teder, Kaljula** 1937. Eesti tantsijad on intelligentsed. Kõnelusi „Estonia“ teatri tantsulavastaja Rahel Olbreiga. – Päevaleht, 27.03.
- Toming, Ülle** 2010. Rahel Olbrei ja karaktertants. – Teatrielu 2007. Toim Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 145–165.
- Tormis, Lea** 1967. Eesti balletist. Tallinn: Eesti Raamat.

Arhiiviallikad

TMM f T 290 – Rahel Olbrei fond, Eesti Teatri- ja Muusikamuseum.

Tele- ja raadiosaated

Aassalu, Heino 1998. Rahel Olbrei. Eesti Televisioon.

Viirand, Martin 2005. Maailmapilt: Johannes Viirg. – Eesti Raadio, 2.07.

Intervjuud

Kivisalu, Garibaldi 2011. Intervjuu käesoleva töö autorile 24.05. Merivälja pansionaadis. Üleskirjutus intervjuueeriija valduses.

Saareke, Kalju 2011. Intervjuu käesoleva töö autorile 16.05. Helisalvestus intervjuueeriija valduses.

Tormis, Lea 2011. Intervjuu käesoleva töö autorile 9.03. Helisalvestis intervjuueeriija valduses.

Ulla, Ülle 2014. Intervjuu käesoleva töö autorile 10.04. Helisalvestis intervjuueeriija valduses.

Viirg, Johannes 2011. Intervjuu käesoleva töö autorile 23.05. Helisalvestis intervjuueeriija valduses.

Veebiallikad

Eesti Teatriliit <http://www.teatriliit.ee/teatriauhinnad/nimelised-laureaadid/rahel-olbrei-nimeline-auhind> (02.03.2011)

Heili Einasto lõpetas Eesti Humintaarinstituudi ajaloo ja anglistika erialal, magistrikraadi omandas Kesk-Euroopa Ülikoolis Budapestis soo- ja kultuuriuuringute alal ning praegu on Tallinna Ülikooli kultuuride uuringute doktorant. Ta on end täiendanud Rahvusvahelises Naiste Ülikoolis Hannoveris ja Bremenis, California Ülikoolis Los Angeleses (UCLA-s) ja Turu Ülikoolis. Töötab Tallinna Ülikoolis tantsuajaloo lektorina. Kirjutanud tantsukriitikat alates 1991. aastast.

E-post: heiein[at]tlu.ee

Even a Lizard's Path on Stone Leaves a Trace: Methodological Issues on Dance Research from the Example of Rahel Olbrei's Legacy

Heili Einasto

Keywords: ballet dancing, Rahel Olbrei, choreography, dance research, oral sources

The article is dedicated to dance research methodology, using Rahel Olbrei's legacy as an example. Rahel Olbrei (1898—1983) was an Estonian choreographer and founder of the Estonia Theatre Dance Company. A choreographer's work, when not on stage, becomes invisible, though it leaves its trace in the cultural memory. Olbrei's legacy exists in the memory of the people who met her personally, but also of those who have obtained their memories from them – together they form a collective memory, Tamm and Halla (2008) present five major memory transmission channels: oral narratives, written (memoirs, diaries, autobiographies, history books, etc.), visual (photos in Olbrei's case), actional (the Rahel Olbrei Annual Award) and spatial channels.

Memories are not fixed; they are records of how events have been experienced. We draw key elements out of our experience and save them, and later create or form that experience anew. Remembering as a process also needs information about how something is remembered: hints, directions and any triggers that wake up some of the information saved in the brain. Oral history is a process of relation building: relations are built between narrators and listeners, between past events and present dialogue – thus, when making oral history interviews, it is essential to also record aspects outside of the interview.

Choreography will stay alive only when it is being taught from one dancer to another. This paper describes the processes of making, saving and passing on movement texts using examples by Olbrei.

In a situation where Olbrei's choreography is lost forever, we can ask: what is her legacy in Estonia theatre and ballet? This legacy is perhaps strongest in dancers trained by her who were carriers of a pre-war work ethic and Olbrei's vision of dancers as dancing actors. Olbrei's views on dance education and art are alive today. She was convinced that a professional dancer should be able to perform anything. She deemed it important to have dancers as collaborators, not merely imitators of dance movements, and her vision of ballet as a meaningful dance drama was shared by choreographers who came after her. Only the challenges of the present century – commercialization of ballet as a genre and internationalisation of ballet companies – have started to crumble Olbrei's artistic legacy and ideal of dance performance as a deeply felt art and the dancer as the choreographer's collaborator.

Heili Einasto obtained her B.A. in History and English Studies from the Estonian Institute of Humanities, and her M.A. in Gender and Culture Studies from the Central European University in Budapest. She is currently engaged in graduate cultural studies at Tallinn University where she also lectures on dance and ballet history. Heili Einasto has been a visiting scholar in the International Women's University in Hannover and Bremen, Germany the University of California in Los Angeles and Turku University in Finland.

E-mail: heiein[at]tlu.ee