

Sa nägid oma jumalat, Johhanaan. Aga mind ei näinud sa ilaigi. Oleksid sa mind näinud, oleksid sa mind armastanud... Armastuse saladus on suurem kui surma saladus. Peab nägema ainult armastust.

(O. WILDE, «SALOME»)

Juudamaa salapärasest printsessi Salome kompromiteerib Johhanaani pea. Operilavastajad, pöördudes R. Strauss'i ooperi poole, loevad oma kohuseks Salomet rehabiliteerida, leida Salome, selle «koletu, fanaatilise julmuri» (saksa muusikateadlase Ernst Krause raamatust «Richard Strauss») tegusid pehmemadavaid motiive. Lavastajatest saavad advokaadid. RAT «Estonia» võtab omaks Berliini Koomilise Ooperi režissööri Götz Friedrichi kontseptsiooni. «Salome juhtum» näis tähtsamana kui Salome saatus, kirjutab Friedrich ooperi eelmiste lavastuste kohta. «Kõik «Salomes» sisalduvad vasturääkivused seletuvad ajaloolis-esteetilise piirsituatsiooniga, mida teos kujutab ja kajastab...» (RAT «Estonia» kavalehelt).

Kunstiteosel ei ole mõõtu ega kaalu, mille kindlaksmääramine toimuks ainult ajaloo ja psühholoogia vihtidega; sel juhul oleks kunst lihtne ja igav, ning «Salome» taanduks «korralikult» ajaloo- ning isikudraama raamidesse, mida tõepoolest «Estonia» lavastus (lavastaja Udo Väljaots) näib silmas pidavatki. (Seda kinnitab ka N. Rinne k. a. «Kodumaas» nr. 5.)

Ning ikkagi jääb kehtima too kuri-kuulus «Salome juhtum», ikkagi tundub too juhtum intrigeerivam ja tähtsam «Salome saastusest».

Tuntud ooperikangelastel on ju oma teadaolev saatus, nende kangelaste nimed on omamoodi sünonüümideks muutunud. Nagu Mimi saatus on tiskisusse surra, nagu Carmen sureb José noa läbi, nõnda sureb Salome, muserdatud rasketest lahingukilpidest; selleks on ta juba sündinud Salomena, selline on ta saatus. Retušeerige ooperist «juhtum», nimelt Johhanaani pea — ja Salome lakkab olemast kangelanna.

Ajalooline piirsituatsioon, millele teater viitab, ei õigusta ega seleta Salomet. Lähtudes Stanislavski kui ooperilavastaja tuntud vormelist «Слово — что, музыка — как», annab Salome kuju juurde võtme kõigepealt O. Wilde'i poesia (R. Strauss'i ooper säilitabki, v.a. väikesed kärped, Wilde'i draama teksti). Ning otsustava tähtsuse ooperi tõlgitsemisel ei omanda mitte «Salome» tegevusaeg, vaid märksa lähem, nimelt

see läbi püüab pääseda piinavast kaksikelust!).

U. Väljaots rivistab figuurid üles — ja usaldab nad muusika (ning näitlejate enest intuitsiooni) hoolde. Lavastaja staatilisusetootlus on teatud määral ka mõistetav: R. Strauss'i tihedat orkestripartituuri ning ooperi sõna tähtsust arvestades tuleb lauljad publikule maksimaalselt kuuldavaks ja nähtavaks teha. Ent staatilisus, mis muutub väljaütlematuseks, hakkab publikut desorienteerima: kaob ekspressiivsus, kaovad vajalikud kontrastid.

Lavastuses pole kõigepealt tunda pi-

episoodid ette finaali võimsat kulminatsiooni, parimat M. Jõgeva senistest finaalist. Solist on selleks «Öde Angelica» lõpuarist mõndagi olulist talle-tanud, kas või oskuse viia publikut endaga kaasa (muidugi ilma eelmise ooperi melodramaatilisuseta!).

Kõige vastuolulisem on ooperi kolmas Salome — S. Raja. Kui J. Anveldi Salomes oli tunda teatud raskepärast, «deemonlikkuse» taotlust, siis S. Raja lahendab oma Salome üllatavalt kergelt, kui mitte öelda — kergemeelselt. Loodus on S. Rajale andnud meeldiva figuuri, plastilised käed, ja artist paneb

KAS KESKTEE VIIB ROOMA?

du, mida Salome jälestab ja kust ta lahkub. Too Salome lahkumine ehitabki omapärase silla kiirelt arenevate traagiliste sündmuste juurde ja iseloomustab ka seda omapäraselt kaksikelu, mida kangelanna enam elada ei suuda. Esimene mõõdalaskmine viib lavastuse suurima küsimärgini: «Estonia» Salomes» ähmastub suhtumine Herodesesse, teose kõige negatiivsemasse kangelasesse, ja koos temaga kogu sellesse inimvaenulikkusse maailmasse, mille vastu ooper ka suunatud on. (Sest, lõppude lõpuks, nagu iga hea muusika on psühholoogiline, nõnda annab ka iga poesia kui mitte muud, siis maailmavaate-illusiooni — vähemalt selleks, et eelmist järeldust teha!)

On legend, et «Metropolitan Opera» kulutas «Salome» lavastamiseks kaks aastat. Ooperi raskusest, mis on üksainus dramaatiline crescendo» (R. Rolland), on palju räägitud, ent huvitusetu ei ole ka üks fakt NSV Liidu ooperiteatri ajaloo.

Kui 20. aastatel mängiti «Salomet» Leningradis ja Moskvas, siis Suure Teatri dirigent V. Suk kutsus Moskvasse laulma leningradlanna Valentina Pavlovskaja, kes jäi mitmeks aastaks ainukeseks Salome

oma füüsilise esimesest etteastest peale mängu. Balletlik žestikulatsioon muutub kohatust (stseen Narrabothiga) tüütuks, lõpuks isegi kergekaaluliseks. Naeratuuste ja pooside taha kaovad Salome vastuoluline kuju, tema omapärane ülevuus, traagika ja pateetika. S. Rajal on ulatuslik, kaunis, lüüriline sopran, rahuldav kool, ent lüürilise elemendi prevaleerimine muudab partii ka kõlalisel hõredaks, tasandab pinget ja kontrastid. Diktsioonivead (veidi nõrgemal kujul küll kui esietendusel laulnud J. Anveldil) tulenevad esimesega sarnastest põhjustest.

Oli juttu Herodesest, tegelasest, kes mõjub desorienteerivalt. Türanist ja variserist on «Estonia» laval saanud tavaline neurasteenik ja alteeatud perekonnaisa, teesklus, julmus ja argus kaovad tagaplaanile. (Tarvitseks vaid lugeda, kuidas selle kuju lahendas omal ajal I. Jeršov!) A. Püvi esitab Herodesse partii intonatsioonikindlalt, hea diktsiooniga, muusikaalselt, aga tuntud-teatud pingega. Ilmselt oli lavastajakätt üsna selleks, et artist viia Othello kari-

Etenduse muusikaliselt (ja ka lavastuslikult) nõrgim löik on kuulus tenoritest ja bassidest koosnev juutide ansambel. «Estonia» lavastuse põhjal võib näha küll selle erakordset raskust, ainult mitte erakordset ilu. Ansambel «kõigub» nii rütmiliselt kui ka intonatsiooniliselt, veel kordagi pole saavutatud muusikaliselt perfektset esitust. Artistidel ei ole oma selgelt väljendatud funktsiooni ka kogu stseen mõjub groteskselt. (Muide, siin hakkavad valusalt kõrva tõlke rõhuvead: näiteks Eelias ja Eliias. Olgu veel öeldud, et peakangelase nime hääldatakse erinevalt: Salome, Salóme ja Salomé. Milline on õige? Mõõdalaskmisi tõlkes: Herodiaselt mitu korda kuuldud repliiki: «See on solvav!» (Johhanaani needmise peale!), samuti Salome «kreedos» «das Geheimnis der Liebe», s. t. «armastuse saladuse» asendamine sisuliselt neutraalse «armutundega».)

Viimastest ei tasuks rääkida, tunnetamata, millist sisulist koormust kannab «Salomes» just Salome kuju. Pole juhus, et ooperis muutub nimikangelanna kuju veelgi reljeefsemaks kui draamas, tänu 10-minutilisele tantsulisele divertismendile, mida tavaliselt tuntakse «Seitsme loori tantsu» nime all ja mis «Estonia» lavastuses moodustab mõjuva traagilise kulminatsiooni.

M. Murdmaa seades pole see tavaline «tundeline ja raage» idamaa tants. Mitte seitse linikut ei heida endalt Salome, vaid oma seitse hinge, ise kartes, erutudes ja kaheldes, üle elades nii valu, unustust, kahetsust, ekstaasi, hullust ja palvet. Sadu meeoleolusid on selles väga virtuoosuses, vormilt rikkalikult seatud tantsu, isegi rohkem, kui muusika (originaalis mõeldud lauljale esitamiseks) selleks pidepunkte annab. Ent kuna «Estonias» esitavad seda professionaalsed tantsijad, tantsivad nad maksimaalselt Salome olemust. T. Maiste närvi-erksas, tundlikult aktsentueeritud, seni-nagemata teravas plastikas pole mitte ainult uus kvaliteet andeka baleriini loomingus, vaid ka omapärane «ideaalne Salome», ideaalse Salome plastika. O. Tšitšerova tundehtne tants moodustab mõjuka traagilise monoloogi, idamaiselt «salapäraseks» ja «raskesti dešifreeritavaks» jääb oma tantsus S. Balojan. Kuid terve tantsu kestel on Herodes neutraalne: ballettmeisteri taotlus on vastuolus lavastaja väljapeetud «staatilisuse» taotlusega.

Lavastuse tegijad ja osalised pole omavahel kokkuleppele jõudnud. See on järeldus, millele viib «Salome» etendus.

juurde võtme kõigepealt O. Wilde poeesia (R. Strauss'i ooper säilitabki v.a. väikesed kärped, Wilde'i draama teksti). Ning otsustava tähtsuse ooperi tõlgitsemisel ei omanda mitte «Salome» tegevusaeg, vaid märksa lähem, nimelt O. Wilde'i ja R. Straussi aeg.

Iga kunstnik on vastuvõtlik oma ajastu avastustele ja leidudele täpselt samuti, nagu ta on aldis tema nõrkustele ja narrustele. Wilde ei otsi piirväärtusi mitte ajas, vaid inimese eneses; tugevate, ekstaatiliste tunnete otsimine, mis näiliselt on põhjusetu või oma põhjustest üle kasvanud, kuulub Wilde'i armastusemõistmise juurde. Siia kuulub ka too omapärane «satanism», armastuse kurjuse rõhutamine, kas poos või mitte, ent iga juhul tähendab see tõelise, «jumaliku armastuse» juurde jõudmise katset, võib-olla küll tagaukse kaudu. «Salomes» perverssus ei ole, ent «Salome» piirväärtuste otsimine vale koha pealt viib juba kahtlemata psühhopatoloogia valdkonda.

«Salome» ei nõua vastuolude teravdamist ja avamist mitte romantilise ooperi traditsioonide kohaselt, vaid vastavalt XX sajandi ekspressionistliku ooperi seadustele, täpsemalt: iga ooper loob oma seadused ise. Oeldakse, et kõik teed viivad Rooma, välja arvatud kesktee, ja kesktee, nimelt «Salome» sobitamine mõne teise stiili, traditsiooni või nimetaja alla, muutub võltsiks ja vääraks.

«Estonia» «Salome» kujundus (A. Püüman) on juba rõhutatult üldine. Wilde'i draamas antud kolmest kujundist (terrass, tsistern ja kuu) on säilitatud kaks: kuu jääb kusagile «saali», ent ažuursed sambad, baldahiinitaoline võrk, rohmakad sambad tsisterni taga ja allalastav «ilusust» mõjuvad nii eksootiliselt ning efektselt, et kokku võttes võiksid teenida mõnd teist ooperilavastust, kas või «Turandotti» näiteks. R. Straussi «Salomes» puudub täiesti melodramaatiline, puccinilik element, millele ilusad dekoratsioonid ja kostüümid paraku osutavad. Veel enam, «Salome» kujundus muutub lavastuspõhimõtte udususe tööriistaks.

Ooperis on kõik võimalused vastuolude teravdamiseks, figuurid on mänguks üles seatud ideaalselt. Üheilt poolt reetlikud ja headusest lobisevad juudid. võimuhull, liiderlik, verine ja arg Herodes, sama võrra paheline kui salakaval Herodias ning teiselt poolt Johhanaan, kes oma missioonis pole armastuse, vaid maailmale surma ja hävituse kuulutamise prohvet, lõpuks Salome, kes ihkab armastuse läbi pühitsetuks saada (nagu Wagneri «jumalik ja kuratlik» Kundry, kes Parsifali armastu-

se, mis on juba rõhutatult üldine. Wilde'i draamas antud kolmest kujundist (terrass, tsistern ja kuu) on säilitatud kaks: kuu jääb kusagile «saali», ent ažuursed sambad, baldahiinitaoline võrk, rohmakad sambad tsisterni taga ja allalastav «ilusust» mõjuvad nii eksootiliselt ning efektselt, et kokku võttes võiksid teenida mõnd teist ooperilavastust, kas või «Turandotti» näiteks. R. Straussi «Salomes» puudub täiesti melodramaatiline, puccinilik element, millele ilusad dekoratsioonid ja kostüümid paraku osutavad. Veel enam, «Salome» kujundus muutub lavastuspõhimõtte udususe tööriistaks.

Kui 20. aastatel mängiti «Salomet» Leningradis ja Moskvas, siis Suure Teatri dirigent V. Suk kutsus Moskvasse laulma leningradlanna Valentina Pavlovskaja, kes jäi mitmeks aastaks ainukeseks Salome partii esitajaks üle NSV Liidu. Suk luges Salome rolli nii raskeks, et Pavlovskaja puudumise korral kutsuti kodanlikust Lätist külalisesineja Brechman-Schengel (andmed on pärit S. Leviku raamatust «Veerand sajandit ooperis»).

J. Anveldile on Salome teine osa üldse — pärast Tatjanat, seda klassikalist «konservatooriumipartiid». Lauljataril on suure ulatusega ja liikuv hää, ta ründab julgelt koloratuuridele kuuluvaid kõrgusi. Ent J. Anveldi häälel puudub veel kompaktsus, artist ei oska leida tämbrivärve, ta saavutab ekspressiooni kõigepealt hääle dünaamikaga. Forsseerimise tõttu kaob legaato avar hingus, unikaalsed kõrged noodid jäävad kitsaks ning kõlavad, vaatamata meeleolude, tunnete eripärale, agressiivselt.

Oleks kohatu hakata süüdistama noort solisti, kelle eeldustes ja andes keegi ei kahtle, ja nõuda algajalt soprani tipprolli täiuslikku avamist ning mõtestamist, pealegi teades, et diktsiooni puudulikkus on tingitud kõigepealt keeleoskusest. Ent mõelgem «Salomele», mõelgem publikule, kes Juudamaa salapärase printsessi kuju mõtestamist nõuab ja vajab, sest lõpuks ju serveeritakse Salomele too koletu (mis sest, et butafoorne) pea!

M. Jõgeva on lühikese aja jooksul «Estonias» palju suutnud ja teinud. Salome rollis paneb solist ennast maksma kõigepealt suveräänse isiksusena, kes otsib kunstis oma teid. Tõsi, romantilisest armastuskujutelmast ei saa ka M. Jõgeva Salome täiesti lahti, ent seegi muutub etenduse plussiks, kui koged, et «Estonia» teised Salomed ei armasta, vaid ainult võrgutavad. Ometi on M. Jõgeva pöördumistes Johhanaaniga poole juba osake ideaalist: see on pürgimine millegi sellise poole, mida inimsuhetes ei ole, kuid mida inimsuhete kaudu saavutada võib. Just see viimane on Salome teema, see, mis Salome rollile (sama jumalikkule ja kuratlikule nagu Kundrygi) tema ainulaadse eetika annab.

M. Jõgeva Salome žestid on täpsed ja napid, tema lüürilis-dramaatiline sopran heliseb tämbriküllaselt ja vabalt. Stseenides Johhanaaniga kõlab M. Jõgeva hääles terve tundetorm: kord arglik, paluv, kord jõuline, raevukas või võimukas on too printsess, kes ise endale oma saatuse määranud. Märksa nõrgemad on episoodid Herodesega, nendes on (mängitud?) eksalteeritust ja fanatismi, kuid õnneks valmistavad need

vad tagaplaanile. (Tarvitakse vaid lugeda, kuidas selle kuju lahendas omal ajal I. Jeršov!) A. Püvi esitab Herodesse partii intonatsioonikindlalt, hea diktsiooniga, musikaalselt, aga tuntuud-teatud pingega. Ilmselt oli lavastajakätt vaja selleks, et artist viia Othello karidest mööda ja edasi. Herodiase rollis ei vea stiili- ja taktitunne U. Tautsi ja L. Panovat kordagi alt. L. Panova võidurõõmutsemine Herodesese ja Salome stseeni ajal (pärast tantsu) väärib erilist komplimenti. Liigselt teatraalsust oli tunda A. Kõlvandi Herodiases.

Johhanaan rollis esinevad T. Kuusik ja A. Männik. T. Kuusiku vokaalsel kõrgtasemel esitatud Johhanaan kuulub ooperi mõjukamate momentide hulka. Maestro kaunis ja sügavas kantileenis on jõudu, veendumust, enesekindlust ning uhkust (ja vähem vihkamist ning fanatismi, mis kõlab A. Männiku suures, omapäraselt kauni ja metalsema tämbri hääles). Ääretult napi žestiga ning ratsionaalselt lahendatud rollis jäävad õigustatult domineerima T. Kuusiku suurejoonelisus ja julgus, A. Männikul kirg ja tahe. On kahju, et kostüümi ja grimmi kohatu naturaalsusetootlus artistide püüdlusi ei toeta.

Ilusa madala registriga äratas huvi ja tähelepanu L. Tammel (Paaž), musikaalselt, üle pakkumata esines R. Gurjev (Narraboth), kes, hoolimata oma rolli sõlmmomentide «teisele plaanile» viimisest, noore pealiku suutis mõistatavaks teha. T. Tralla jäi samas rollis traditsiooniliseks ooperiarmastajaks, vastavalt sellele kaotas ka E. Neeme Paaž võimu oma väikese, aga keerulise osa üle.

lojan. Kuid terve tantsu kestel on Herodes neutraalne: ballettmeisteri taotlus on vastuolus lavastaja väljapeetud «staatilisuse» taotlusega.

Lavastuse tegijad ja osalised pole omavahel kokkuleppele jõudnud. See on järeldus, millele viib «Salome» etendus. «Ooper on muusika,» näib ütlevat dirigent N. Järvi, ja terve etenduse kestel kõlab orkester kontserdiorkestrina. Siin ei ole isegi «Estonia» orkestrile tavaliselt omast autoreid ja stiili arvestavat väljapeetust: kõik, mis orkestrist kostab, on kuidagi «liiga palav». R. Straussi partituur on tõepoolest «liiga» küllastatud, seal on efekte ja leide, eksootilisi värve ja kõige peenemaid nüansse ning meeleolusid — kõrvuti kire ja tulle. Laava orkestris, laava laval... Ja kõik see viib orkestri ning lauljate riskantse duellini, mis viimase vaatuse monoloogis oma haripunkti saavutab ning millest siiani J. Anvelt, M. Jõgeva ning S. Raja võiduga on välja tulnud.

«Ooper on muusikateater» — see on kesktee, mis seekord vahest Rooma viiks. Ja «Salome» on siiski üks iseväärki ooper, mis oma kujundeid, oma stiili vajab. Millist? S. Jessenin kirjutab kunagi geniaalsed read

«Поэу белую с черной жабой
Я хотел на земле повенчать.»

See on ideaal. Kunst on alati otsinud hea ja kurja, ilu ja jõleduse vastandlike kujundite ühendamise võimalusi, ka «Salome» on niisuguse ühendamise ooper. Milleks ja kelle jaoks — see on «Salome» teine, eetilise, s. t. ühiskondliku tähtsusega probleem.

LEHTI METSAALT