

0276
23.11.55

Däline sära ja sisuline hõredus

„Lõbus lesk“ RAT „Estonia“ laval

Kui kodanlik teater ehitab opereti võltssärale, kui väline vorm saab selles valitsevaks sisu üle, kui opereti esimeseks ja peamiseks ülesandeks on pakkuda silmarõõmu ning iseloomustavaks tunnuseks aristokraatsus, siis meie teater ei saa kasutada neid vahendeid lääne opereti lavastamisel. Operett kui üks kunstžanridest on teiste kõrval täisväärtusliku liikmena meie teatri peamise ülesande teenistuses. Järelikult on meie teatrite ülesandeks lääne klassikalise opereti lavastamisel mitte minna kivinenud traditsioonide, stampide ja šabloonide teed mööda ning leppida vähenõudlikuma vaataja maitsega, vaid vastuoksa — kummutada kivinenud traditsioone ning leida sisukas ja uudne lahendus.

Kodanliku opereti «sügavad juured» püsivad RAT «Estonia» operetis visalt. Nende vastu on peetud võitlust ja on kohati saavutatud edugi, kuid sealsamas — ootamatult ja üllatuseks — hakatakse uuesti tallama vana, juba rohtunud rada. Sellest kõneleb ka uus operetilavastus — F. Lehari «Lõbus lesk».

Mõnel pool on levinud arvamus, et mida kodanlikult operetilt ikka nõuda: muusika on hea, libreto kesine, võetagu teda nii, nagu ta on ja lepitagu temaga nagu paratamatusega. Aga kas selleks on õigust? Kas meie teater, lavastades kodanlikku operetti, peab rahuldama nõukogude vaataja esteetilist maitset ning täitma neid nõudeid, mida me esitame oma teatrile üldse? Kas operetilt tuleb nõuda elulähedust, tõelisust, loogikat? Kas ei ole väärt, kui opereti libretosse suhtutakse kui lihtsalt ettekäändesse muusikale, dekoratsioonile ja tantsule? Kas operetinäitlejail on õigus nõuda

sisukat mängu, karakterite avamist, osa pealisülesande ja läbiva tegevuse mõistmist? Kas on aeg üle saada arvamusel, et operett on üksnes kergekaaluline aja- viide, mille ülesandeks on ainult silmarõõmu pakkumine? Raske on uskuda, et keegi vastaks neile küsimustele eitavalt. Kuid ometi teeb seda RAT «Estonia» oma «Lõbusa lese» lavastusega.

Antud retsensioonis ei võeta vaatluse alla opereti muusikalist külge, vaid lavastaja töö ning näitlejate osakäsitlused

Opereti libreto on kirjutanud V. Leon ja L. Stein L. Halevy ja H. Meilhaci (kavalehel eksikombel Melihac) komöödia alusel.

Dialoog on huvitav ning kohati vaimukas, karakterid eri-ilmelised ja sisukad. Libreto on toekam kui rida teisi lääne opereettide libretosid ning võimaldab luua teravmeelse, satiirilist laadi lavastuse. Antud operetis saaksime välja naerda kodanliku diplomaatia mahhinatsioonide, ülespuhutud «patriotismi», mille kutsus esile tahe iga hinna eest valitsevat võimu säilitada. Võimalusi vaimuka, sädeleva ning iroonilise lavastuse loomiseks oleks palju. Kuid neid võimalusi ei ole lavastaja Paul Mägi osanud ära kasutada, ehkki ta kavalehel lubab «lavastuses teose põhiideed vaadata läbi kerge satiiriprisma».

«Lõbusa lese» lavastus on efektne ja ülilüksuslik. Siin on palju kauneid muusikalisi numbreid, kostüümide kirevust ja suurejoonelisi dekoratsioone, siin kasutatakse luminesentsvärve ning pleksiklaasist põrandat, pööratakse lava edasi ja tagasi jne. Vaataja rahamiseks on kolmandasse vaatusse seatud ulatuslik kabaree. Kõik särab ja hiilgab, üks efekt tapab teise, et kohe ruumi anda kolman-

dale. Lavastus läks rohkem maksma kui umbes paar n. ö. harilikku lavastust kokku. Kuid hoolimata sellest tulevargist jääb etendus külmaks ja kiretuks, ei häära ega eruta ning isegi väsitab.

Paul Mäe poolt ümbertöötatud libreto variant on tublisti parem kui Paul Mäe lavastus. Kavalehel märgib lavastaja, et kõneldes muusikast ei saa mööda minna libretost. Kuid ometi on sellest lavastuses suurel määral mööda mindud. Etenduses puuduvad sisuline sädelevus ja mänguline sära, selle asemel pakutakse üliohrasti välist sära. Kuid vormi prioriteet sisu üle halvab tõelist kunsti. Lavastaja, selle asemel et taotleda tõepärast mängu, satiiri ja sisukust, mis annavad opereetile tema hoo, kirevuse ja lõdvuse, on pööranud peamist tähelepanu luksuslikele lavapiltidele, kostüümidele, kabareenumbrite efektiivsevale väljatöötamisele ja välistele võtetele. Kui võtta lavastuselt kogu tema väline sära ja hiilgus, siis ei jääks midagi järele: näitlejate mäng ei kannu teost. Teost kannavad ja hoiavad üleval dekoratsioon ja butafooria, mis, selle asemel et olla vahendiks peamise väljatoomisel, on lavastuses saanud eesmärgiks. Lavastaja on unustanud, et mitte iga efekt ei näita lavastaja loomingu võimeid ega fantaasiat, vaid ainult niisugune efekt, mis on sisuliselt põhjendatud. Kõige sellega aga tõendabki teater oma mittearusaamist sellest, et kunst on tervik — sisu ja vormi tihe seos.

Peamine sisuline puudus, mis võtab etendustelt kõlajõu, on pinnapealne mäng. Kui osatäitja ei usu seda, mida ta teeb, siis ei usu teda ka vaataja. Koomiline avaldub seda mõjuvamat ja paremini,

mida sügavamalt näitleja ossa elab. See, mis on lavastuses draamaks ja tragöödiaks tegelastele, on meile, vaatajatele, komöödiaks. Aga kui näitleja ise mängib osa pealiskaudselt, nagu alla kriipsutades, et me teeme ju ainult operetti, siis saame mängulise tõepärasuse ja lihtsuse asemel lihtsustamise ning halluse. Eelkõige kehtib öeldu näitleja Hugo Malmsteni parun Mirko Zeta, Pontevedro saadiku osatäitmise kohta.

Hugo Malmsten on suurte kogemustega näitleja, ta on loonud terve rea huvitavaid kujusid operetilaval, kuid antud osatäitmine oma kergekäelisuse poolest lihtsalt jahmatab. Kahtlemata pole süüdi ainult näitleja, küsimus saab alguse lavastaja lähenemisest kujudele, lavastaja taotlustest ning nõudmistest. Et viimased aga on nähtu põhjal järeldades ääretult pinnapealsed ja et näitleja ise pole saanud või osanud leida kuju elulisemat lahendust, saamegi trafaretse «operetikuju», milles pole midagi ühist elava inimesega, kuju, mis on janilik ning ebaloogiline algusest lõpuni.

Kas see, mille eest Mirko Zeta opereti välitel võitleb, on temale antud momendil kõige tähtsam või mitte? Loomulikult on! Kas ta sukeldub ülesande täitmisel ihu ja hingega? Loomulikult sukeldub! Zeta käsutab ja õiendab, kombineerib ja mahhineerib, et oma «diplomaatia» võidule viia. Kõik, mis on seoses Hanna miljonitega, on talle kõige tähtsam. Kui miljonid ähvardavad käest minna, langeb Zeta isegi traagikasse, ta kannatab ja ägab, ta on meeleheitel. Kui selgub, et Hannal polegi miljoneid, on ta kogu võitlusest kurnatuna kokku varisemas, et järgmisel hetkel, saades teada tõde, rõõmust särama lüüa: isamaa on päästetud ja tema enda tulevik samuti!

Kui palju on siin näitlejal võimalusi kuju elama panna! Zeta osa võimaldaks luua ereda karakteri, sealjuures karakteri, mille kaudu pääseks teose satiiriline mõte

kõige lõovamalt mõjule. Tundub lihtsalt arusaamatuna, miks on jäetud kasutamata suurepärase realistliku mängu võimalused. Malmsten, selle asemel, et mängida aktiivselt, mängib passiivselt, ning kõik kõrvaline ja igasugused nõksud saavad talle tähtsamaks kui peamine. Argu kardetagu, et ilma nõksudeta ei saa operetis nalja! Kui Zeta kuju õigesti mängida, on huumorit ja satiiri mitu korda rohkem kui praegu. Zeta kuju pinnapealne ja lihtsustatud lahendus viib kõgu lavastuse lõigijõu, satiirilise mõtte ning sisukuse miinimumini.

Et lavastaja ja näitleja pole küllaldaselt osa kallal töötanud, sellest kõneleb Asta Vihandi esinemine Zeta naise Valencienne'i osas. Vihandi Valencienne jääb arusaamatuks ning segaseks. Näitleja intonatsioonides ning zestikulationis on palju võltsi ning demonstratiivset, mäng on ühetooniline, ilma tõusude ja mõõnadeta. Autorite järgi on Valencienne 18-aastane, nooruslik ja naivne ning vaimustatud, kui võõra mehed talle tähelepanu osutavad. Talle meelab Rossillon, kuid ta ei riku abielu, tema kerge koketeerimine viib ainult selleni, et Rossillon teda aiamaajakeses (II vaatuses) suudleb. Opereti lõpul võib Valencienne enda kohta siiski öelda: «Ma olen aus naine.» Sellisena on ta, võrreldes teiste diplomaatilise korpuse esindajate naistega, omajagu puhtam ning siiram. Nõnda on kujul oma areng, oma sisemine võitlus ja kindel ülesanne. Lavastuses on aga Vihandi Valencienne rafineeritud naine, kes ameleb Rossilloniga, kes teeskleb keeldu, kuid sealsamas võrgutab, ja kel- lele aiamaajakeses vahetatud suudlus on mitte haripunktiks nendevaheliste suhte, vaid üheks arvatavatest paljudest. See tõttu aga muutub Valencienne põhjendamatult algusest peale ebasümpaatseks ning kujul puudub arendus. Vihandi mängib oma vahekorras Rossilloniga I vaatuses kõik ära ja järgnevatel vaatuses ei jää näitlejal muud üle kui ainult eel-

nevat korrata. Kuju muutub ebahuvitavaks ning segaseks ega ole pealegi kooskõlas tema muusikalise iseloomustusega, mis on kerge, vallatlev ning sümpaatse meloodilisusega.

Georg Ots on Danilo kujule kohati üsna lähedal. Osa on väga huvitav, omapärane ning võimaldab luua värvikat karakterit. Otsal on mitu hästi mängitud stseeni, millest kõneleb ka publiku elav reageerimine. Kõige paremini õnnestub Otsal Danilo esimeses vaatuses. Seevastu teises ja kolmandas vaatuses jääb Otsa mäng üheplaaniisemaks ning osatäitja näib rohkem lootvat oma isiklikule sarmile kui mängulisele nüansirikkusele. Osa võimaldaks siin veelgi huvitavamalt näidata Danilo teeseldud ükskõiksust, salongilikku vabadust, ülemeelikust ning armukadetsemist.

Kui algul näeme Otsa Danilot salongilõvina ja elumehena, lokaalide ning kabareede igapäevase küllastajana, siis teisest vaatusest alates muutub ta üsna heaks poisiks, unustades hoopis kogu oma varajasema laia joone ja senised elukombed (ei tea, kas taasõrganud armastuse mõjul?!). Aga mispärast siis ei põhjendata vaatatajale, miks armastab Danilo kabareedes kolada? On ta lihtsalt elumees või midagi muud? Ja kui ta on elumees, mida tahetakse siis tema kujuga öelda, kas seda, et armastus teeb elumehegi vooruslikuks abielumeheks? Miks ei võiks Danilo näiteks otsida lohutust kabareedes sellepärast, et tema omaaegne tõeline armastus Hanna vastu purunes ja et ta olude sunnil peab tegelema vastiku kantseleitööga, mida ta põrmugi ei salli, lühidalt — et kogu elumehelik joon on talle vaid maskiks? Selleks oleks vaja leida võimalusi tema tegeliku suhtumise äramängimiseks grisettidesse, kellega ta naljatab, kuid kellest ta on ka tüdinud. Ja kohe muutub kuju konkreetsemaks, ilmekamaks ja vaatatajale lähedasemaks. Ka-

rakteri selgus ning loogika on vajalik mitte ainult draamas ja komöödias, vaid ka igas operetis.

Meta Kodanipork lõbusa lese Hanna Glavari osas on vokaalselt tugevam kui mänguliselt. Tema Hanna ei ole see Hanna, keda on mõelnud autorid, vaid trafareetne operetiprimadonna. Kes on tegelikult Hanna? Ta on lihtne tütarlaps, kes olude sunnil abiellus suurilma pankuriga, kusjuures viimane jättis ta kaheksa päeva pärast laulatust leseks. Hanna kuju veetlevus seisabki selles, et ta ei ole tavaline aristokraatne ja salongides end kodus tunde primadonna, vaid lihtne ja lõbus tütarlaps, kelle otsekohestust ning siirust talub seltskond üksnes tema miljonite pärast. Niimoodi osa lahendades oleksime saanud värsket ja värvikat kuju. Praeguse lahenduse juures puuduvad kuju individuaalsus, eluline konkreetsus ja sotsiaalne tõepärasus.

Lisaks sellele forsseerib näitleja teksti rääkides häält ning kasutab ebalooslikke, kriiskavaid toone. Tuleks püüda rohkem häälelise vabaduse poole, vältides pingutusi, mis võivad krampi.

Lavastuse kõige teraviklikumad kujud loovad näitlejad Alfred Mering (Kromov) ja Kalju Vaha (Njegus). Meringu Kromov tegutseb laval aktiivselt, oma ülesande kohaselt. Kuju on ilmekas, tema tahe selge. Hästi väljapeetud on Kalju Vaha Njegus. Vaha on leidnud terve rea huvitavaid nüansse kuju iseloomustamiseks. Täiesti ülearune on aga mäng äratuskellega: mingit mõtet sellel ei ole ja midagi iseloomulikku see detail kujule enam juurde ei anna. Detailid õigustavad end ainult siis, kui need on põhjendatud ja lähtuvad karakterist.

Ja siis see «Maxim»! Ei taha uskuda, et lavastaja tahtis tõendada, et «Maxim» on tore ja ilus koht, mille järele peaksime tõsiselt igatsust tundma ja et grisetid on saatkonna esindajate naistest vooruslikumad. Kuid ometi tuleb lavastusest nii

välja. Tõsi küll, saatkonna esindajad kipuvad grisettidega tantsima, kuid see ei määra veel nendevahelist suhet ega anna hinnangut, sest miks mitte eelistada ilusaid tantsijaid, kui oma naine lööb üleaisa! Lavastaja läheb siingi välja solidsusele, grisettide esinemise võimalisele ilule ja silmarõõmule ning jätab kasutamata võimalusi tolleagsete Pariisi öölokaalide väiksemakski iseloomustamiseks. Seegi tõendab, et selle asemel, et tuua antud operetti elule lähemale, viitakse ta elust kaugemale.

Arusaamatuks jääb pantomiim III vaatusel algul, mis ei ole selge ega taba märki. Kabareenumbrid oma efektide rohkuse ja ülepaakumistega surmavad huvi järgneva tegevuse vastu, seda enam, et näitlejate mäng muutub siin eriti pinnaliseks. Saatkonna esindajate reageerimised sõnadega «ai, ai, ai» miljonitest ilmajäämisele ning tagasisaamisele iseloomustavad kujukalt kogu operetti kergekäelist sisulist lahendamist. Põhjendamatuks muutub ka tegelaste liikumine: kust nad tulevad ja kuhu lähevad.

«Lõbusa lese» antud lavaline lahendus kõneleb imelikust tendentsist ja suhtumisest lääne opereti lavastamisse. Kui teater lavastab nõukogude opereti, siis võitleb ta selle eest, et tuua lavale elutõde. Kui aga teater lavastab lääne klassikalise opereti, heidetakse realismi printsiipi üle parda ja minnakse välja ulutsemisele ning efektiivsemisele. Kas «Lõbusa lesk» ei võimalda luua realistlikku lavastust elavate inimkujudega? Libreto näitab, et selleks on küllaltki võimalusi, on tarvis ainult leidlikkust, fantaasiat ning sügavat lähenemist asjale. Kui meie teater mängib kodanlikku operetti, siis selleks ta ongi nõukogude teater, et teha lõpp sisu alahindamisele, leida antud teose ratsionaalne tuum ning seda arendades luua sisukas lavateos.

A. Liives