

„FAUST“ – ÜHE LAVASTUSE TÕLGENDUSKATSE

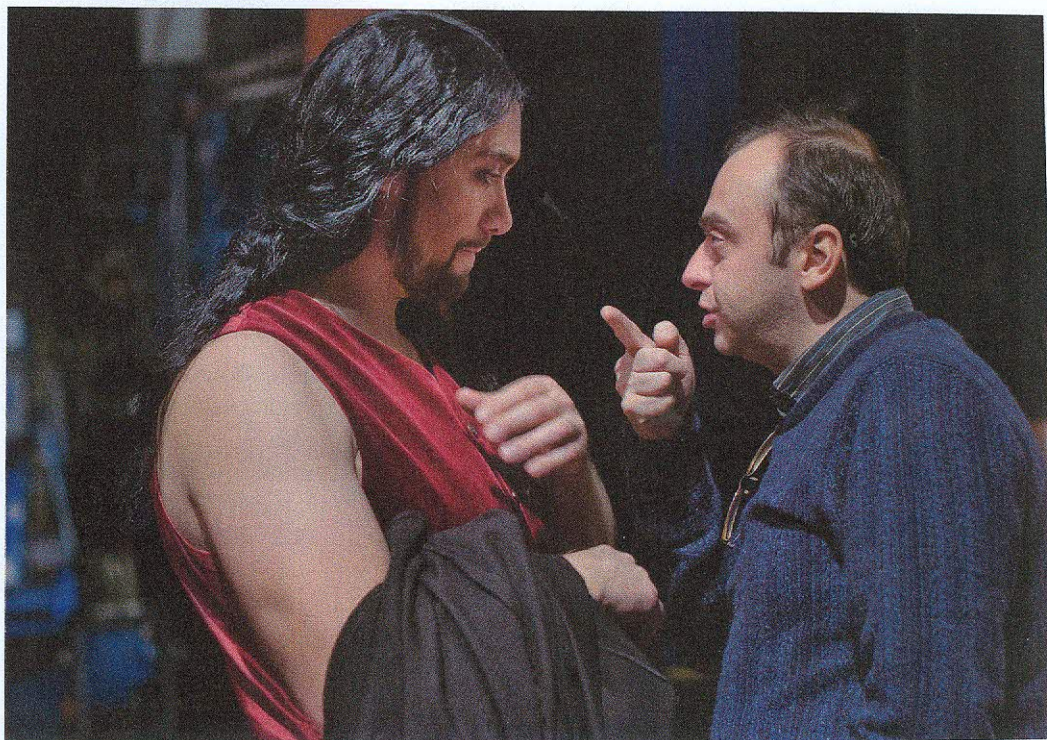
KERRI KOTTA

Charles Gounod' ooper „Faust“. Dirigent: Vello Pähn. Lavastaja: Dmitri Bertman. Kunstnik: Ene-Liis Semper. Koreograaf: Edvald Smirnov. Osades: Faust – Luc Robert (Kanada), Mefisto – Priit Volmer, Ain Anger, Margarete – Anne Wik Larssen (Norra), Aile Asszonyi, Valentin – Rauno Elp, Siébel – Helen Lokuta, Wagner – Mart Laur, vana Faust – Mart Madiste, Urmas Põldma, Catherine – Kätlin Truus, Rahvusooper Estonia koor ja sümfooniaorkester, Ees-

ti Rahvusballeti tantsijad. Esietendus 20. IX 2012 Rahvusooper Estonias.

Dramaturgilises mõttes pole Gounod' „Faust“ lavastajale ilmselt kerge ülesanne. Teoses sisalduv kummaline rõhuasetuslik nihe – ooperi alguses näib olevat peategelaseks Faust, lõpus aga hoopis Margarete – pakub lavastajale küll ohtralt ainet eripärasteks tõlgendusteks, kuid teeb väga raskeks käsitleda kogu materjali psühholoogi-

Ain Anger ja Dmitri Bertman.





Siibel – Helen Lokuta, Valentin – Rauno Elp, Margarete – Anne Wik Larssen, Wagner – Mart Laur.

liselt ja kontseptuaalselt tervikliku loona. Teatav hajaliolak näib kummitavat ka Dmitri Bertmani Estonia lavastust, milles mõningate *Regie-Oper'* ile omaste vahenditega on tehtud katseid narratiivseid puudujääke korvata. Päriselt vastuoludest vaba tervikut selle tulemusena siiski ei sünni.

Konkreetselt lavastusliku telje puudumine annab tulemuseks kaks teineteisest võrdlemisi eraldi seisvat vaadust. Esimeses vaatuses panustatakse enam vaatamängulisusele, publikuga suheldakse eri märkide ja märgisüsteemide kaudu ning rõhutatakse laval toimuva tinglikkust ja sümboolsust. Seda vaadust võib nimetada visuaalseks, kuna praktiliselt kõiki olulisemaid dramaturgilisi pöördeid aktsentueerib kas

kunstnikutöö või koreograafia; viimast tuleks siin mõista aga võrdlemisi laialt: see hõlmab muu hulgas ka vokaalaristide liikumist, mis teatavatel puhkudel on rõhutatult stiliseeritud. Teine vaatus on psühholoogilisem ja realistlikum. See näib otsesemalt järgivat muusika ja libreto sisemist dramaturgiat sellesse autonoomsete lavastuslike komponentidega peaaegu sekkumata. Kui esimeses vaatuses luuakse võrdlemisi jäik raamistik, milles improviseerimisruum peaaegu puudub, siis teises jäetakse artist kohati peaaegu täiesti iseenda hoolde.

Teatava piirini näisid töötavat mõlemad eelkirjeldatud lavastuslikud lähenemisviisid, mistõttu üht teisele otseselt eelistada ei saa. Näiteks esieten-

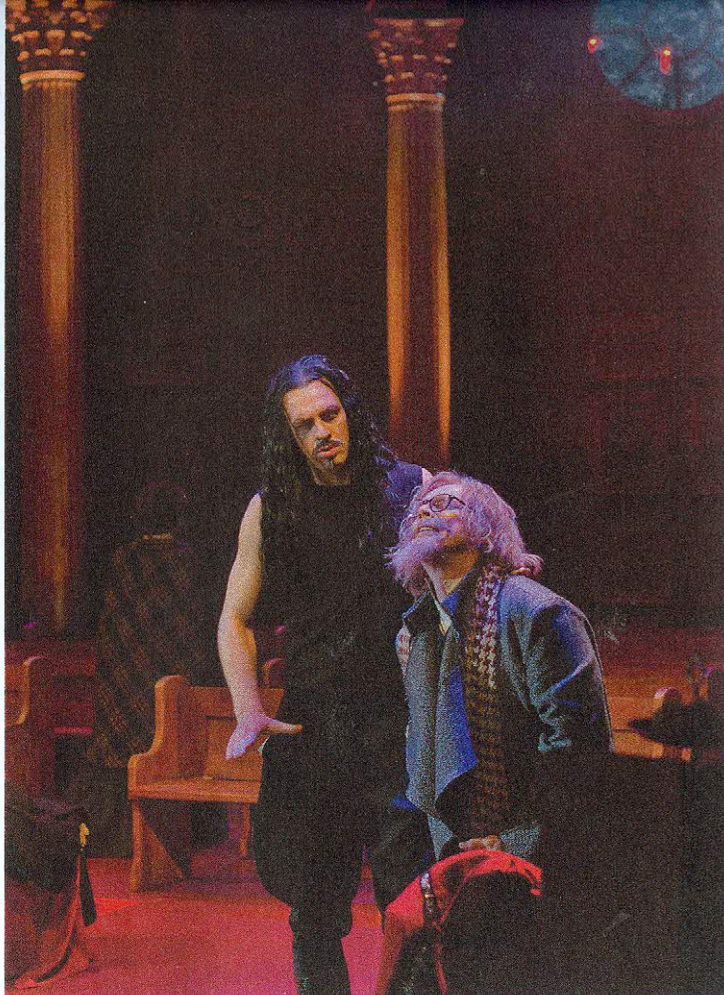
dusel jäi domineerima esimene vaatus, mis oma raamistikuga näis veel kohati mõnevõrra ebalevaid artiste üsna hästi toetavat. 18. oktoobri etendusel hakkas aga esimese vaatuselike detailide pealetükkiv rohkus peategelasi kehastavaid lauljaid selgelt segama ning tõeliselt mõjule pääses alles teine vaatus. Oletatavasti mängisid eri vaaduste õnnestumisel olulist rolli tegelasi kehastavate lauljate isikuomadused. Ilmselt tunneb nn meeskonnamängijast artist end mugavamalt pigem esimeses, enesekehtestajast autonoomne suverään aga teises vaatuses. Vähem dominantsete lauljate puhul hakkab tööle esimese vaatuselike mehaanika, staarid saavad aga särada teises vaatuses.

Lavastust tõlgendada püüdes tekkis hulk ideid, millest aga ükski ei ole päris lõpuni veenev. Kas lavastus peaks kehastama olemise relatiivsust? Kiriku ja kabaree kokkusulatamine võiks neid

näidata ühe ja sama reaalsuse kahe ja vaid näiliselt vastandliku küljena. Või lunastuse müsteeriumi? Risti laskumine ülevalt ei langenud kahjuks kokku Margarete lunastushetke väljendusega muusikas. Seetõttu tähendas rist siin pigem manitsust või lausa ähvardust (s.o pigem kirikut kui institutsiooni) ja mitte seda paradoksaalset hüpset, kus totaalne lootusetus muutub järsku ebaloogiliselt ja ootamatult ülevoolavaks rõõmuks ja kindluseks. Iseenesest võinuks aga lunastuse teema üks lavastuslike juhtmõtteid olla küll, sest Gounod' agenda on siin üsna läbipaistev: tee pääsemisele avab inimestele pigem nende nõrkus kui tugevus, selle kindluseks võib ooperis näiteks võrrelda Margarete ja Valentini saatust. Ooperi religioosset poolt rõhutatav kunstnikutöö Ene-Liis Semperilt kirjutas muu hulgas Bertmanile ette ka lavale mõtetelise risti joonistavad liikumisteed –

Margarete – Aile Asszonyi.





Faust – Priit Volmer,
vana Faust –
Mart Madiste.

eeslava parema ja vasaku külje ning eeslava ja tagalava vahel. Ja lõpuks, kas Fausti ja Margarete lugu võinuks olla hoopis vana Fausti unenägu? Viimase naasmine hilisemates stseenides hääletu kõrvaltvaatajana võiks anda sellisteks oletusteks alust. Kuid järjekindlalt rakendatud kontseptsiooniga pole tegemist ka siin.

Konkreetsete osatäitjate puhul võib rääkida nii õnnestumistest kui ka ebaõnnestumistest. Psühholoogiliselt oli kahtlemata veenvaim Valentin Rauno Elbi kehastuses, kes oma peaaegu animaalse sirgjoonelisusega osutus ainsaks tegelaseks, kellel õnnestus läbi

murda esimese vaatuse kõiketaipvast irooniast. Margaretele selleks aga tegelikult mingit võimalust ei anta. Anne Wik Larsseni kehastatuna mattus see heast vokaalsest esitusest hoolimata lavastusliku masinavärgi alla. Aile Asszonyi katsed Margarete kujusse rohkem elu ja siirust süstida aga hakkasid esimeses vaatuses lavastusele omast, selles kontekstis ebakohast irooniast hoopis võimendama. Sellest vabastas alles Asszonyi teise vaatuse võimas rollilahendus.

Teatavasti peaks Margarete kehastama süütust ja puhtust. Samas on lavastaja olnud haaratud kiriku ja kaba-

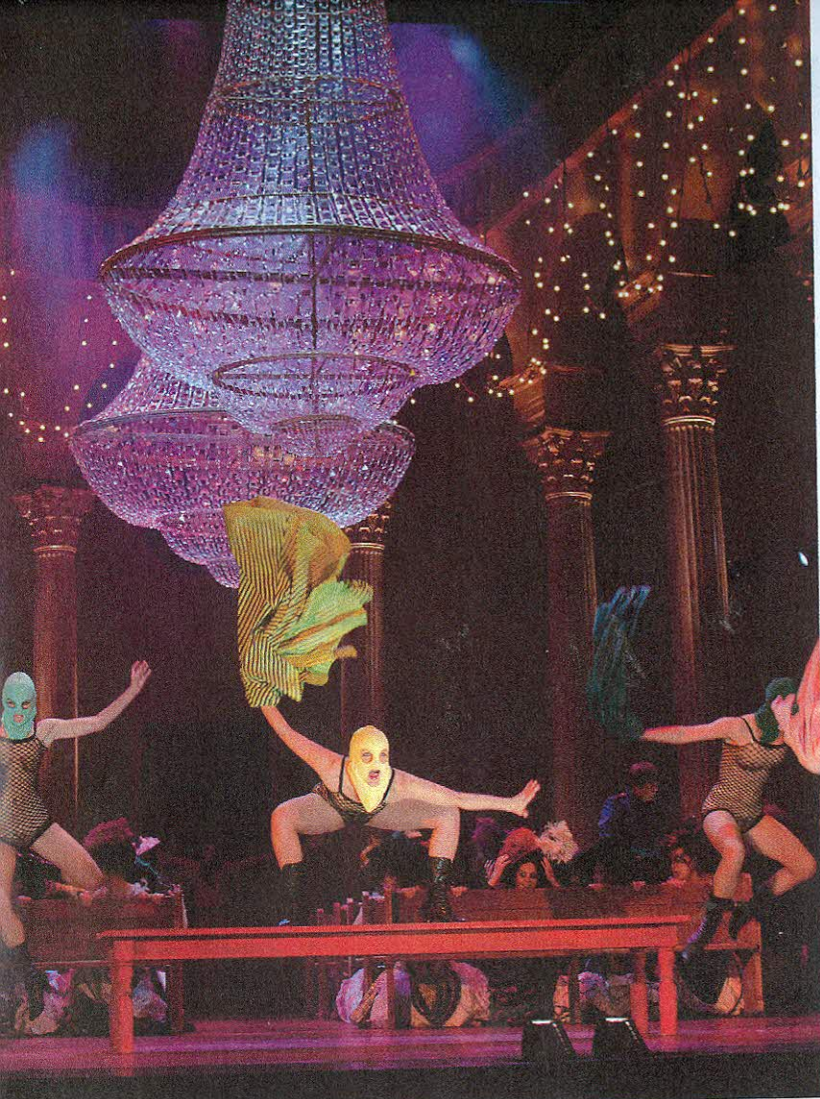


Margarete – Anne Wik Larssen.

ree kui Fausti silmade kaudu tajutud kahe teineteisele vastanduva reaalsuse kõrvutamisel. Lavastuslikust loogikast tulenevalt ei saa Margarete seetõttu ilmuda mujal kui kabarees. Teisisõnu ei saa Faust teda märgata enne, kui vana Fausti maailmapilti esindav „kiriku reaalsus“ on asendunud noore Fausti „kabaree reaalsusega“. Et Margarete olemasolu kabarees põhjendada, on lavastaja teinud temast ettekandja. Kuid ka siin on teatav vastuolu: sellises ümbruses ei saa inimene, kui ta just päris idiot pole, jääda täielikult sinisilmseks. Selline lavastuslik otsus ei tee Margaretest loomulikult tingimata kohe pahelist tegelast, kuid elukogemusest lähtuvalt peaks ta Fausti kavatsusi siiski paremini läbi nägema. Peamine lavastuslik probleem seisneb aga selles, et juba natukenegi elukogenud tüdrukuna ei suudaks Margarete enam paeluda Fausti kujutusvõimet.

Teiste sõnadega, elukogenud Margarete ja Fausti vahel ei saaks sündida kogu ooperit käivitavat armastuslugu.

Vana Fausti peamine probleem on teatavasti üleerudeeritusest tulenev võimetus tunda vaimustust ehk teisisõnu lihtsalt täiel rinnal elada. Faust soovib noorust selleks, et omandada õndsateadmatuse n-ö „kõik on võimalik“ seisund, mis ainsana suudaks temas taas sünnitada tugevaid ihasid ja tundeid. Näib, et lavastaja ei ole sellest aru saanud. Kavalehel arutledes väljendab ta imestust, et Faust ei palu noorust selleks, et teha veel üks avastus või leiutada see, mis on veel leiutamata. Milleks peaks Faust seda soovima? Faust on seda juba kogenud ning tema probleem ongi pigem sellisest kogemusest tulenev elutüdimus. Fausti ei pane enesetapukatset sooritama ju liiga ruttu lõppev elu, vaid jätkuvalt kestav elu, mis ei suuda talle enam midagi pakkuda.



Esimese vaatuse kabareestseen „Pussy Rioti osavõtul”.

Harri Rospu fotod

Miks peab aga Margarete tingimata kehaastama süütust ja puhtust, et Faustti köita? Sest just sellisena kehaastaks ta Fausti ihaldatavat ideaali, s.o kõike võimalikuks muutvat teadmatust. Faust ju teab oma „eelmise elu” põhjal, mida on väärt elujõudu närvutavad kogemused, ja just seetõttu põlgab ta ära (või vähemalt peaks ära põlgama) kõik, mis natukenegi sellele viitab. Seda mõistmata on lavastaja teinud Faustist tühipalja liiderdaja, kellel, tõsi

küll, ärkab mingil seletamatul põhjusel aeg-ajalt südametunnistus. Sellise tegelasega pole lauljal psühholoogiliselt just eriti palju peale hakata. Samas pole Luc Robert'i professionaalsele osatäitmisele noore Faustina muusikaliselt midagi ette heita. Mart Madiste vana Fausti rollis oli oma „metafüüsilises põlemises” samuti üsna jõuline ja oluliselt veenvam kui liialt välistele vahenditele toetuv Urmas Põldma.

Ka Mefisto kuju näib olevat kont-

septuaalselt läbi mõtlemata. Lavastaja pakub välja intrigeeriva idee, et saatan on tegelikult inimeste valedel valikutel pärast kurb. Vastavalt sellele pakub saatan inimestele võimaluse valida hea ja kurja vahel mitte esmajoones selleks, et inimesi hukutada, vaid selleks, et leida inimene, kes suudaks kiusatusele vastu panna. Inimesed selleks aga üldjuhul võimelised ei ole. Miks aga saatan selle üle kurvastab? Äkki kehaastab Mefisto n-ö uskuda ihkavat ateisti: kiusatuse edukas tõrjumine tõestaks Mefistole temast tugevama jõu ehk jumala olemasolu? Võibolla, lavastus selliseks oletuseks küll väga otseselt alust ei anna. Erinevalt inimestest, keda vaevavad kõhklused ja kahtlused, näib Mefisto siin kehaastavat pigem pragmaatikut, s.o tüüpi, kelle käitumine on kõikvõimalikes olukordades selgelt otstarbekohane. Kui Mefisto alati aktsepteerib olukorda sellisena, nagu see on (sh ka ebaõnnestumiste korral), siis Faust, vastupidi, ei tee seda peaaegu kunagi. Võib öelda, et tegutsemises on Mefisto — kui tema särav intellekt kõrvale jätta — peaaegu nagu pimedalt bioloogilist programmi järgiv loom. Aristokraatse ja stiilsena mängisid Mefisto välja nii Priit Volmer kui ka Ain Anger, kuigi Angeri mängus avaldus võimukus oluliselt suuremal määral.

Siibelit Helen Lokuta esituses võib aga pidada lavastuslikuks õnnestumiseks. Peaaegu kogu aeg kohal viibiv kloun, kes tegevusi dubleerides ja imiteerides muutub üsna ruttu „nähtamatuks”, annab küllaltki hästi edasi õrna hinge, kuid mõnevõrra iseloomuta noormehe olemust, peegeldades peaaegu puhtalt keskkonda, milles ta viib. On sümptomaatiline, et Siibel saab öelda Valentinile Margarete kohta tõtt

alles siis, kui on endalt klouni maski maha rebinud — hea lavastuslik idee, mis võimaldab ühelt poolt näidata tegelase „tegelikku nägu” ja teiselt poolt distantseeruda lavastuse esimese poole „virtuaalsusest”, sooritada lavastuses juba eespool mainitud „psühholoogilist pööret”. Seega on Siibeli ülekarikeerimise risk end ära tasunud, kuid selles peitub ka väike oht mängida Siibeli puhul lihtsalt odava populaarsuse peale. Helen Lokuta on sellest õnneks suutnud hoiduda.

Ooperi muusikaline teostus on tegelikult üks Estonia viimase aja parimaid. Eriti tuleks esile tõsta orkestrit, kes end esietendusel uue peadirigendi Vello Pähna juhatusel sõna otseses mõttes ületas — nii head ansambli mängu pole Estonia teatri lavaaugust juba ammu kuulnud. Seetõttu on pisut kurb, et lavastus tervikuna siiski päriselt tööle ei hakanud. Lavastus mõjub omalaadse katsepolügoonina, kus testitakse erinevaid ideid. Tulemuseks on visuaalselt efektsed ja säravad ning eelkõige esimeses vaatuses ka üllatusrohked lahendused. Teises pooles hakkab lavastus aga oma trumpe järk-järgult ammendama: Siibel heidab endalt maski ja tema „karjuvalt” vaikiv kohalolek lavastuses lõpeb, massistseenide lavastamises kaob sümbolistlik mitmemõõtmelisus (vrd näiteks esimese vaatuse kabareestseeni „Pussy Rioti osavõtul” teise vaatuse sõdurite tagasituleku stseeniga), selle asemele aga lavastuslikult otseselt enam midagi uut ja värsket ei tule. Nüüd sõltub kõik suuresti vaid artistidest ning parimad neist — Ain Anger, Aile Asszonyi, Priit Volmer ja Rauno Elp — suutsid neile sülle langenud vabadusega õnneks loovalt ringi käia.