

Nagu igas lavastuses, nii peaks ka ühes muusikalises lavatükis kõiki nähtavaid ja kuuldavaid komponente valitsema etendust kooshoidev idee, muidugi kui pole tegemist mingi eritaotlusega. Meil levinud režissuuri-teooriate järgi algab ooperis kogu lugu muusikast. Olgugi et ka teooriates päriselt ei välistata varianti, kus idee tuleb väljastpoolt, esineb seda arusaadavalt põhjusil siiski äärmiselt harva. Asi on selles, et ehkki muusika võib ja nähtavasti ka peab eri inimeste jaoks tähendama mõnevõrra erinevaid asju, on lootus, et üks lavastus on võimeline muusikasse panema suvalise ja samal ajal kuulajatele üpris ühtmoodi mõistetava idee, kaunis ebareaalne, kuigi ehk mitte päris võimatu. Lavastajale on see muidugi raskem ülesanne kui normaalvariant (tõlgendus n.-õ. umbisikulisel tegumoes), kus autorit järgitakse võimalikult kõiges.

Carl Maria von Weberi «Nõidküti» partituuri kohta öeldakse üldiselt, et see on lihtne (keerulisem küll kui näiteks Gluckil, aga lihtsam kui Mozartil, Wagneril ja muudest rääkimata). Kui nii, siis peaks seda olema võimalik panna tähendama mitte ainult Weberi planeeritud — on ju nii, et lihtne (detailideta) asi võib tähendada rohkemat kui keeruline (detailidega); lihtne kolmkõla võib üksikult tähendada pea-aegu kõike, konkreetse kontekstis (näiteks Wagneri «Reini kulla» avamängus) pole see aga oma tähenduselt kaugeltki vaba. «Nõidküti» lihtsuse/keerukuse juures tuleb arvesse aga veel üks oluline, ehkki varjatud seik: lihtne tundub «Nõidküti» olevat ikkagi peamiselt seepärast, et me ise elame veel romantismitraditsiooni sees (romantilist laadi muu-

MIDA ARVATA «NÕIDKÜTI» LAVASTUSEST?

sika on meil tarbitavast valdav) — ka regiviis tundub eestlasele võõra muusika kõrval võib-olla ehk lihtne, olemata seejuures lihtne iseenes. Tegelikult on romantiline muusika juba romantismi meetodi tõttu keeruline, lihtne tundub ta ehk vaid hilis-, jä-



rel- jms. romantismist tagasi-vaadatuna. Järelikult on olemas oht, et romantismi lihtsus võib osutada petlikuks — olemuslik lihtsus on ikkagi suhteline ning suvalist tõlgendust muusikale peale suruda nagu ei saa.

gal lavastusel on oma sünni- ja elulugu. Kuigi esimese uudistamist peetakse kohatuks (loodu eksisteerib ju niigi), võib tulemus autoripoolseid viiteid tundma-

ta mõnel puhul osutada mõistetamatuks. Niisuguseid näiteid on kirjanduses (T. Mann, E. A. Poe) ja ka muusikas (Ravel, Stravinski). Muidugi ei tarvitse alati kõiki autori märkusi a priori tõeks võtta, tegemist võib olla lihtsalt peibutumänguga, kuid «Estonia»

«Nõidküti» puhul paistab resultaat etenduse autorite, B. Tõnismäe ja T. Virve avaldusega — «eesmärgiks oli (...) luua igast numbrist teatraalne kujund, väljendades visuaalset meeleolu, mis tekkis ooperi heliplaate kuulates» (NH, 21. XII 1980) — klappivat.

Kui nii, siis on partituurist lavastuseni jõudmiseks kasutatud üpris keerukat teed: lavastuslikku juhtmõtet on inspireerinud heliplaadid, s. t.

mingi(d) interpretatsioon(id); juba reaalselt eksisteerivast suhtest Weberi partituurisse on aluse saanud ooperi «Estonia»-varianti formeerivad lavastuskäigud. Esiteks — meeleolu. Sellel nähtusel on olemas olla ülimalt individuaalne ja ka subjektiivne. Ühelt poolt on see võimas vahend lavastaja eneseavalduseks, teiselt aga võimaluste ahendamine originaali tõlgendamisel. Teatud ahendamine on muidu ju päris loomulik (vastasel korral kaotaks igasugune interpretatsioon oma mõtte), praeguses variandis teeb see publikule aga topeltkiitenduse. Kujutlegem hetkeks oma meeleolu mingi suvalise pikema teose ettekandest. Ka juhul, kui me lugu väga hästi tunneme, suudab interpretatsiooni-meeleolu hoomata teose üldist tunnetust, karaktersemaid sõlmi ja olulisi nüansse. Ajas liikuva objekti puhul ei saa abstraktne emotsionaalne seisund aga kuidagi peegeldada originaali peenimate detailideni. Olgu nii, leppigem, et «Estonia» «Nõidküti» lähtepatsiks oli mingi partituuritõlgendus. Sellest alustades võiks lavastuslik mõte käia üsna loogilist rada. Juhul, kui plaadi-interpretatsioon sobib lavastaja üldkontseptsiooniga, kui see on nüanssideni läbi mõeldud ja väljatöötatud partituuri realisatsioon (nagu võib ka eeldada, kas või näiteks Dresdeni Riigikapelli ja Leipzigi Raadiokoori «Nõidküti» plaadist Carlos Kleiberi ju-

hatusel), on lavastajal käes n.-õ. poolfabrikaat. Piisab vaid audiitiivne kujutluses (NB! — kujutluses) lahti mängida, mõtestada oma ideele vastavalt, kui ongi käes lavastuslik ter- vik.

Tõnismäe—Virve tsitaadis toodud «meeleolu» juurde kuulub tingimus — «visuaalne». Resultaadi juurde tagasi tulles näeme, et nii see ka on: P. Lilje dirigeerib ikkagi otsestest Weberi partituuri (muud variandid interpretatsioonis meenutavad suuremalt jaolt paroodiaid). «Nõidküti» lavastuses tekib aga nüüd omamoodi konglomeraat — koos subjektiivse visuaalse meeleoluväljendusega jookseb paralleelselt ka vahetu partituuriresitus. Lühidalt: lavastuse kontseptsioon ei oima partituuri detailideni ja oleks nagu üles ehitatud võõrale algtekstile, arvestamata tegelikult kõlavat interpretatsiooni.

Ehkki eelöeldu oli võimalik liialt kitsalt orienteeritud etenduse autorite avaldusele, tundub, et see aitab siiski seletada lavastusest saadud vastuolulist üldmuljet. Veel üks võimalus «Estonia» «Nõidküti» arusaamiseks oleks selle sidumine nn. maailmapuu motiiviga.

Kui eesriie tõuseb, on laval ainsa dekoratsioonina soomustatud sammast, mille ülemist otsa ei näe, see on kusagil kõrgel. Edasi saab sambast puu — talle tekivad lehed. Siis sõidab puu tüvi kõrgusse, järelejäänud kannus keedetakse võlukuulid. Hiljem saab kannust alus roospõõsale ning lõpuks muutub see puskkaevuks. Kõik need variandid (ja veel paljud muud) võivad esineda ka maailmapuul — paljude rahvaste mütoloogilisel kujutluses maailma puukujulisest ehitusest. Puuna kujuteldava maailma olemuseks on vertikaal, mille üks

ots on maine (kehaline), teine taevane (vaimne, hingeline). Maailmapuule mõtlemine «Estonia» lavastuse kontekstis võib ehk tunduda liiga kaugena, kui poleks järgmisi asjaolusid. Esiteks on muusikakirjanduses väga levinud väide, et «Nõidküti» peategelane on Saksa mets (siis ka Puu); teiseks on ka germaani kütimütoloogias (siis ka «Nõidküti») olemas maailmapuu motiivistik — näiteks mets kui seletamatute jõudude avaldumiskoht, lindude ja loomade kindel hierarhia maise-taevase vertikaalil jms.; kolmandaks on ooperilavastuses analoogilist motiivi ka kasutatud — S. Eisenstein on oma kunagise Wagneri «Valküüride» lavastuse teoreetilisest põhjast kirjutanud pikema loo («Müüdi kehastus», avaldatud Eisensteini «Valitud teoste» viiendas köites 1968. a.), millest nähtub, et ta rajas kogu lavastuse vertikaalile — maailmapuule. «Nõidküti» lavastuse ja Eisensteini töö vahel on üpris palju ühist, maailmapuu tõlgendamises üldse ja eriti selle nihutamises ooperi keskseks motiiviks. Kuigi siinkohal pole mõtet Eisensteini tööle pikemalt peatuda, võiks välja tuua ühe olulise erinevuse. Eisensteinil on maailmapuu sümbolina küll tsentriks, kuid selle ümber käib reaalne elu. Tema kontseptsiooni kohaselt võtaks sümbolite (sümboliseeritud tegevuse) asetamine keskme kõrval ka äärtesse lavastuselt tuuma. Kui tõlgendus maailmapuu kaudu peaks ki Tõnismäe—Virve «Nõidküti» lavastusega kuidagi haakuma, siis võinuks ka Eisensteini kontseptsiooni järgimine abiks osutada.

Etendusele tagasi mõeldes tundub, et kooshoivdat ideed leida on siiski üpris raske.

REET REMMEL