

Uudne, aga mitte pretensioonikas lavastus

„Manon Lescaut” Estonias

Kerri Kotta

Giacomo Puccini ooper „Manon Lescaut”: muusikaline juht ja dirigent Arvo Volmer, lavastaja Andrejs Žagars, dekoratsioonikunstnik Renāte Lorence, kostüümikunstnik Kristīna Pasternaka ja koreograaf Elita Bukovska (kõik Lätist), valguskunstnik Kevin Wyn Jones (Inglismaa). 4. XI ja 9.XII RO Estonias.

Giacomo Puccini ooperi „Manon Lescaut” lavastust võib pidada Estonia tänavuse hooaja üheks suuremaks õnnestumiseks. Selles on suur osa ka meie lõunanaabritel: kui puhtmuusikaline pool välja arvata, esindavad tüki lavale toonud isikud peaaegu eranditult kas läti muusikateatrit või konkreetsemalt Läti Rahvusooperit: Andrejs Žagars lavastajana, Renāte Lorence dekoratsioonikunstnikuna, Kristīna Pasternaka kostüümikunstnikuna ning Elita Bukovska koreograafina. Lavastuse kui teraviku õnnestumises ongi oletatavasti olulist rolli mänginud loominguks kollektiivi hea vastastikune klapp, mistõttu kunstnikutööd ei hakka siin üksteist „ära sööma” – häda, mis lavastusi teinekord ikka kummitama kipub.

„Manoni ...” lavastus kombineerib nii traditsioonilisi kui Regie-Oper'i põhimõtteid. Lähitundes küll otseselt muusikast, minnakse lavastuses siit mõne sammu edasi: asetatakse kogu tegevus eelmise sajandi kuuekümnendate Prantsusmaale, sealsete üliõpilasrahutuste aega. Tausta on muudetud pigem jutustuse veenvuse nimel, kui mingi kontseptsiooni manifestatsiooniks. See on aga, eriti viimase aja teatrikülastustest saadud muljete põhjal, hea vaheldus lavastustele, kus lavastaja tüütult ja pretensioonikalt – ning mitte eriti põhjendatult – end vaatajale kogu aeg eksponeerib.

Algmaterjali ehk muusika usaldamine on end siin kahtlemata kuhjaga ära tasunud. Tea-



Mart Madiste ja Aile Asszonyi esimese kohtumise misanstseen oli peaaegu dramaturgiline tippsaavutus.



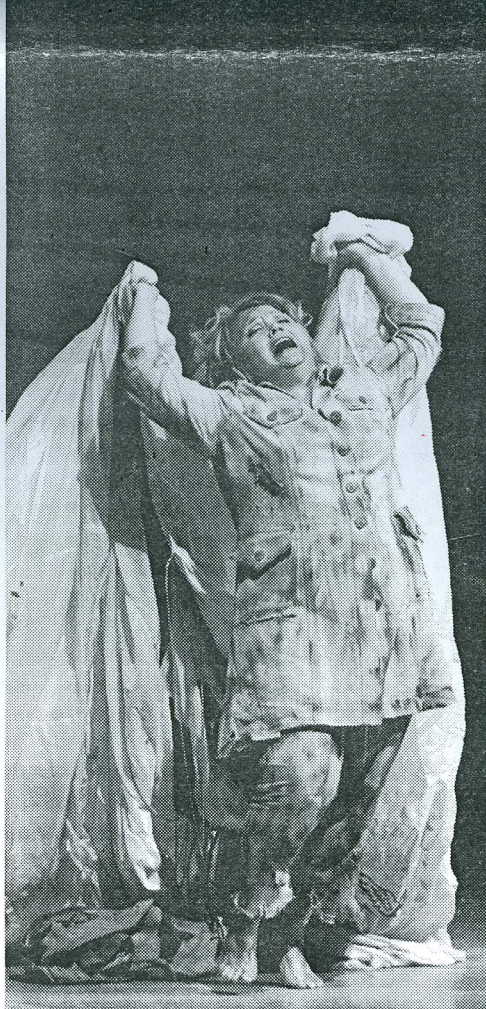
vähemena teises vaatuses ning oli kolmandas ja neljandas vaatuses mõlemal juhul sisuliselt kadunud. Arvo Volmeri tõlgendus tundus pisut jäik: rabaduse näis põhjustavat lava ja orkestri kohatine haakumatus, millest hiljem küll üle saadi. Tuleb loota, et tegemist oli esitendusega kaasneva pingega ning mitte lavastaja ja muusikalise juhi olemuslikult konfliktse

Madiste-Asszonyi esimese kohtumise misanstseen oli peaaegu dramaturgiline tippsaavutus. Kohati jäi Madiste hääl siiski ka nõrgaks või oli ansamblites raskesti eristatav. Kuna see eelkõige näis puuduvat esimest vaatust, võib oletada, et tegemist oli ka lavastuslikus plaanis (ka Estonia akustikat arvestades) mitte ehk kõige otstarbekamate otsustega.

hea vaheldus lavastuste ja lavastaja tüütult ja pretensioonikalt – ning mitte eriti põhjendatult – end vaatajale kogu aeg eksponeerib.

Algmaterjali ehk muusika usaldamine on end siin kahtlemata kuhjaga ära tasunud. Teatavasti on Puccini ooperite üheks iseloomulikumaks tunnuseks mitme tegevuse ja erinevate emotsionaalsete seisundite samaaegne eksponeerimine. **Andrejs Žagars** on mainitud tegevusliku polüfoonilisuse sünkroniseerinud ka tegelaste lavalise liikumisega, kuid mitte ainult: mitmeplaanilisus säilib laval ka siis, kui muusika seda otseselt ei eelda. Selle tulemusena saavutati efekt, milles mitme ja sageli kontrastse visuaalse plaani polüfoonia hakkas justkui järkjärgult avaldama mõju muusikale, mis samuti mitmeplaaniliseks muutus: muusika näis välja kasvavat lavastusest ja mitte vastupidi. Samuti oli õigustatud mainitud mitmeplaanilisuse järk-järguline vähendamine kuni viimase (IV) vaatuseni, kus sisuliselt keskenduti vaid kahe peategelase, Manoni ja des Grieux' siseilma avamisele. Selline võte võimaldas kogu ooperi kui jutustuse jooksul „ära kasutamata“ muusikalise energia vallandada ühes, kuid hästi fokuseeritud kulminatsioonialas (IV vaatus).

Läbimõeldus garanteeris ka lavaruumi oskusliku ärakasutamise. Estonia lava kipub teatavasti oma suhtelise väiksuse tõttu mõnikord lavastajale kitsaks jääma, mis väljendub n-ö puuriefektis: mõtestatud ja eesmärgipärast liikumist asendab pahatihti, eriti just aktiivse tegevuse imiteerimisel, edasi-tagasi jooksmine ja rabelemine, mis välistab lava piire tarbetult ja esile tuues sageli algselt taotletud mõju. Üsnagi dünaamilistest lahendustest hoolimata midagi niisugust selles lavastuses ei juhtunud. Näib, et artistid olid saanud väga selged juhised, mistõttu nad tundsid end laval hästi (artisti ebalustest tulenevat vajadust lavastuslikult ebamäärasteid kohti tühjades žestidega täita ma ei täheldanud). Esietendusel toimus lavastuse mehaanika õlitatult, etenduse teistkordsel vaatamisel näis see mõningates kohtades pisut „väsvat“, seda eriti teise vaatuse n-ö arlekinaadis (stseen laulja ja tantsuõpetajaga), kus enam ei tekkinud visuaalses plaanis nii kompakset ansambli. Siin on oht, et lavastaja ja koreograafi visioone hakatakse etenduste käigus aina enam mugandama, mis aga tähendaks stampidesse takerdumist ja lavastuse sise-



Neljandas vaatuses laulis Heli Veskus end sõna otseses mõttes suureks. 2 X HARRI ROSPU

mise potentsiaali märgatavat vähendamist.

Dirigendilt ja orkestrilt nõuavad Puccini ooperid võrdlemisi palju: pidev tegevuslikkus, millega muusikas kaasnevad kiired tempo- ja karakterimuutused, ning mitmekihiline faktuur nõuavad kiiret ja paindlikku reageerimist ning oskusi kõlaruumi diferentseerida. Eelnimetatuga peaks omakorda kaasnema oskus veel suuri, otseses mõttes sümfoonilisi arenguliine kompaktseteks tervikuteks voolida. Mõlemal kuulamisel jättis kõige ebakindlama mulje esimene vaatus, kus orkestri ja solistide/koori sünkroniseerimisega näis kohati tekkivat probleeme. Ebakindlus hakkas järk-järgult

kadunud. **Arvo Volmeri** tõlgendusi tundus pisut jääk: rabaduse näis põhjustavat lava ja orkestri kohatine haakumatus, millest hiljem küll üle saadi. Tuleb loota, et tegemist oli esietendusega kaasneva pingega ning mitte lavastaja ja muusikalise juhi olemuslikult konfliktse nägemusega materjali interpreteerimisvõimalustest. **Jüri Alperden** näitas end seevastu pea algusest saadik tõelise teatridirigendina, demonstreerides võimet solistidega ühes rütmis hingata.

Nimiosalise roll on selles ooperis kas **Aile Asszonyi** või **Heli Veskuse** kanda. Mõõnan, et Asszonyi mõjus esmakordsel ilmumisel palju sarmikamana, tema lavaline liikumine oli loomulikum. Tegemist on igati suurepärase rollisooritusega, millele oleks raske midagi ette heita. Temaga võrreldes näis Veskus tüpaažina esmapilgul peaaegu sobimatu: mõnevõrra ülepingutatud žestid nagu näiteks õõtsumine, mis oleks pidanud viitama meeletehetele, kuid jättis pigem mulje alkoholiga liialdanud inimese katsetest end jalul hoida, või tujukuse ja kappriissusena mõjuv koketsus – see kõik avaldus kuidagi kohmakalt ja tehtult. Kuid tõe huvides tuleb öelda, et see mulje püsis ainult esimestes vaatuses ehk seal, kus rolli kehastamine eeldas lisaks laulmisele ka veeli palju muud (eriti just I vaatuses ei saa nimiosaline end eriti avada hääle abil, mida peavad asendama keha-keel, pilgud, miimika ja üksikud žestid). Juba kolmandas, kuid eelkõige neljandas vaatuses laulis Veskus end sõna otseses mõttes suureks – traagilise tegelasena ületas ta veenvuselt ka Asszonyi (Veskuse-Alperdeni muusikaline klapp oli Asszonyi-Volmeriga võrreldes muidugi ka palju parem). Tagasi mõeldes oli Veskus vokaalselt tegelikult hea algusest peale, kuid kõik see, mida lavastaja laseb Asszonyil II-III vaatuses teha, Veskusele lihtsalt ei sobi ning hakkab seetõttu tugevalt mõjutama muljet tema loodavast tegelaskujust.

Mart Madiste des Grieux'na näitas end taas oma parimatest külgedest, olles veenev nii noore muretu üliõpilase kui ka hiljem traagilise armastaja rollis. Tema lavasarm näib iga etendusega aina kasvavat. Vokaalselt nauditavad olid nii Madiste-Asszonyi kui ka Madiste-Veskuse duetid, kuid puhtmänguliselt tajusin ma Madiste ja Veskuse vahel esimestes vaatuses teatavat distantsi – tegelased näisid justkui kartvat teineteist puudutada. Seevastu

või oli ansambrites raskesti eristatav. Kuna see eelkõige näis puudutatav esimest vaatust, võib oletada, et tegemist oli ka lavastuslikus plaanis (ka Estonia akustikat arvestades) mitte ehk kõige otstarbekamate otsustega.

Professionaalselt loodud lavakujudeks tuleb pidada ka **Rauno Elbi** Lescaut'd ja **Mart Lauri** Geronte de Ravoir'i. Need kaks moodustasid värvika tandemi: esimese veenvalt kehastatud pragmaatilise eluhoiakuga, aga omamoodi võluv pisisuli täiendas teise jõulisus ja kohatine brutaalsus. Kahtlemata on meelde jääv ka **Juuli Lille** kehastatud koomilise laulja roll. Rääkides aga probleemsetest külgedest, tuleb mainida koori ja solistide ebapiisavat diferentseeritust (eelkõige I ja III vaatuse kulminatiivsetes stseenides), mille tõttu ei pääsenud eespool mainitud tegevuslik polüfoonia piisavalt mõjule.

Kogu lavastuse visuaalne plaan (lavakujundus ja kostüümid) paistis esimeses ja kolmandas vaatuses võrdlemisi tõetruult järgivat eelmise sajandi kuuekümnendate olustikku. Sellest erinesid teine ja neljas vaatus, mis omalaadsete võõrkehadena vastustasid esimese ja kolmanda vaatuse visuaalset realismi. Kord juba nimetatud teise vaatuse n-ö laulu- ja tantsustseen kujutas endast kummalist ja koomilist, kuid ka omalaadset võõristust tekitavat arlekinaadi. Tinglikkusetunnet, mida see tekitas, süvendas veelgi koreograafia, mis moodustas ilmseid popkultuuri elemente esile tuues lisaks stiililisele kontrastile kõlava muusikaga ka karakterikontrasti. Suuremale tinglikkusele on panustatud samuti neljandas vaatuses, kus lava puhastati pea kõigest üleliigsest: kõik, mis võis häirida tegelaste dialoogi/sisemonoloogide, oli viidud miinimumini. Nii moodustus lavastuse teise ja neljanda vaatuse vahel omamoodi sild, ebatõeline või tinglik: mis teises vaatuses viitas võltsile elule, tähistas neljandas vaatuses transtsendentsi, selle maailma hülgamist.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et „Manon Lescaut's“ näitab rahvusooper oma parimat vormi. Oskuslik lavastajatöö on ühendatud nauditavate ja kõrgetasemeliste osatäitmistega ning professionaalselt ühtlaste ansamblitega. Lavastus, sisaldades mitmeid uudseid ja julgeid lahendusi, järgis hästi ooperi muusikalist loogikat ega mõjunud seetõttu mitmest uudsest lahendusest hoolimata pretensioonikana.