

Stiilitundlik lavastaja Hanno Kompus ooperite „Tristan ja Isolde” ning „Jevgeni Onegin” näitel¹

Maarja Kindel

Iga teos kannab oma lavastust eona endas. Seda idu leida ning arendada tas peituvate võimaluste piirini, see ongi lavastaja-näitejuhi esimeseks ja ühtlasi peamiseks ülesandeks. Seemnerast kasvatada puu, see olgu tema hool; kas sellest tuleb kuusk või kask, mänd või tamm, sinna ei saa ta parata. Kuid kindlasti ta peab teadma vahet teha kuuse käbi ja tamme tõru vahel ning lugu pidama ühest samuti kui teisest, et ei kogemata ega meelega ta ei hakkaks käbist kasvatama tamme või tõrust kuuske (Kompus 1931: 41).

Nõnda kirjeldab Hanno Kompus (1890–1974), Eesti esimene professionaalne ooperilavastaja, oma arusaama lavastaja ülesannetest ja kohustustest. Selles väljendub Hanno Kompusele iseloomulik süvenev, erakordselt täpne ja samas kujundirikas mõttelaad, mis peegeldub kõikides tema tegemistes ja ettevõtmistes. Hanno Kompus oli suure eruditsiooniga isiksus, kelle teadmised, tegutsemistahe ja kirjasõna on jätnud Eesti kultuurilukku sügava jälje. Ta oli draama- ja ooperilavastaja, kunstiarvustaja, arhitekt, kirjanee, näitleja, muusik ja raamatuillustreer. Kõige tihedamalt oli tema teatritegevus seotud Estoniaga, kus ta töötas lavastajana aastatel 1923–1936 ja 1940–1944 ning direktorina 1925–1929. Selle aja jooksul tõi Kompus lavale rohkem kui 40 ooperit.² Oma tegevusega pani Kompus aluse professionaalse muusikateatri kestmisele tollal veel mitmežanrilise teatrina tegutsenud Estonias. Kompuse koostatud repertuaariprogrammi (vt. edaspidi) järgimine aitas kaasa lauljate ja trupi oskuste täiustumisele. Samuti kasvas eri stiilides ooperite esitamine publiku huvi ja teadlikkust.

Hanno Kompuse tegevust ooperilavastajana pole kaugeltki ammendavalt uuritud. Liis Kolle on

kirjutanud Kompuse kujunemisest ja mõjutajatest oma bakalaureusetöös „Hanno Kompuse kujunemine lavastajaks” (1999), jõudes aastani 1920, ning Kompuse teatrikogemustest Moskvas ja Kompuse repertuaariprogrammist (vt. Kolle 1999a, b, c, 2010). Maarja Kindeli magistrیتöös „Hanno Kompuse Wagneri-lavastused Estonias 1925–1935 rahvusvahelise lavastamistraditsiooni taustal” (2011) on võrreldud Kompuse lavastusi Wagneri-interpretatsiooniga laiemalt ning toodud välja Kompuse oma ettekujutus Wagneri ooperite stiilist. Kompuse kunsti-, arhitektuuri- ja ka teatrikirjutistes kerkivad pidevalt esile mõisted „stiil” ja „stiililine ühtsus”, millest võib järeldada, et stiili tunnetamine oli Kompusele olemuslik, selle tähtsust kinnitab ka artikli alguses tsiteeritud mõtteavaldus.

Käesoleva artikli eesmärk on kahe lavastuse – Richard Wagneri „Tristani ja Isolde” (esietendus 14. oktoobril 1933) ning Pjotr Tšaikovski „Jevgeni Onegini” (esietendus 6. novembril 1934) analüüsi põhjal selgitada, kuidas väljendus Kompuse stiilitundlikkus³ erinevate teoste puhul. „Tristan ja Isolde” ning „Jevgeni Onegin” on uurimiseks piisavalt eri laadi teosed: esimene on suurejooneline, müütilise ainekuga muusikadraama, teine aga kammerlik, intiimne ja elulähedane ooper. Valiku tegemisel kujunes kaalukaks ka lavastuste kohta ilmunud arvustuste hulk ning asjaolu, et mõlema lavastuse valmimine langes aega, mil Kompus oli juba kogenud ja väljakujunenud vaadetega lavastaja. „Jevgeni Onegini” oli Kompus lavastanud ka varem, 1926. aastal, ent 1934. aasta „Jevgeni Onegini” uulavastus oli selgemalt väljapeetud stiiliga ja seega uurimismaterjalina sobivam.

Ooperilavastuse analüüs on üks osa muusikateatri uurimisest. Kauga aega tähendas

¹ Uurimus valmis Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1).

² Sealhulgas ka Tšaikovski „Jevgeni Onegin” ja „Padaemand”, Puccini „Tosca” ja „Boheem”, Verdi „Trubaduur”, „Othello” ja „Aida”, Wagneri „Lendav hollandlane”, „Lohengrin”, „Tannhäuser” ning „Tristan ja Isolde”, Borodini „Vürst Igor”, Rimski-Korsakovi „Tsaari mõrsja”, Rubinsteini „Deemon”, Mozarti „Don Giovanni” ja „Võlflööd”, Bizet’ „Carmen” jt.

³ Stiilitundlikkuse all peetakse selles artiklis silmas võimet tabada erinevate ooperite väljendus- ja kujutluslaadi ning luua sellele vastav lavastus.

muusikateatri uurimine eelkõige muusikateose eritlemist. Kuni 1970. aastani asetati ooperiuurimise keskpunkti ooperipartituur, ooper kui muusikateos. Analüüsi muusikalist materjali seoses tegelaskujude ja sündmustikuga, otsiti juhtmotive, vaadeldi orkestratsiooni ja muusikanumbrite vormi, uuriti harmooniat jne. (Pappel 2004: 415). Hiljem lisandusid ajaloolised uurimused (uurimisobjektiks olid näiteks esituspaigad, koosseisud, teatrikorraldus, repertuaar), ka libreto ning retseptiooniuringud. Tasapisi kasvas ka vajadus läheneda ooperile kui teatrinähtusele, arvestades lavarealaalse ja teatripraktikaga.

Muusikateatri lavastuse analüüs on tihedalt seotud teatriteaduse meetoditega. Tänapäeval on lähenemisenurki lavastuse analüüsimiseks mitmesuguseid: kirjaliku teksti ja etenduse võrdlus (*script to performance*), retseptiooniuurimine, teatriantropoloogia, semiootika, fenomenoloogia ja hermeneutika (Epner 2002: 110). Teatriteaduses on lavastuse analüüsimisel leidnud laialdast kasutamist prantsuse teatriteadlase Patrice Pavis'i väljatöötatud küsimustik, mille eesmärgiks on süstematiseerida lavastuse analüüsi (vt. Pavis 2003). Küsimustik jaotab lavastuse neljateistkümneks alaosaks (lavastuse üldised omadused, stenograafia, valguskujundus, esemed, kostüümid, grimm, näitlemine jne.) ning annab juhtnöörid, millele analüüsides tähelepanu pöörata. Pavis'i küsimustikku kasutades võib teha semiootikast lähtuva analüüsi, aga see ei pea tingimata nii olema. Käesolevas artiklis ei kasutata Pavis'i küsimustikku rangelt kujul, vaid pigem eritlemise meetodilise alusena. Pavis'i küsimustiku eelduseks on võimalus näha analüüsitava etendust/lavastust. Kuidas aga käsitleda ajaloolist lavastust, mida uurijal pole olnud võimalik reaalselt vaadata ega lavateosega ka videosalvestise vahendusel tutvuda? Sellisel juhul tuleb uurijal endal konstrueerida lavastus (Postlewait 2011: 19–20),⁴ kombineerides eri allikatest (antud artikli puhul fotod ja arvustused) saadud teavet üldise kontekstiga ning teoste

partituuridest ja lavastaja kirjutistest saadud informatsiooniga. Mõõdapääsmatu on lavastaja kujunemisloo ning vaadete tutvumine, samuti enese kursiviimine solistide, dekoratsioonide autori ja kostüümikunstniku õpingute ning varasemate töödega.

Allikatena on artiklis kasutatud 1933. ja 1934. aastal Estonia lavastuste kohta ilmunud arvustusi päevalehtedes Kaja, Päevaleht, Rahvaleht, Rahva Sõna, Revalsche Zeitung, Tallinna Teataja, Tartu Postimees, Uudisleht, Vaba Maa.⁵ Paraku on arvustustes lavastusest ja režiist vähe kirjutatud, sest tollal ei pööratud sellele kuigi palju tähelepanu (vt. eespool). Märksa rohkem leiab informatsiooni orkestri, koori ja lauljate esituse kui lavakujunduse, kostüümide ja režiiki kohta. Muusikalise külje domineerimine arvustustes on seotud ka kriitikute taustaga: näiteks oli Päevalehe arvustaja Theodor Lemba elukutseline pianist, tema noorem vend Artur Lemba kirjutas kriitikat ajalehes Vaba Maa, tegutsedes samuti pianisti ning heliloojana. Pisut põhjalikumalt analüüsib lavastusi baltisaksa linnaarhivaar, muusikaloolane ja tšellist Otto Greiffenhagen ajalehes Revalsche Zeitung. Käesolevas artiklis jääb muusikalise külje vaatlemine siiski marginaalseks.

Lisaks arvustustele kasutatakse allikatena lavastuste fotosid, mida säilitatakse Eesti Teatri- ja Muusikamuseumis (vt. allikate nimekiri). Nii arvustustesse kui ka fotodesse tuli suhtuda kaaluvalt, kuna fotod pole jäädvustatud etendustel, vaid spetsiaalselt pildistamiseks ettevalmistatud võtetel, kus „etendati” mõnda stseeni lavastusest.

Esmalt antakse artiklis ülevaade Hanno Kompuse kujunemisest lavastajaks. Seejärel käsitletakse pikemalt Kompuse vaateid stiliseerimisest ja Wagneri ooperite stiilist ning realismist. Artikli põhiosa moodustab „Tristani ja Isolde” ning „Jevgeni Onegini” lavastuste analüüs. Peale „Tristani ja Isolde” analüüsi vaadeldakse väikese kõrvalpõikena „Tristani” lavastuse retseptiooni ning muutusi Estonia repertuaaripoliitikas.

⁴ Konstrueerimismeetodit on rakendanud viimaste aastakümnete üks mõjukamaid teatriajaloo uurijaid, ameeriklane Thomas Postlewait. Eesti muusikateatriuurijatest on seda kasutanud muusikateadlane Kristel Pappel oma doktoritöös „Ooper Tallinnas 19. sajandil” (2003).

⁵ Ajalehed on kättesaadavad Eesti Teatri- ja Muusikamuseumis Hanno Kompuse ja Estonia fondides, Rahvusoper Estonia arhiivis ja internetis digitaliseeritud Eesti ajalehtede leheküljel (<http://dea.nlib.ee/>).

Hanno Kompuse kujunemine lavastajaks⁶

Hanno Kompus (1890, Tartumaa – 1974, Montreal) oli eesti esimene professionaalne ooperilavastaja. Ooperilavastaja amet eeldab avaraid teadmisi erinevatest kunstiliikidest ja oskusi neid teadmisi ühendada. Kompus oli laia silmaringiga ja mitmekülgset andekas. Gümnaasiumihariduse sai Kompus Tartu Reaalkoolis (lõpetas 1908. aastal kiituskirjaga). Samal ajal arendas ta edasi oma viulimänguuskust, nii et peale kooli mängis Kompus koguni Vanemuise orkestris (Kolle 1999a: 10–11). Vanemuises puutus Kompus teatriga lähemalt kokku: orkestrandid võisid tasuta külastada kontserte ja etendusi, samuti lubati neil proove vaadata. See oli Kompuse esimene tõsisem kokkupuude teatriga ning kindlasti mõjutas võimetus jälgida tollase peanäitejuhi Karl Menningu proove ja lavastusi noore Kompuse vaateid teatrist ja lavastajatööst. 1909. aasta sügisel asus Kompus Riia Polütehnilise Instituuti arhitektuuri õppima, kuigi tema sügavaim sümpaatia kuulus juba siis kujutavale kunstile. Arhitektuuriharidus arendas ruumilist mõtlemist, kunstiga tegelemine stiili- ja kompositsioonitunnet. Paralleelselt kunstiteadmiste omandamisega arendas Kompus edasi viiuli- ning klaverimänguuskust. Riias elades külastas Kompus tihti Saksa Linnateatri tugeva ooperitrupiga etendusi. Tolleaegsest Riist võib rääkida kui Wagneri-linnast: igal hooajal toodi lavale vähemalt üks Wagneri ooper. Sel perioodil sai Kompus oma esimesed praktilised kogemused teatritegevuses: ta osales Riia Eesti seltsi näiteringis, kus proovis kätt nii näitlejana kui ka näitejuhina.

Seoses Riia Polütehnilise Instituudi evakueerimisega Moskvasse vahetas Kompus 1915. aastal elukohta. Moskva raamatukogude, muuseumide ja teatritega tutvumine mõjutas Kompust palju. Teatritest jättis talle sügavaima mulje Moskva Kammerteater, mida juhtis Aleksandr Tairov. Antiikteatrist ning pantomiimist eeskujuna võttes oli Tairovi teatrilaad stiliseeritud ja antirealistlik, samas visuaalselt rikas. Tairovi lavastustele oli iseloomulik kehalse eneseväljenduse olulisus ja rütmistatus: rütmile pöörati tähelepanu nii näitlejate kõnes, liikumises ja žestides kui ka

lavakujunduses. Samu jooni võime täheldada Kompuse hilisemas ooperi-ideaalis (sellest juttu edaspidi). Moskvas tekkis Kompusel võimalus osaleda Šveitsi muusikapedagoogi ning eurütmia rajaja Émile Jaques-Dalcroze'i rütmilise gümnaastika kursustel. Jaques-Dalcroze lähenes muusika õppimisele ja tajumisele kehaliste harjutuste ning tunnetuse kaudu. Tänu rütmikakursusele hakkas Kompus tajuma keha ja muusika vahelisi seoseid ning pidas seetõttu füüsilist väljendusrikkust ka teatris oluliseks. Üheks oma kunstiliseks ideaaliks on Kompus nimetanud Jaques-Dalcroze'i ja Šveitsi teatrikunstniku Adolphe Appia koostöös valminud lavatölgendust Christoph Willibald Glucki ooperist „Orpheus ja Eurydike” (1913), kus moodustasid mõjusa terviku uudne lava- ning valguskujundus koos lauljate kehalse väljendusrikkusega.

Alates 1919. aasta 1. juulist töötas Kompus Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi juurde loodud kunstide osakonna juhatajana Tallinnas. Samal ajal kirjutas ta pidevalt teatriarvustusi ajalehte Tallinna Teataja.

1920. aastal kutsuti Hanno Kompus Estonia dramaturgi kohale, kus ta ei piirdunud pelgalt teatri kirjandusala juhi tööga, vaid debüteeris peagi ka lavastajana. Nii lavastas ta seal 1920. aastal Georg Kaiseri „Gaasi” Berliinis nähtud saksa ekspressionistliku teatri eeskujul. Vormi poolest oli Kompuse lavastus küll ekspressionistlik teater, ent sisuliselt vähem võis selles näha ideelis-esteetilist usutunnistust või protestikarjet (Tormis 1978: 21). Ilmselt soovis Kompus tuua Estoniasse uusi suundi, uusi vorme, ent sügav, läbitunnetatud ekspressionism polnud talle tegelikult vaimulähedane (vt. edasi). Kompuse huvi erinevate teatrivormide ja suundade vastu näitab ka järgmisel hooajal Estonias lavastatud mängulises ja tinglikus stiilis ning *commedia dell'arte*-like joontega Rudolf Lothari „Kuningas Arlekiin”, millele Kompus tegi ka lavakujunduse ja kostüümid.

Sel ajajärgul võis täheldada Estonia ooperitrupi koosseisu ja taseme stabiliseerumist. 1922. aasta kevadel leidis Estonia juhtkond, et ooperitrupil on vaja vastava hariduse ja ettevalmistusega lavastajat. Valik langes mitmekülgsete huvide ja teadmistega Hanno Kompuse kasuks, kellel aga

⁶ See on lühikokkuvõte Kompuse huvitavast ja mitmekülgsest taustast ning lavastajaks kujunemisest. Põhjalikumalt on seda teemat käsitlenud Liis Kolle oma bakalaureusetöös (1999a) ja Maarja Kindel magistriritöö (2011) peatükis „Kujunemine lavastajaks”.

puudusid ooperi jaoks vajalikud kogemused. Nii võimaldati Kompusel juba sama aasta sügisel sõita Saksamaale Dresdenisse, et end tulevaseks ametiks ette valmistada. Hooajal 1922/1923 töötas Kompus Dresdeni Riigiooperis lavastaja assistendina. Dresdeni ooperiteater oli kõrge muusikalise tasemega, ent lavastuslikult pigem konservatiivne. Seal praktiseerimine andis Kompusele ettekujutuse teatri funktsioneerimisest ja argipäevast. Ühtlasi sai ta kuulata erinevaid oopereid väga heas muusikalises ettekandes. Hiljem mõjutas Dresdeni repertuaar ja sellega tutvumine Kompuse eelistusi ja põhimõtteid Estonia repertuaari koostamisel. 1923. aasta sügisel Estonia lavastajana tööle asudes oli Kompusel lisaks heale praktilisele ettevalmistusele ka kindel ettekujutus ooperilavastaja põhimõtetest ja lähtekohtadest.

Stiliseerimine ja Wagneri ooperite stiil Hanno Kompuse teatrivaadetes

Stiliseerimine tähendab Hanno Kompuse teatrivaadetes tinglikku, mitterealistlikku ja abstraheeritud kujutamisi. Stiliseerimise mõiste seostub Kompuse kirjutistes eelkõige Wagneri ooperitega. Kompuse lavastustest kõige stiliseeritumad ongi tema Wagneri-tööd, eriti „Tristan ja Isolde“ 1933. aastal. Ent aastaid enne seda, veel siis, kui Kompus polnud ühtegi ooperit lavale toonud, sõnastas ta oma originaalsed ja radikaalsed vaated arvustuses Alfred Sälliku lavastatud „Jevgeni Oneginile“ (Tallinna Teataja, 23.02.1920). Kriitilises artiklis väljendub ka noore Kompuse ettekujutus ideaalsest ooperilavastusest ja stiliseerimisest. See on suurepärane allikas tutvumaks Kompuse varaste lavastamisepõhimõtetega.

Nagu juba öeldud, ei jäänud Kompus Estonia lavastusega rahule. Põhiline probleemide allikas, millest kasvasid Kompuse arvates välja 1920. aasta „Jevgeni Onegini“ lavastuse puudused, oli lähenemisviis, mis võtab ooperit kui näidendit, kus kõne asemel orkestri saatel lauldakse – muidu jääb sisuliselt ja stiililiselt kõik samaks kui sõnateatris (Kompus kasutab mõistet „kõnedraama“). Kompus aga nägi ooperit draamana,

kus kõik on seotud muusika vaimus, mõõdus ja rütmis: kus kõne saab lauluks, argipäeva

väljendav žest suureks puhtväljendavaks plastiliseks kehaliigutuseks, samm paljast paigalt liikumise vahendist ilmekaks rütmiliseks tantsuks, dekoratsioon väiklasest, žanrilisest miljööväljendajast ruumilis-vormilis-värviliseks kaasmänguks, valgus vesisest tõelikkuse illusiooni taotlejast muusikalis-dramaatilise voogava dünaamika vägevaks nähtavaks resonaatoriks omas kasvavas ja kahanevas tugevuses (Tallinna Teataja, 23.02.1920).

Kompuse vaatenurk seab ooperirežii aluseks muusika, millest omakorda kasvab välja lavaline liikumine ja stsenograafia.

Suurt vastumeelsust tekitas Kompuses Estonia lavastuse stiil, mis ei vastanud tema ettekujutusele ooperilavastuse üldisest laadist. Kompus ei pooldanud (siis!) olustikulist, argielu käitumist ja liikumist jäljendavat maneerit. Ta leidis, et ooperilavastus peab olema **stiliseeritud ja kunstipärane**.⁷ „Ei ole vaja, et oleks loomulik, reaalsust matkiv“ (samas), sest Kompus ei pidanud kunsti eesmärgiks nähtava maailma tõetruud jäljendamist, vaid selle **tõlgendamist ja kontsentreerimist**. Tema arvates ei tohtinud ka lauljate mäng olla ooperis realistlik, vaid lihtsam, suurejoonelisem, detailivaesem kui sõnateatris, sest muusika ja orkester juhivad draamat. Selle arvustuse põhjal võiks järeldada, et tollal oli Kompuse jaoks stiliseerimine ainuvõimalik viis, kuidas oopereid lavastada. Tutvudes Kompuse töödega Estonias ning hilisemate kirjutistega, tuleb siiski etteruttavalt öelda, et stiliseerimine oli vaid üks Kompuse lähenemisviisidest.

Kõige nähtavamalt väljendus stiliseerimine Kompuse Wagneri-lavastustes. Wagneri ooperite stiilist oli Hanno Kompusel omanäoline visioon. Mitmes artiklis, näiteks „Vastuolu muusika- ja näitejuhi vahel ooperis“ (TMM T28-1-10) ning „Stiil ja lavastus. Ooperilavastaja ülesandeist“ (Kompus 1931), selgitab Kompus Wagneri teoste olemust. Ta rõhutab, et lavastaja lähtugu teose partituurist ja muusikast: „Partituur on ainus diktaator ja lähtekoht etenduse, s.o. lavastuse ja ettekande, sisemisele ehitusele, tempole, rütmile, stiilile siduv nii muusika- kui näitejuhile“ (TMM T28-1-10). Lavastus peab vastama ooperi ja muusika stiilile ning kõik, mis on sellega vastuolus või sellest lahus, on Kompuse silmis üleliigne.

⁷ Artikli autori esiletõst.

Wagneri ooperite stiili võrdles Kompus monumentaalse seinamaaliga: „Suurekontuuriline peab see olema, nagu müürimaal. Wagneri stiil on freskostiil” (Kompus 1931: 45). Ilmselt pidas ta silmas Wagneri ooperite suursugusust. Wagneri ooperite laad oli Kompuse tõlgenduse järgi abstraktne, mitterealistlik ja paatoslik, vastandudes veristlikule ooperile: „Oleks täiesti väär ja võlts siin lavastuses käsitada verismi meetodeid. Igasugu „elavus” ja „liikuvus” laval oleks just vastupidine sellele, mis vaja, oleks argipäevane, labane, mage, pateetikalage ja sellega Wagneri teose, jah, kogu ta loominguga vaimu võltsiv” (TMM T28-1-10). Ta leidis, et Wagneri ooperid on sümfoonilised draamad, mistõttu ei pruugi tegelased laval näiliselt mitte midagi teha: muusika juhib draamat, süvendab ja „viibib meeleolus” (Kompus 1931: 45). Wagneri ooperite tegelasi võrdles ta monumentide ja stiliseeritud hiigelukjudega:

Lavastaja teeks vea, kui ta ei märkaks Wagneri ooperi kujude statuarsust, vaid laseks neid pidulikke pronksihiihlasi, neid masendavaid monumente laval ringi siblida, askeldada ja sentimentaalitseda [...] iga nende hingetõmme tahab pörutada, iga samm, iga viibe vallutada, iga poos (ja enamasti nad püsivad poosis) on statuarne (samas).

Lavastajana pidas Kompus muusika väljendusjõudu väga suureks ja seda eriti Wagneri ooperite tiheduse ja sümbolirikkuse juures. Selleks et muusika pääseks mõjule ja „juhiks” ooperit, tuli Kompuse arvates taandada kõik liigne ja asendada see kunstipärase ja väljendusriikka poosiga: „[...] sümfooniliste vahenditega väljendavad laval seisvate tegelaste põues vallanduvad torme. Ainult liikumatus, õigemini püsi, tardumine poosi võib saada vastaval määral pateetiliseks, eeldusel, et asend on küllalt ilmekas, poos küllalt võimas” (samas). Sellises stiliseeritud, kõrge kujundlikkuse ja abstraktsuse astmega lavastuses pole võimalik, et lavastaja töö jääb märkamatuks – laval toimuv on selleks piisavalt kunstiline, eemal „loomulikust” ja „elulähedasest” käitumisest. Nagu Kompus on kirjutanud: „Lavastaja siin ei saa tegutseda maastiku-aednikuna, kes „märkamatu” teeb „nagu looduses”, vaid arhitektina, kes ikka jääb märgatavaks” (Kompus 1931: 45).

Realistlik stiil Hanno Kompuse teatrivaadetes

Lugedes Kompuse teatrikirjutisi ja tutvudes „Jevgeni Onegini” arvustuse seisukohtadega aastast 1920, mil ta leidis, et ooperi lavastuses ei peaks realistlikku laadi viljelema, võib Kompusest jääda mulje kui suurest stiliseerijast. Tegelikult ei lavastanud Kompus kunagi nii, nagu tema noorusaja kirjatöös avaldatud radikaalseid põhimõtteid silmas pidades võinuks oodata. Miks ta siiski loobus praktikas oma vaadetest? Mõningal määral tingis seda ilmselt Kompuse kredo lähtuda alati partituurist ja teose sisemisest olemusest – stiliseerimine ei sobi kõikidele teostele. Sellest kaalukamaks pean aga tõsiasja, et 1920. aastal kirjutatu kuulub noorele visionäärile, veel teatritöö ja ooperiga vähe kokkupuutunud inimesele.

Stiliseerimise eelistamise tagamaid avab 1936. aastal ilmunud Hanno Kompuse ülevaade Eduard Wiiraltist. Kompuse kirjeldus Wiiralti stiili eri perioodidest tundub iseloomustavat tema enda varasemaid vaateid:

Näib nii, et noor anne, kui ta on jõudnud üle esimestest tehnilistest probleemidest, kunstilise vormi otsimisel kõigepealt kaldub stiliseerima. Dekoratiivne stilisatsioon paistab esimese etapina, esimese võimalusena distantseerida kunstiteost paljast fotograafilisest tõeluse pildistamisest. On ju iga kunstiteos tõeluse tõlgitus, tõelus ümbermõelduna, ümbernähtuna või teises kunstiliselt käsitlertavas materjalis (Kompus 1976a: 95).

Ilmselt oli stiliseerimine noore Kompuse jaoks esimene, lihtsaim ja selgeim viis, kuidas kaotada „tõeluse pildistamine”, mida ta mingil juhul ei pidanud kunsti ega ka teatri ülesandeks. Vahest ei osanud ta tollal veel ette kujutada, et psühholoogiline ja realistlik stiil ei välista sugugi „tõelisuse tõlgitsemist”.

Realistlik teater ja Konstantin Stanislavski lähenemine ei olnud Kompusele 1920. aastal võõrad. Realistliku lähenemisega puutus ta esmalt kokku Vanemuise teatris Karl Menningu proove ja lavastusi külastades. Hea ettekujutuse andis realistlikust režiist kindlasti ka Moskvas Kunstiteatri põhimõtete ja lavastustega tutvumine. Seda tõestab kasvõi 1920. aastal Tallinna Teatajas ilmunud artikkel „Näitelavaline looming ja Stanislavski

lavski süsteem” (Tallinna Teataja, 31.12.1920). See on Kompuse ülevaade Tallinnat külastanud Moskva Kunstiteatri näitlejate Olga Gsovskaja ja Vladimir Gaidarovi teatriteoreetilistest loengutest, mis tutvustasid ning selgitasid muuhulgas ka Stanislavski süsteemi. Artikli alguses nendib Kompus, et ta pole kaugeltki päri kõikide näidete ja tõekspidamistega, ent loobub kirjutise põhieesmärgi tõttu sel teemal polemiseerimisest. Artiklit lugedes on ilmne, et Kompus mõistis teoreetiliselt Stanislavski lähenemist, ja ta ka tunnustas Moskva Kunstiteatri saavutusi, ent teda jättis see lähenemine külmaks, kuna tollal paelusid teda uuemad teatrivoolud (millest annavad tunnistust Estonias lavastatud „Gaas” ja „Kuningas Arlekiin”).

Kompuse stiliseerimissoov oli kooskõlas selle ajastu kultuurikontekstiga. 1920. aastaid on peetud Eestis avangardismi leviku kümnendiks, mil kogu eesti kultuur tegi läbi kiire ja mitmekülgse arengu. Ehkki muu maailmaga võrreldes pehmemalt, imbusid 1920. aastate alguses eesti kultuuri saksa ekspressionism, kujutavasse kunsti futurism, kubism ja konstruktivism ning muud avangardsed voolud (Kangilaski 2005: 118). Kompus oli laiahaardelise kunstikriitikuna kursis kõikide uute väljendusvormidega. Stiliseerimise eelistamist Kompuse teatrivaadetes võib tõlgendada avangardismipuhangu ilminguna.

Kompuse loomingut uurides on probleemiline ja samas huvitav, et küllaltki radikaalsete teoreetiliste kirjutiste taustal jäi ta ooperilavastajana traditsioonidele toetuvaks praktikuks. 1923. aastal Estoniasse tööle asudes ei teinud ta midagi sellist, mida võiks oodata „Jevgeni Onegini” arvustuse kriitiliselt autorilt. Hooajal 1923/1924 lavastas Kompus „Hoffmanni lood”, „Madaliku”, „Hugenotid” ja „Deemoni”. Fotode ja arvustuste järgi otsustades ei paista ükski neist olevat silmatorkavalt stiliseeriv ega äärmuslikult uuenduslik – need olid realismilähedased, suurejoonelised ja visuaalselt efektsed lavastused. Siinkohal kerkib taas kord küsimus „miks”. On arvatud, et Estonia truppi vähesed kogemused võisid takistada Kompusel oma uudseid ideid ellu viimast, ent tõenäoliselt mängis tema vaadete

kujunemises oma rolli 1922.–1923. aastal Dresdenis kogetu.⁸ Dresdeni ooperiteater oli Kompuse õpingute ajal kõrge kunstilise ja muusikalise tasemega, ent endise öukonnateatrina esindas pigem traditsioonilist muusikateatrit.⁹ Dresdeni tasakaalukas ja traditsiooniline lavastamisstiil oli Kompusele sümpaatne, ehkki midagi liiga inspireerivat või sütitavat selles tema jaoks polnud. Õpingute ajal oli Kompus hoolikas, sihikindel ja tähelepanelik kõige selle suhtes, mida Dresdeni ooperiteatris näha võis (Hain 1990: 416). On küllaltki tõenäoline, et Estoniasse lavastama asudes võttis ta palju eeskuju Dresdeni Riigiooperilt.

Dresdenis ammutas Kompus teadmisi ka sealsest raamatukogudest ning külastas sageli kunstinäitusi. Sõjajärgse saksa ekspressionismi suhtes oli Kompus aga küllaltki kriitiline (Hallas 2000: 24). Selle süngus, vormikeskus ja mehaanilisus tekitas võõrustust. Võimalik, et just siis sai alguse Kompuse poolehoid pigem harmoonilise ning esteetilist naudingut pakkuva kunsti suhtes. Loomulikult oli see protsess märksa pikaajalisem ning seotud kunsti enda arengusuundade muutumisega 1920. ja 1930. aastatel. Aktiivse kunsti- ja teatrikriitikuna pidi Kompus mõnevõrra korrigeerima ka enda seisukohti ning eelistusi. Reet Varblane on osutanud Kompuse kunstivaadete muutumisele nõnda: „1917. aastal kuulus ennustuslik usk täielikult abstraktsele kunstile, 1937. aastal aga ainult konkreetsele s.o. reaalsuslähedasele kunstile” (Varblane 1989: 47, tsit. Hain 1990: 419 järgi). Ka lavastaja Eino Uuli sõnul alustas Kompus stiliseerijana, aga aja möödudes sai temast „realist” (Uuli 1936: 204). Seega oli Kompus 1920. aastate alguses avatud erinevatele suundadele ning haakus üleüldise katsetamisjanuga teatris ja kunstis. Miks sai Kompusest aja jooksul realismi ja elulähedust pooldav lavastaja?

Tundub, et Kompuse hilisem realismi eelistamine 1920. aastal ideaalsena nähtud stiliseerimisele on seotud kunsti ja teatri üldsituatsiooni muutusega. 1920. aasta lõpus toimunud avangardi ja modernistlike voolude mõju vähenemine oli osa vahepealsest moodsa kunsti üleeuroopalisest taandumisprotsessist. Teatris tulid 1930. aastatel

⁸ Dresdeni mõju analüüsimine on paraku keeruline ja piiratud, kuna allikaid sellest perioodist napib.

⁹ Hooajal mängiti rohkem kui 50 teost, mille enamik kuulub tänini muusikateatri püsirepertuaari. Seal võis näha mitmeid Wagneri oopereid, Verdi ja Mozarti tuntumaid teoseid, Bizet’ „Carmenit”, Offenbachi „Hoffmanni lugusid”, Straussi „Roosikavaleri” ja paljude teiste oopereid (Kolle 2010: 99–100).

esiplaanile „omateater“ ja „realism“ (Rähesoo 2011: 225). Niisiis on realistliku stiili tulek Kompuse ooperivaadetes seotud üldiste muutustega kunsti- ja teatrielelistustes.

Realistlikust lähenemisest muusikateatris pole Kompus kuigi palju kirjutanud – tunduvalt rohkem leidub selgitusi stiliseerimisest ja mitterealistlikust tõlgitsusest. Ilmselt vajas stiliseerimine ja antirealistlik lähenemine rohkem põhjendamist ja tutvustamist kui publikule tuttavam realistlik laad. Ka oma kunstiaiklites on Kompus käsitlenud realismi teoreetilisemalt üsna vähe, ehkki realism kunstivooluna ja seda viljelevad kunstnikud olid talle sümpaatsed. Eriti meeldisid talle need kunstnikud, kes ühendasid realistlikud elemendid oma isikupärase stiiliga ning sünteesisid seda maitsekalt ning tasakaalukalt uute vooludega (Wiiralt, Triik, Adamson-Eric, Mägi jt.). Seega sümpatiseeris Kompusele realism küll, ent mitte loodust või elu kopeerivana, vaid ikka tõlgitsevana, originaalse ja peenelt kunstipärasena. Realismi teooriate ühe põhiküsimuse, nimelt sisu ja vormi suhtest, on ta kokku võtnud järgnevalt:

Sisu on see, mis olemas on. Vorm on see, mille kaudu, mille sees, mille varal miski olemas on (mulle, sulle). Kuid mitte sisu ei vormita kunstiteoses, vaid ainet, sisu väljendatakse, väljendatakse vormis, mis ei ole muud kui ta kinnistus, ta pilt, ta võrdkuju (Kompus 1976b: 111).

Realistlikust stiilist muusikateatris on Kompus otseselt kirjutanud vaid artiklis „Stiil ja lavastus. Ooperilavastaja ülesandeist“ (1931),¹⁰ kus ta vastandab omavahel stiliseerimist ja realismi. Kompus leiab, et realismis peab kõik mõjuma nii loomulikuna, et vaataja „unustab“ lavastaja töö:

Möönsin eespool, et realistlikku laadi teoste puhul vististi on kõige parem, kui lavastust, s.o. näitejuhti, ei märgatagi; kui tegelaste käigud ja rühmitused, kõik olemine ja tegemine laval oleks „nagu elus“, ümbrus „nagu looduses“. See mõistagi ei tähenda korraldamatust, kuid näitejuhi loodud kord siin ei tohiks tunduda tahtlikuna, kõik peab tulema nagu iseendast, mõjuma endastmõistetavana. Partituuri realistlik stiil tingib elulähedase lavastuse (Kompus 1931: 41).

Mäletatavasti polnud Kompuse arvates võimalik stiliseerides jääda lavastajana märkamatuks, kuna muusika tõlgitsemine žestides ja poosides mõjub tahes-tahtmata kunstipäraselt ja ebarealistlikuna ning äratav vaatajas eraldi tähelepanu. Realistlikus lavastuses peaks aga laval toimuv tunduma vaatajale nii enesestmõistetav ja loomulik, et ta ei pane lavastaja tööd tähelegi. Muidugi mõista ei tähendanud see Kompuse jaoks režii kadumist, vastupidi: tõelise loomulikkuse saavutamine on omaette töö ja kunst. Suurt tähelepanu pööras Kompus igapäevaste toimingute usutavale esitamisele, samuti pidid dekoratsioonid looma sobiva keskkonna. Arhitektiharidusega Kompus aitas Estonia kunstnikke just ruumi organiseerimisel, objektide paigutamisel ning Estonia lavamöötetest tingitud probleemide lahendamisel. Lavakujundus pidi Kompuse vaadete kohaselt olema detailirikas – nagu igapäeva-elu, kus meid ümbritseb rohkelt mitmesuguseid pisiasju.

Realistliku lähenemise puhul peetakse vajalikuks tunda autori stiili, teose konteksti, ajastut, filosoofilisi, ühiskondlikke ja religioosseid tagamaid, tegelaste tausta ning karaktereid – kõike seda, mis soodustaks teose paremat mõistmist. Pole kahtlustki, et erakordselt hea mälu ja kustumatu teadmistejanuga Kompus tegi ooperi sisu võimalikult sügava avamise nimel palju tööd teose tausta ja autori stiili tundmaõppimisel. Enne prooviperioodi oli Kompusel tavaks arutleda trupiga teose sisu ja tegelaskujude karakterite üle.

Realistlikus režiiis peetakse oluliseks näitlejate võimet oma tegelaskuju läbi tunnetada ja vaatajat sündmustesse kaasata. Ka Stanislavski süsteem keskendub palju näitlejale ning tema võimete arendamisele. Näitlemise olulisusest realistlikus stiilis oli Kompus muidugi teadlik ning küllap ta sellega ka võimalust mööda tegeles. Siinkohal peab siiski arvestama Estonia solistide erineva võimekusega. Kompuse sõnul juhtus ka seda, et lühike prooviperiood ei lubanud piisavalt individuaalset tööd lauljaga.

Kompuse kirjatöid lugedes äratav imetlust, kui põhjalikult ta lavastaja ülesandeid analüüsis, selgitas ja põhjendas. See on märk äärmisest süvenemisest ja sisukusest, vastuste otsimistest ja pidevast tööst endaga. Kuidas väljendusid

¹⁰ Artiklis kirjeldab Kompus peajaslikult seda, kuidas lahendada Estonia lavamöötetude tõttu olustikulistes stseenides tekkivaid probleeme (kiriku paigutamine laval, hobuste rakendid), ilma et väheneks nähtava tööpärasus.

need erinevad lähenemisviisid tema teatriloomes, selgub Wagneri „Tristani ja Isolde” ning Tšaikovski „Jevgeni Onegini” lavastuste analüüsis.

„Tristan ja Isolde” hooajal 1933/1934

„Tristan ja Isolde” oli Hanno Kompuse neljas Wagneri-lavastus, ent esimene Wagneri muusika-draama Estonias.¹¹ Ehkki varem oli Estonia laval edukalt esitatud Wagneri romantilisi oopereid – „Lendavat hollandlast” (1925), „Lohengrini” (1927) ja „Tannhäuserit” (1930) –, pidi trupp end „Tristani” jaoks mitmekordselt ületama. Kuna „Tristan” on väga ulatuslik ja nõudlik teos, oli ka Estonia ettevalmistusperiood pikk ja põhjalik. Proovidega alustati juba 1933. aasta varakevadel. Suvel tegid lauljad individuaalset tööd, augustis algas taas prooviperiood, mis kulmineerus eduka esietendusega 14. oktoobri õhtul.

Erinevalt Wagneri eelneva loomeperioodi ooperitest on „Tristan ja Isolde” väga napi tegevustikuga, loobutud on välistest vahenditest ja efektsusest, puuduvad olustikustseenid, koori roll on teoses minimaalne. Hõreda sündmustiku ja vähese lavalise tegevuse taustal on eriti olulised tegelaste psühholoogilised ja alateadvuslikud protsessid. Juhtmotiividest läbi põimunud muusikal on draama edasiandmises kande roll – sageli leiab kõige olulisem aset just muusika sümfoonilises ja tihedas arenduses.¹²

Solistid ja näitlemine

„Tristan ja Isolde” esitab suuri nõudmisi peaosa-täitjatele. Lauljad peavad olema väga heas vokaaltehnilises vormis – häälelist jõudu ja vastupidavust peab jätkuma ligi viieks tunniks.¹³ Tristani roll on kirjutatud dramaatilisele tenorile, Isolde partii nõuab aga varjundirikast ja erinevates registrites ühtlaselt kandvat häält. Hooajal

1933/1934 oli Estonias seitse ooperisolisti, kellest „Tristanis” laulsid Karl Ots – Tristan, Olga Torokoff-Tiedeberg – Isolde, Benno Hansen – Marke, Hella Teder – Brangäne, Karl Viitol – Kurwenal. Ooperi nimiosi laulsid kogenud Karl Ots ja Olga Torokoff-Tiedeberg, kes olid kaasa teinud mitmes eelmises Wagneri-lavastuses.

Estonia tenor **Karl Ots**¹⁴ oli laulnud nimiosi kahes Wagneri ooperis: „Lohengrinis” 1927. aastal ja „Tannhäuseris” 1930. aastal. Ehkki Otsa laulutaset kiideti, tunti tema Lohengrini ja Tannhäuseri tõlgenduses puudust lüürilisusest. Dramaatiline Tristani partii oli Otsale väga sobiv, liiatigi langes Tristani esitamine aega, mil Karl Ots oli vokaalses tippvormis ja saavutanud loominguks küpsuse. Oma lauljakarjääri algusaastail esitas Ots hoopis baritonipartiisid, kuid hiljem kujunes temast Estonia esitenor, kelle jõuline ja metalse säruga häääl kandis ühtlaselt nii madalas kui ka kõrges registris (Kõrvits 1968: 199). Ehkki Ots oli Tristanit lauldes juba üle viiekümne aasta vana, tagasid pidev vokaalne treening ja enesedistsipliin suurepärase vokaalse vormi.

Karl Otsa Tristani tugevaimaks küljeks peeti kangelasliku sisuga stseene, mis sobisid paremini ka tema dramaatilise hääletüübiga: „Tristani partiiga sai ka hästi toime Karl Ots. Muidugi õnnestusid tal enam heroilise ilmendiga momendid kui need, kus vaja õrnust ja lüürilisust” (Päevaleht 17.10.1933). Näitlemises võlus Karl Ots vaatajaid mehelikkuse ja tugevusega: „Esimene [Karl Ots] tolles sangarlikus osas haaras jälle oma kindlasti väljapeetud jõulise mehisusega, kusjuures häääl kõlas kogu ooperi ulatuses värskest ning jõurikkalt” (Postimees, 18.10.1933). „Tristani ja Isolde” puhul on oluline see, et peategelased moodustaksid usutava armastajapaari. Kuigi Otsal oli lavaliselt mõningaid puudusi, suutsid nad Torokoff-Tiedebergiga luua kandva terviku. Õnnestunuks peeti II vaatuse suurt duetti, kus

¹¹ Peale mitme Wagneri ooperi oli Kompus enne „Tristanit ja Isoldet” lavastanud Estonias veel kümneid oopereid: Offenbachi „Hoffmanni lood” (1923), Rubinsteini „Deemon” (1924), Puccini „Boheem” (1926), Tšaikovski „Jevgeni Onegin” (1927), Verdi „Trubaduur” (1927), Aava „Vikerlased” (1928), Verdi „Othello” (1929), Mozarti „Don Juan” (1929), Delibes’i „Lakmé” (1930), Lemba „Armastus ja surm” (1931), Vedro „Kaupo” (1932), Borodini „Vürst Igor” (1932).

¹² Kuna artikli rõhk on lavastajatööl, ei pidanud ma vajalikuks muusikalist teostust analüüsida, välja arvatud solistide puhul.

¹³ Estonia muusikalisi võimalusi arvestades tegi dirigent Raimund Kull ooperis mitmeid kärpeid, nii et lõppkokkuvõttes kestis „Tristan ja Isolde” kolm ja pool tundi.

¹⁴ Nii nagu enamikul Estonia solistidel, oli ka Karl Otsal (1882–1961) Peterburi Konservatooriumi haridus (õppis aastatel 1913–1918). 1924–1925 täiendas ta end Itaalias Armanda degli Abbati juures. Enne Itaaliasse minekut laulis Ots veel mitmes Kompuse lavastuses tenorirole: näiteks nimiosa Offenbachi „Hoffmanni lugudes” (1924) ja Meyerbeer’i ooperis „Hugenotid” (1924). Abbati käe all sai Otsast tugeva itaalia laulukooliga dramaatiline tenor. Peale Itaalia-õpinguid tegi Ots mitmed õnnestunud suurrollid: Cavaradossi Puccini „Toscas” (1925) ja Hermann Tšaikovski ooperis „Padaemand” (1926).

Tristani ja Isolde armuavaldused vallandusid eriti kaasahaaravalt:

Mõlemad olid oma osasse sisseelanud ja viisid selle läbi tugeva elamuspingega. Naudingurikkaks kujunes 2. vaatuse suur armastusduett, mis helluse, kirglikkuse ja ootamatu seesmise soojusega esile toodi. Võib mõlemaile näitlejale tõsiselt õnne soovida seoses sellise vastutusriikka ülesande kordaläinud toimetulekuga (Postimees, 18.10.1933).

Kolmekümnendate alguses kujunes **Olga Torokoff-Tiedebergist**¹⁵ Estonia esisopran. Mida rohkem Torokoff-Tiedebergi rollidega kokku puutuda, seda enam tundub, et ta oli tõeliselt suur lauljanna, kelle tegevust on seni liiga vähe kajastatud.¹⁶ Veel vähem on paraku säilinud salvestisi tema kõrgest ja jõulisest häälest. See-tõttu jääbki Torokoff-Tiedeberg pisut saladuslikuks kunstnikuks, kelle tugevusest ning erakordsest andest annavad aimu vaid ajakirjanduses kiidusõnu leidnud suurejoonelised ja dramaatilised rollid. Tutvudes Torokoff-Tiedebergi fotokoguga TMM-is, võib öelda, et tegemist oli daamiga selle sõna tõelises tähenduses.¹⁷ Torokoff-Tiedeberg olevat olnud vastuoluline ja omanäoline isiksus, kelles ristusid tugev intellekt ja kriitiline meel, ent ka eneseimetlus ja jahe kuningannalikkus (Taggo 1981: 231). Torokoff-Tiedebergi väljapaistvaim külg laval oli tema hääle kaunis tämber – selge, metalne, vajadusel puudutavalt õrn, aga kandeav kõikides registrites. Tema *grandedame*-ililik hoiak ning klassikalise maneeriga näitlemine sobisid rollidesse, mis ühendasid suurt traagikat ja tugevaid tundeid ürgnaiseliku võlu ja kirega (Butterfly, Tosca, Venus). Selle kirjelduse järgi võis Isolde roll Torokoff-Tiedebergile küll nagu valatul sobida.

Olga Torokoff-Tiedeberg näitas Estonia laval publiku jaoks ootamatult kõrget taset. Arvustustes kiideti tema Isolde interpretatsiooni, mis üllatas vaatajaid terviklikkuse ja haaravusega: „Selles mul



Pilt 1. III v. Tristani lossiaed. Tristan (Karl Ots) ja Isolde (Olga Torokoff-Tiedeberg).

ei olnud kahtlust, et Olga Torokoff-Tiedeberg ei tuleks hästi toime Isolde osas, kuid siiski oli ootamata üllatus, kuidas ta seda kujundas nii kaunilt, et kogu ooper jättis sügava mulje” (Päevaleht, 17.10.1933). Paistab, et oluline tegur Torokoff-Tiedebergi edus oli tema välimusel ja leebel hoiakul, mis harmoneerus Isolde tegelaskujuga. Vaadates fotodelt (nr. 1, 3 ja 5) Tiedebergi žestide ja ilmete laadi, tundub, et tema Isolde oli hingestatud ja sulni loomuga, mida täiendas teatud haprus ja haavatavus: „Ta [Torokoff-Tiedebergi] Isoldekuju oli väliselt veetlev ning ühes kaasakiskuva lauluga otse haavatav” (Päevaleht, 17.10.1933). Tiedebergi Isolde interpretatsioon ei olnud siiski ühekülgne – I vaatuses näitas ta ka otsusekindlust ja tõrjuvat suhtumist Tristanisse (vt. pilte 2 ja

¹⁵ Olga Torokoff-Tiedeberg (1902–1964) alustas lauluõpinguid Karl Stahlbergi juures Tartus. Pärast seda õppis ta aastatel 1920–1924 Tallinna Konservatooriumis Nikolai Sternbergi klassis. Hiljem täiendas Torokoff-Tiedeberg end Roomas, Budapestis ja Viinis. Kaalukamad rollid enne Isoldet olid Leonora Verdi „Trubaduuris” (1926 Vanemuises ja 1927 Estonias), Butterfly Puccini ooperis „Madama Butterfly” (1927 Vanemuises ja Estonias). 1927. aastal dubleeris Tiedeberg-Torokoff Helmi Einerit „Lohengrinis” ning 1930. aastal „Tannhäuseris”.

¹⁶ Välja arvatud lühike artikkel kogumikus „„Estonia” lauluteatri rajajaid” (Taggo 1981).

¹⁷ Väike valik Torokoff-Tiedebergi fotodest on siin: <http://www.tmm.ee/igimehelik/index.php?stend=23> (seisuga 30.07.2013).



Pilt 2. I v. Tristani laeval. Isolde ja Tristan võlujoogiga.



Pilt 3. II v. Kuningas Marke lossiaed. Tristan ja Isolde.

4). Hea laulutehnika võimaldas tal edasi anda dramaatilisi varjundeid muusikas: „Suurepärastel kõlas O. T-T hääli ühes tugeva dramaatilise väljendusega, mida ta oskas oma partiis ilmutada“ (Vaba Maa, 17.10.1933). Eriti hästi kõlas Tiedebergi ülemine register, madalas registris jäi kohati kandvusest puudu: „Proua Torokoff-Tiedebergi Isoldel oli tõelisi hiilgehетки: kõrge „c“ II vaatuses, üldjoontes ka „Armusurm“. I vaatuses oli tunda jõu vajakajäämist madalas registris“¹⁸ (Revalsche Zeitung, 18.10.1933). Theodor Lemba, kes oli „Tristani“ lavastusi näinud Peterburi Maria teatris, Riias ja Berliinis, leidis, et Torokoff-Tiedebergi Isolde „võiks olla kaunistuseks igale suurlinna lavale“ (Päevaleht, 17.10.1933).

Kõrvalrollidest olid kaalukamad Kurwenali, Brangäne ja kuningas Marke osad. Arvustustes kiideti Karl Viitolit, kes suutis publiku oma mänguga kaasa haarata. Leiti, et tegelasena jääb Kurwenal sageli tagaplaanile, kuid Viitol mängis selle rolli oluliseks: „Teiseks üllatuseks osutus Karl Viitol, kes töi Kurwenali osa, mis on jäänud harilikult varju mujal nähtud etendustel, siin nagu esiplaanile. See osa on nagu loodud ta häälele ja on tahtmatult tänulikumaid ta repertuaaris“ (Päevaleht, 17.10.1933). Eriti mõjuv oli Viitol III vaatuses, kus ta valvas usutava hoole ja tõsidusega sureva Tristani järele. Isolde kaaslannat Brangänet kehastas Estonia koorilaulja Hella Teder. Üldiselt sai ta osaga hästi hakkama, kuid oleks võinud lavaliselt julgem olla (Revalsche Zeitung, 18.10.1933). Kuningas Market mängis väärikalt Benno Hansen.

Lavakujundus ja kostüümid

„Tristani“ lavakujunduse autor oli **Aleksander Tuurand**,¹⁹ keda peetakse üheks fantaasiarikkamaks teatrikunstnikuks Estonia ajaloos. Tema dekoratsioonides võib märgata mõjutusi Konrad Mäe maalide värviküllusest, ekspressionistlikust kunstist ja *art deco* stiilist, aga samas oli ta ise äärmiselt leidlik kummaliste kujundite või loodusvormide väljamõtlemisel (Püüman 2007: 178). Hanno Kompus hindas Tuurandi panust lavakujunduse arengusse väga kõrgelt:

¹⁸ „Die Isolde der Frau Torokoff-Tiedeberg hatte wirkliche Glanzpunkte: das hohe c im 2. Akt, im großen ganzen auch der Liebestod. Im ersten Akt empfand man den Mangel an Kraft in der tiefen Lage.“

¹⁹ Aleksander Tuurand (1888–1936) omandas esimesed oskused aastatel 1905–1907 Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi joonistuskursustel, praktilised teadmised sai ta Franz von Bazani töökojas Tartus. Aastatel 1913–1914 täiendas Tuurand end Berliinis ja õppis seejärel lühikest aega ka Konrad Mäe juures.



Pilt 4. I v. Tristani laeval.
Vasakul Isolde, keskel
Brangäne (Hella Teder) ja
Melot (Jaan Johanson),
paremal ääres Tristan.

Ta oli esimene, kes Vanemuises usaldas maalida neoimpressionistlikult laigulist dekoratsiooni, esimene, kes Draamateatris sõandas stiliseerida tinglikkusse („Juudit“), esimene, kes Estonias rakendas ekspressionistlik-sümboolset kontuuri („Masinahävitajad“, „Salome“) ja konstruktivistlikku ehitus-skeemi („Punane veski“), esimene, kes siin dekoratsioonimaali asendas projektsiooniga, esimene, kes siin pöörkettale mahutas pildirohke tüki tervikuna (Kompus 1996b: 210).

Näib loomulikuna, et Kompus kutsus „Tristani“ lavakujundust tegema just Tuurandi, seda enam, et peenekoelise ja tundliku valguskujunduse loomine oli Tuurandi üks tugevamaid külgi. Nõnda on kirjeldanud Kompus Tuurandi tööd:

Projektor – see ongi Tuurandi nõjavits ja luulelink. Ttuurand liigitab valgusega, ehitab valgusega, maalib valgusega, nii või teisiti juhitud, nii või teisiti värvitud valgusega. [---] Kõige õnnestunum on ta töö, ja vist ka ise kõige õnnelikum on ta siis, kui talle võimaldub asetada mõned head plastilist eset parajasse valgusse (samass).

Arvustustes kommenteeritakse „Tristani ja Isolde“ lavakujundust lühidalt. Enamasti piirdub see paarisõnalise iseloomustusega: „stiilne“, „huvitav“, „leidlikult õnnestunud“, „mõjusid hästi“.

Võrreldes varasemate Estonia lavastustega on „Tristani“ lavakujunduses näha rohkem sümboolistlikkust, üldistamist ja stiliseerimist. Esimese vaatuse tegevus toimub Tristani laeval (vt. pilti

4). Ttuurand on lavapildist taandanud kõik vähem tähtsa ning keskendunud vaid kõige olulisemale. Stiliseerimine lavakujunduses väljendub selles, et me ei näe Estonia kujunduses palju laevanduslikke või mereteemalisi detaile, samuti pole Isolde ruum uhkete kangastega kaunistatud, nagu Wagner nõuab oma remarkides. Vertikaalselt jagab ruumi kaheks jäme mastipost, mis annab oma suurte mõõtmete poolest aimu ka ülejäänud laeva mahukusest. Mastist vasakule jääb Isolde ruum, paremale laeva ahtriosa, mida kasutavad tüürimehed ning Tristan ja Melot. Isolde kambrit eraldab ülejäänud laevast triibuline kangas. Näha on, et kangast sai liigutada, mistõttu võime oletada, et esimese vaatuse Isolde ja Brangäne dialoogi ajal varjas kangas merevaadet ning ülejäänud osa laevast. Laevakujundus on tõesti väga lihtne ja tagasihoidlik, olulised esemed on suur triibuline puri, köied ja tüür laeva ahtris. Et tekitada mulje laeva liikumisest merel, kasutati mitmeid nutikaid lahendusi: „[---] dekoraator A. Ttuurand'il oli jälle võimalus paar hästiõnnestunud pilti anda: esimese vaatuse lavapilt, avarat merd mööda kihutaval laevalael, oli leidlikult lahendatud, kusjuures erilise efekti lõi kaugel mööduv saarestik ja laeva Kroonwalli [Cornwall] randa saabumine“ (Postimees, 18.10.1933).

Teise vaatuse lavakujundus järgib üldjoontes Wagneri partituuri remarke. Nagu esimeses vaatuses on ka siin kujundus lihtne: Ttuurand kasutab puhtaid pindu, sirgeid ja selgeid vorme. Vasakul näeme (vt. pilti 5) lossitreppi ja massiivset tasapinnalist tumedates toonides seina. Huvitavad



Pilt 5. II v. Kuningas Marke lossiaed. Vasakul Marke (Benno Hansen), keskel Tristan, paremal Isolde ja Brangäne. Tagaplaanil on Melot ja Kurwenal (Karl Viitol) ning rüütlid.

on Tuurandi kujunduses vanad ja hiiglaslikud puud,²⁰ mille kõrval tunduvad inimesed väikesed, vahest isegi abitud. Tagasihoidlik lavapilt jättis rohkem ruumi valguskujundusele, ja nagu me teame, oli prožektor Tuurandi „nöiavits“. Teise vaatus suurele duetile kohase atmosfääri lõi Tuurand just valguse ja meeliulendava värvivalikuga: „Marke kuningalossi aed Kornwallis, oma varjurikka hämarusega ja tagapõhjal sillerdava veega oli kauniks fooniks tollele kuulsale armastusduetile“ (Tartu Postimees, 18.10.1933).

Kolmandas vaatuses õnnestus Tuurandil tabada muusika ja süžee meeleolu. Nagu Tuurandile üldiselt omane järgis ta ka siin Wagneri antud juhiseid: vasakul on näha Tristani lossi külge, paremal aga pöösaid ja erinevaid kivist astanguid. Tuurand loobus igasugusest ornamendist ja dekoratiivsusest ning eelistas taas kord puhtaid pindu, sirgeid ja selgeid vorme. Tühi horisont lõi mulje lõputust avarusest, mis harmoneerus vaatus lohutu sisuga suurepäraselt.

Kostüümide autor **Natalie Mei** oli Estonia kostüümiala juhataja alates 1929. aastast.²¹ Mei seadis kostüümidele suured nõudmised. Ta püüdis rõivastuse viia kooskõlla lavastuse põhilaadiga ja rõhutada kostüümis samu jooni, mida ühe või teise tüübi puhul püüdsid esile tuua lavastaja ja näitlejad (Püüman 2007: 186).

Natalie Mei kavandatud kostüümide kohta kirjutati arvustustes veel vähem kui lavakujunduse kohta. Mei tööd hinnati stiilseks ja sobivaks. Vaadates „Tristani“ kostüüme, näeme, et Mei on õnnestunud tabada lavastuse üldstiili ning kujundada rõivad sellest lähtudes. Kostüümid vastavad 13. sajandi rõivamoole: eriti selgelt näeme seda Isolde kostüümidest (vt. pilte 1, 3, 4 ja 6). Mei kostüümide puhul võib nende lihtsus. Kostüümide löige, vorm ja materjal toovad välja tegelase iseloomu ja olemuse. Nagu Mei ise on öelnud: „Me näeme, et iseloom on peaaegu ikka kooskõlas välimusega. Sageli juba välimus üksi iseloomustab inimest. Riietus oma värviga, materjali omadustega ja lõikelt võib muuta inimese tervet keha, tervet kuju“ (Mei 1945: 5). Olga Torokoff-Tiedebergile loodud keskaegses stiilis kostüümid toovad esile tema saleda ja nõtkete kuju, mis sobib suurepäraselt kokku ettekujutusega Isoldest. Tema teenija, Brangäne, on riides palju lihtsakoelisemalt (vt. pilti 4). Ajastuomaselt on Isoldel ja Brangänele pikad juuksed. Kuningas Marke, Tristan ja Melot kannavad põlvini rõivaid, keepe ja kiivreid. Mõõgad rekvisiidina näitavad, et tegemist on rüütlitega, kes on iga hetk valmis enda ja oma isanda au eest võitlema. (Vt. pilte 2, 3, 4 ja 5.) III vaatuses on surev Tristan aga ilma keebi ja mõõgata – tal on seljas lihtne valge pluus

²⁰ Puid pole tervikuna kujutatud, ent suurtest tüvedest võib oletada puude täismõõtu.

²¹ Natalie Mei (1900–1975) alustas õpinguid Petrogradi Kunstide Edendamise Seltsi koolis ja eraviisiliselt Nikolai Triigi juures. Peale seda õppis Mei Tartu kunstikoolis Pallas, mille ta lõpetas 1922. aastal joonistusõpetaja kutsega. Mei kutsuti Estoniasse peale õnnestunud kostüümikujundust Shakespeare'i-lavastusele „Torm“ (lavastaja Ants Lauter) (Püüman 2007: 186).



Pilt 6. III v. Tristani lossiaed. Keskel Isolde, tema ees Tristani surnukeha. Maas leavad veel Kurwenal ja Melot. Isoldest vasakul on Brangäne, paremal ääres seisab Marke.

ja kitsad mustad püksid. See võib peegeldada kuningas Marke reetmistest tingitud rüütellikkuse kadumist (vt. pilti 6).

Režii

Lavastuslikult on „Tristan ja Isolde” keeruline ülesanne, sest väline tegevus on napp, kõik oluline leiab aset tegelaste sisemaailmas, mida toetab juhtmotiividest läbipõimunud muusika. Lavastaja peamine ülesanne on suunata lauljad rolli sisemisi tundmuse usutavalt ja piisava ekspressiivsusega väljendama. „Tristani” fotode, eriti aga arvustuse põhjal võib öelda, et lauljatel õnnestus tegelaste tundeid kaasahaaravalt ja veenvalt edasi anda, seda nii muusikaliselt kui ka mänguliselt.

Režii väljendub stiliseerimine peamiselt lauljate liikumises. Muusikat ja teksti rütmi tõlgitsev žest, miimika ja liikumine olid Kompuse meelest stiliseerimise põhijooned (Kompus 1976c: 201). Wagneri puhul tajus ta eriti, kuidas muusika juhib ja dikteerib laval toimuvat, mäng ooperis peab tõlgitsema muusikat. Fotosid vaadates võib märgata, et Kompus taotles misanstseenides monumentaalsust ja suursugusust. See väljendub lauljate majesteetlikes poosides ja ülevates, jõulistes žestides (vt. pilte 1, 3, 4 ja 6), jättes tegelaskujudest kohati lausa ebainimliku mulje, justkui olekski tegemist suurejooneliste skulptuuridega, pidulike komponeeritud monumentidega, kelle iga „[---] hingetõmme tahab pörutada, iga samm, iga viibe vallutada” (Kompus 1931: 45).

Võib ette kujutada, et lavastus võis paiguti tunduda staatiline nagu lavapiltki, mis jättis palju tühja ruumi lauljate ümber, et oleks võimalik „sümfooniliste vahenditega väljendada laval seisvate tegelaste põues vallanduvaid torme”. See on võimalik vaid siis, kui laulja poos on piisavalt pateetiline, ilmekas ja võimas (TMM T28-1-10). Stiliseerimise tunnuseks „Tristanis” võib pidada ka dekoratsioonide abstraktsust. Lavakujunduses on loobutud realistlikest detailidest, markeerides tegevuspaiku minimaalselt objektidega (laeva mast, lossi sein jms.). Küllaltki modernistlikuna mõjub kolmanda vaatuse lavapildis geomeetrislike kujundite rikkalik kasutamine (vt. pilti 6).

Kompuse „Tristan” suhestus Wagneri-traditsiooni uuenduslikumate tõlgendustega mujal maailmas. Lavastuses on sarnasusi Gustav Mahleri ja Alfred Rolleri uudse lähenemisega „Tristanile” (Viin 1903), näiteks valgus- ja lavakujunduse määrav roll stseeni sisule vastava psühholoogilise atmosfääri tekitamisel (II ja III vaatuses). Samuti võib leida ühisjooni Vsevolod Meierholdi 1909. aastal lavastatud „Tristaniga” Peterburi Maria teatris: lauljate võimsad poosid ja liikumine, esimese vaatuse lavapilt domineeriva laevapurjega.

Lavastuse monumentaalskulpturaalset laadi silmas pidades õnnestus Kompusel „Tristanis ja Isoldes” üsna edukalt oma põhimõtteid ja stiilinägemust ellu viia, ja ehk võib „Tristanis” näha isegi õrna helki „Jevgeni Onegini” arvustuses kirjeldatud ooperi-ideaalist.

„Tristani ja Isolde” vastuvõtt, teatri repertuaaripoliitika ja „Jevgeni Oegini” taaslavastamine

„Tristani ja Isolde” lavastust võib pidada kunstiliseks triumfiks Estonia teatri ajaloos. Kuigi orkester oli liiga väike, et Wagneri voogava muusika kulminatsioonides piisava kõlatiheduseni jõuda, saavutati olemasolevate võimalustega hea kogumulje. Soliste hinnati kõrgelt, samuti pakkusid naudingut kaunid kostüümid ja huvitavalt stiliseeritud lavakujundus. Ometi mängiti Wagneri muusikadraamat Estonia laval vaid seitsmel korral. Põhjuseks oli etenduste vähene külastatavus: keskmine piletitulu oli kõigest 282 krooni etenduse kohta, vaatajaid olid ühel õhtul keskmiselt 387 (Estonia Seltsi aruanne 1933/34: 14). Miks publik suurejoonelise draama vastu rohkem huvi ei tundnud? Muusikakriitik Otto Greiffenhagen arvas, et eesti publiku vähene huvi oli seotud „Tristani” sisuga, mis polnud publiku seas veel kandvat pinda leidnud. Ta lootis, et publiku arvamus teosest võib süvenemise korral siiski muutuda: „Jääb ainult loota, et kuulajad arendavad ooperit mitu korda külastades oma arusaamist ise edasi – kui meie poliitiliselt ärev aeg lubab sellele piisavalt keskenduda.”²² (Revalsche Zeitung, 18.10.1933) Näib, et „Tristan” oli tolaeagse publiku jaoks liiga uudne²³ ja vahest ka ootamatult filosoofiline. Theodor Lemba leidis siiski, et isegi kui sisu peaks vaatajale keeruline tunduma, on „Tristan” muusikaarmastajale nii või teisiti tõeline nauding:

Suur osa muusikaharrastajaid, kes pole kuulnud tähendatud ooperit, on arvamisel, et see on liig tõsine, arusaamatu ja igav. Ent see arvamine on ekslik [---]. Igaühele, kes armastab kuulda haaravat muusikat, võin soovitada

selle ooperi külastamist, sest selle ooperi meloodiline joon on grandioosne ega jäta avaldamata oma võluvaid mõju (Päevaleht, 17.10.1933).

Optimistlikest tulevikulootustest esietenduse järgselt kirjutatud arvustuses ei piisanud paraku „Tristani ja Isolde” eduks – Estonia publiku jaoks jäigi „Tristan ja Isolde” tulevikumuusikaks. Vahest toob „Tristani” ebaedu põhjustesse rohkem selgust tutvumine tollase repertuaaripoliitika allhoovuste ja publiku maitsega. Hea näide, käsitlemaks publiku maitse-eelistusi, on Tšaikovski „Jevgeni Oegini”.

„Jevgeni Oegini” oli eesti publikule tuttav ooper. Hooajal 1919/1920 lavastas selle Estonias Alfred Sällik (just seda lavastust kritiseeris Hanno Kompus Tallinna Teatajas). Hooajal 1926/1927 lavastas Kompus sama ooperi Estonias ise. Enne kui ta 1934. aastal taas „Jevgeni Oegini” lavale tõi (aga uues tõlgenduses), oli ta vahepeal lavastanud kahel korral Tšaikovski „Padaemanda” (1925/26 ning 1933/34), seega polnud 1934. aastal Tšaikovski ei publikule ega Kompusele sugugi kauge autor, pigem vastupidi. „Jevgeni Oegini” oli armastatud teos, mis tõi publiku saali. Ka arvustustes märgiti, et teater on seda repertuaari võttes teinud kindla valiku, kuna dramaatiline ainetik ja kaunis muusika on inimestele ligiõmbavad ning kergesti mõistetavad. Siinkohal ei mängi väikest rolli eelmise „Oegini” publikumenu 1926. aastal. Teater ei võtnud selle ooperi taaslavastamisega mingisuguseid riske, vastupidiselt näiteks keeruka ja eesti publikule tundmatu „Tristani ja Isolde” esitamisele.

Siinkohal tasub meelde tuletada, et 1923. aastal lavastajana tööle asudes püüdis Kompus juurutada repertuaariprogrammi,²⁴ mis tagaks laiahaar-

²² „Es bleibt nur zu hoffen, daß die Hörer in mehrmaligem Besuch der Oper das Verständnis sich selbst allmählich erringen – wenn unsere politisch bewegte Zeit die nötige Sammlung dafür zuläßt.”

²³ Siinkohal tasuks meelde tuletada, et „Tristan ja Isolde” valmis 1859. aastal. Selle liiga uudseks pidamine näitab, kui konservatiivne oli Estonia publik.

²⁴ Repertuaariprogrammi põhimõtted töötas Kompus välja juba 1922. aasta detsembris. Üsna suure tõenäosusega võttis ta eeskujuna Dresdeni ooperiteatrit, kus ta end hooajal 1922/1923 täiendamas käis. Samas lähtus Kompus programmi koostamisel Estonia võimalustest: ühe hooaja jooksul suudeti välja tuua maksimaalselt viis uut ooperilavastust. Kuna Kompus oli veendunud, et ooperi arengu kaks suurt versta posti on Gluck ja Wagner, võttis ta nemad programmi koostamisel lähtekohaks. Nii moodustusi järgmised viis gruppi: 1. ajalooline: Gluckist Wagnerini, 2. Wagner ja Verdi, 3. moodne: pärast Wagnerit, 4. rahvuslik: slaavi, soome, ungari, läti ja eesti ooperid, 5. rühm: kerge ja koomiline ooper (Kompus 1996a: 161). Kompuse repertuaariprogramm ei taganud siiski päris tasakaalustatud ooperivalikut. Välja jäid kaasaegsed teosed, näiteks 1920. aastate menud ooperid Bergei „Wozzeck”, Korngoldi „Surnud linn” („Die tote Stadt”) või Kfeneki „Jonny alustab mängu” („Jonny spielt auf”).

delise ooperivaliku ning ühtlasi arendaks truppi ning kasvataks asjatundlikku publikut. Ehkki igal hooajal ei õnnestunud teatril välja tuua ettenähtud hulka eri stiilis oopereid, oli valik võimaluste piires siiski rikkalik ja omanäoline: näitab seda ju kasvõi Wagneri ooperite järjepidev kavva võtmine, samuti algupäraste ooperite esitamine. Ent mida rohkem Estonia teater end ooperiteatrina tõestas, seda enam hakkas ka siin kehtima väljakujunev ooperikaanon, kus valitsevad 18. sajandi lõpus (peamiselt Mozart), 19. sajandil ning 20. sajandi alguses valminud ooperid.²⁵ Kompus järgis aasta-aastalt oma repertuaariprogrammi järjest vähem, ent tõenäoliselt polnud selle põhjuseks teatrijuhtkonna teadlik otsus ega kavatsus.

Estonia Seltsi aruannetega tutvudes selgub, et publik külastas tõepoolest rohkem vanu, tuttava sisuga oopereid. Tõelised publikulemmikud eelnenud hooegade lavastustest olid Gounod' „Faust“, mille keskmine tulu etenduse õhtult oli 561 krooni (võrdle „Tristani“ 282 kr.), ja Tšaikovski „Padaemand“, mille ühe õhtu keskmine tulu ulatus lausa 601 kroonini. Nende aastate Estonia repertuaarist jääb mulje, et üha selgemalt hakkas välja kujunema ooperipubliku „keskmine maitse“, millele esindusteatri Estonia juhid, sealhulgas ka Kompus, olid sunnitud vastu tulema. Teisest küljest võis see olla tingitud n.-ö. ooperirepertuaari pankrotist – Estonias mängiti kaunis lühikese ajaga läbi suurem osa tollasest ooperi raudvarast, mistõttu oli teatril üha raskem leida oma mänguplaani uusi teoseid. Näiteks hooajal 1934/1935 olid kavas uuslavastustena Offenbachi „Hoffmanni lood“, Tšaikovski „Jevgeni Onegin“ ning Aava „Vikerlased“, ent vanadest lavastustest võeti kavva Rossini „Sevilla habemeajaja“, Puccini „Tosca“, Bizet' „Carmen“, Verdi „Traviata“, „Rigoletto“ ja „Aida“, Gounod' „Faust“. Seltsi aruannet hooajast 1934/1935 uurides selgus, et kõige rohkem töid teatril kasumit just vanade lavastuste kordused, näiteks „Sevilla habemeajaja“, mille keskmine piletitulu ühelt etenduselt oli 633 krooni.²⁶

Seega oli „Jevgeni Onegin“ mängukavva valimine näide kinnistuvast tendentsist esitada juba tuttava sisu ning muusikaga oopereid. Teisalt võib „Jevgeni Onegini“ populaarsuse põhjuseks pidada 1930. aastatel üha suurenevat realismi eelistamist teatris ja kunstis, ka Estonia sõnateater kulges 1920. aastate lõpust alates üha enam realismi poole.

Niisiis oli huvi „Jevgeni Onegini“ vastu suur ning esietendusel läks publiku mahutamiseks vaja ka lisatoole. Päevalehe arvustuses analüüsitakse lavastuse populaarsuse põhjusi: „Mida see tõestab: et publik iseenesest tuleb ka vana, küllalt nähtud ooperile – või ehk just selle tõttu, et on küllalt nähtud ja teos armsaks saanud. Ja et: pole olemas totaalset ooperikriisi, vaid ainult teatud ooperite vähemtõmbavus“ (Päevaleht, 7.11.1934). Siinkohal peab arvustaja ilmselt silmas Wagneri oopereid, mille ümber poleemika peamiselt keerles ning mille kavva võtmine tekitas kahtlusi ja vastakaid arvamusi, seades koguni ooperižanri viljelemise Estonias küsimärgi alla. „Jevgeni Onegin“ on selle mõttes risti vastupidine. Päevalehe arvustaja leidis, et pole paremat ja sobivamat teost Estonia lavale kui „Jevgeni Onegin“:

Eriti mõistetav on see ooper meie nüüdsele põlvele, kes oma esteetilise kasvatuse sai vene kirjanduse alusel – samast „Eugen Oneginist“ sai romaani-värsse sadu ridu pähe õpitud ... Ka lavastamiseks on see ooper tänuväärt aine: palju vaheldusi ja puhaste vahenditega saavutatavaid efekte (samast).

Piisava publikuhuvi pidi garanteerima ka uus lavastus ning noorte ja võimekate laulusolistide kasutamine.

„Jevgeni Onegini“ realistlikkus

„Tristani ja Isoldega“ võrreldes esitab Tšaikovski „Jevgeni Onegin“ lavastajale teistsuguseid ülesandeid. Tegemist on kahe laadilt erineva

²⁵ Kui Kompus ooperi näitejuhi kohalt 1936. aastal lahkus, arvas ta ise, et on oma kava enam-vähem realiseerinud. Peale seda ei pöördunud Estonia ooper paraku uute teoste poole, rääkimata Euroopa kaasaegselt repertuaarist, vaid kordas arvukalt Kompuse ajal mängitud teoseid, enamasti uues (Eino Uuli) lavastuses (Kolle 2010: 104).

²⁶ Hoopis suured olid sissetulekud nende lavastuste puhul, mida mängiti vaid kord või paar. Näiteks „Tosca“, mida mängiti kaks korda ning mille keskmine kasum etenduselt oli 1005 krooni, või ühel õhtul mängitud „Aida“, mille piletitulu ulatus lausa 1704 kroonini (Estonia Seltsi aastaaruanne 1934/35 lk. 17). Võimalik, et nende etenduste piletihinnad olid kõrgemad, paraku ei õnnestunud seda käesoleva artikli jaoks välja selgitada.

teosega: „Tristan ja Isolde“ on monumentaalne müütilisel ainekul põhinev muusikadraama, „Jevgeni Onegin“ aga pigem kammerlik, lüüriline ja intiimne realistlikku olustikku tähtsustav jutustus.²⁷ Seal pole esikohal efektsed ja võimsad lavapildid, eksootilised tegevuspaigad ega kangelaste kannatused nagu Tšaikovski ajal ikka veel populaarses *grand opéra*'s. Tšaikovski hindas „Jevgeni Onegini“ ainekust võimalust tuua lavale usutavaid, igapäevaseid, kõigile tuttavaid ja samastamist võimaldavaid situatsioone elust: „[---] ma vajan inimesi, mitte nukke; ma asun meelsasti kirjutama iga ooperit, milles minule sarnased olendid, kuigi ilma tugevate ja ootamatute efektideta, elavad läbi tundeid, mida ka mina olen läbi elanud ja mõistan“ (Särg 2001: 174). Siit lähtuvalt võiks öelda, et realismus, usutavus, psühholoogilisus ja inimlikkus olid Tšaikovskile olulised, sest ooperi valulised ning pingestatud läbielamised vajasid täpselt emotsionaalset kujutamist. Selle teadvustamine annab võtme „Onegini“ olemuse mõistmiseks ja lähtepunkti teose lavaliseks tõlgitsemiseks.

„Jevgeni Onegin“ esietendus 1879. aastal Moskvas Väikeses Teatris, esitajateks Moskva Konservatooriumi üliõpilased. See oli Tšaikovski kindel soov, võiks öelda lausa vajadus, mis kasvas välja teose enese loomusest, esitada „Jevgeni Onegini“ just noorte, avatud ja värske mõtlemisega, tüüpsetest ning klišeelikest tõlgendusviisidest puutumata lauljatega.²⁸ Tšaikovski nõudis „Oneginis“ ranget ajastustiili (1820. aastate) järgimist nii kostüümides kui ka kujunduses. Sündmustiku ajastutruudus on ooperiainekiku realismile käsitlemisele iseloomulik. Seda süvendab ooperi tegevuse olustikulisus, mida „Jevgeni Oneginis“ leidub rohkelt, väljendudes konkreetsetes igapäeva toimingutes (nt. I vaatuses keedetakse moosi, talupojad tähistavad viljalõikuse lõppemist, tantsitakse kaasaegseid seltskonnatantse), aga ka üldiselt käitumises. Lauljate lavalist loomulikkust

pidas Tšaikovski ülimalt oluliseks, realismus on „Onegini“ alusprintsipiip – see on lahutamatu osa teosest ning sellest oleneb ka lavastuse mõjus.

Valides analüüsimisel „Jevgeni Onegini“ teiseks Kompuse lavastuseks, pidasin silmas selle stiililist erinevust „Tristanist ja Isoldest“. Ehkki „Jevgeni Onegini“ pole Kompuse lavastuste hulgas eriliselt kaalukas ega silmatorkav, oli Kompusel selle teosega kokkupuuteid lausa kolmel korral. Esimene nendest leidis aset veel Kompuse lavastajate alguses, kui ta kirjutas arvustuse „Jevgeni Onegini“ lavastusest Estonias – „Unistus ooperist. „Eugen Onegin“ „Estonia“ teatris“ (Tallinna Teataja, 23.02.1920). Artiklis rõhutab Kompus, et mäng ooperis on hoopis midagi muud kui sõnateatris, sest on „palju lihtsam, suurejoonelisem, detailivaesem kui kõnedraamas ja haavavalt mõjub, kui üleliia „mängima“ hakatakse“ (samas). 1920. aasta „Jevgeni Onegini“ lavastuse juures on ta kriitiline lauljate n.-ö. ülemängimise suhtes, näiteks I vaatuse esimeses pildis, kus koor tuleb mõisaproua ette rukkivihkudega, ei tohtinud tema meelest teha ühtegi üleaurust, muusika tempost ja rütmist mittetingitud liigutust. Kompuse silmis mõttetu kooriliikmete askeldamine laval polevat jätnud muljet mitte elavusest, vaid läbimõtlematusest ja distsiplineerimatusest. Keeruline on öelda, mida Kompus seda kritiseerides täpselt silmas pidas: võis tõesti olla, et kooriliikmed püüdsid igaüks endale tegevust leiutada ning seetõttu mõjus see organiseerimatult. Seejuures tekitas temas erilist nõrdimust, kui lavastaja ei tajunud muusikas toimunud muutusi, mis peaksid juhtima ka laval toimuvat. 1926. aastal võttis ta „Jevgeni Onegini“ lavastamise ise ette. Fotosid vaadates võib dekoratsioonide ja kostüümide põhjal arvata, et tegemist oli realismis laadis lavastusega, vähemalt oli püütud tabada ajastu stiili ja töepärast keskkonda. Arvustajad jäid Kompuse tõlgendusega üldjoontes rahule, puuduseks peeti siiski paari solisti vähesest lavakogemusest

²⁷ Siit tuleb ilmselt ka ooperi alapealkiri „lüürilised stseenid“.

²⁸ Tšaikovski selgitab Moskva Konservatooriumi inspektorile oma põhimõtteid seoses ooperi lavastamisega: „Ma kirjutasin ta konservatooriumi jaoks sellepärast, et mul pole siin vaja suurt lava selle rutiini ja tinglikkusega, selle andetu režissööride ja mõttetu, kuigi hiilgava lavastusega, selle vehklemismasinaga kapellmeistri asemel jne. Onegini jaoks on mul vaja järgmist: 1) keskmisi, kuid hästi välja õpetatud ja kindlaid lauljaid, 2) lauljaid, kes ühtlasi mängivad lihtsalt, kuid hästi, 3) vajalik on mitte hiilgav, vaid ajastule rangelt vastav lavastus; kostüümid peavad olema tingimata sellest ajast, mil toimub ooperi tegevus (20ndad aastad), 4) koor peab olema mitte lambakari nagu keiserlikul laval, vaid inimesed, kes võtavad osa ooperi tegevusest, 5) kapellmeister peab olema mitte masin ja isegi mitte muusik à la Napravnik, kes ajab taga ainult seda, et seal, kus on cis, ei mängitaks C, vaid tõeline orkestrijuht ...“ (Särg 2001: 172–173).



Pilt 7. Tüli II vaatuse ballistseenis. Vasakul Onegin (Vooetele Veikat), hallis kostüümis paremal Lenski (Martin Taras).

tingitud muusikalist ebaküpsust ning ebaavevat näitlemist (Vaba Maa, 31.08.1926; Päevaleht, 31.08.1926).

„Jevgeni Onegin“ Estonias hooajal 1934/1935

„Jevgeni Onegini“ uuslavastusega tehti põhjalikku ettevalmistustööd ning sellest kujunes edukas lavastus. Etendusi anti 18 korral, keskmine vaatajate arv oli 576, piletitulu 498 krooni. Publiku huvi „Jevgeni Onegini“ vastu suurendasid ka mitmed Estonia noored lauljad.

Solistid

„Jevgeni Onegini“ esitasid nii kogenud ja professionaalsed lauljad kui ka noored anded: Niina Romanoff (Niini Loona) – Larina, Olga Torokoff-Tiedeberg – Tatjana, Olga Gutman-Lund – Olga, Olga Vääter – Filipjevna, Vooetele Veikat (Voldemar Veigart) – Onegin, Martin Taras – Lenski, Benno Hansen – vürst Gremin, Jaan Villard (Villart) – Rotnõi, Aarne Viisimaa (Arnold Vismann) – Triquet.

Ooperi nimiosa laulis bariton **Vooetele Veikat**.²⁹ Tema lauljakarjäär algas 1928. aastal, mil Veikatist sai Estonia koori liige, ja juba siis äratas tähelepanu tema kaunis ja avar tämber ning hea noodilugemise oskus. Veikati esimene roll, mitte enam koorilauljana, vaid juba Estonia täieõigusliku solistina, oli vürst Jeletski Tšaikovski „Padaemandas“ 1932. aastal. Peale Jeletskit usaldati Veikatile aga hoopis suurem roll, nimiosa ooperis „Vürst Igor“, mis pälvis kriitikute positiivse hinnangu. Onegini rolli silmas pidades oli kahtlemata arendav ka 1933. aastal Rubinsteini „Deemoni“ nimiosa, mida Veikat on pidanud oma esimeseks tõsisemaks osatäitmiseks. Onegini osa puhul tundis Veikat tungivat vajadust teha endale selgeks Onegini iseloom, tema tegutsemismotiivid, ajastu ja keskkond ning suhted ja seosed kõige ümbritsevaga (Heinapuu 2007: 44). Eriti oluliseks pidas ta rolli ette valmistades teha tööd näitlemisoskuse kallal. See tal enda sõnul ka aeg-ajalt õnnestus: „Oli hetki, mil juba tundsin oma mängu“ (Rahvaleht, 7.11.1939). Ehkki ideed ja kavatsused olid olemas, ei õnnestunud Veikatil ansamblimäng ja näitlemine sellisel määral, nagu ta soovis. Talle oli omasem

²⁹ Vooetele Veikati (1907–1980) lauluõpingud ja tee muusika juurde olid konarlikud. Noorusaastatel ei kõitnud Veikatit laulmine sugugi tõsiselt. Elatamisvõimalust ei näinud ta selles pikka aega, mistõttu ei võtnud ta ka kuigi tõsiselt enese vokaalset ja muusikaalast harimist. Tänu kindlameelsele õpetajale Tenno Vironile (1887–1951), kelle juures Veikat eraviisiliselt õppis, hakkas muusika tema elus üha suuremat rolli mängima. Varasemad õpingud gümnaasiumi muusikaõpetaja Dionyssi Orgussaare (1887–1941) juures andsid Veikatile hea nooditundmise ja alusteadmised muusikateooriast.

anda edasi härrasmehelikke jooni Oneginis, hoopis vähem aga murtud ja elust tüdinud Oneginit:

Ooperilauljal on suureks plussiks hea kuju ning selle eelduse omab W. Weigart, kes laulis Oneginit, täiel määral. Ka mänguliselt pole Weigartile midagi ette heita. Suurilmalisus oli hästi edasi antud, kuna blaseerumus ehk pisut soovida jättis. Viimases pildis shestikulatsioon [sic!] tundus ka natukene tühjane, kuid ometi lõppmulje Oneginist jäi väga hea ja meeldiv. Viimases vaatuses oleks siiski Oneginit pisut vanemana näha tahtnud (Uudisleht, 9.11.1934).

Välimuselt sobis Veikat sellesse rolli suurepäraselt (vt. pilte 7 ja 10): ta oli hea rühiga, pikk ning laiade õlgadega, sümpaatse lavaolekuga noor mees ja loomulikult soodustas see kütkestava tegelaskuju mängimist laval: „Onegini rollis on uus bariton Woldemar Weigart [Veikat] iseäranis õnneliku lavafiguuri, profiili ja rühi poolest hästi sobiv“ (Päevaleht, 7.11.1934). Sobivast välimusest loomulikult ei piisa, et luua haarav roll. Kuulates neid väheseid salvestisi, mis Veikati laulmisest on säilinud, võib öelda, et Veikati bariton oli pehme, avara ja kandva tooniga. Kõige rohkem leidiski tunnustust Veikati muusikaline interpretatsioon:

Nimiosatäitjana üllatas noor laulja V. Veigart [Veikat] oma edusammudega laulus. Peaaegu kogu laulupartii viis ta läbi pehme ja painduva kõlavusega ning rahuldab tõlgitsuslikust küljest. Ainult kõrgete helide (sol ja sol-bemoli) sooritamisel ei suuda ta neid veel küllalt kaetuna tuua esile (Päevaleht, 7.11.1934).

Oneginina oli Veikatil puudusi näitlemises – liigutused ei mõjunud alati põhjendatult ega orgaaniliselt, ka tegelaskuju sisemist arengut oleks võinud mitmekülgsemalt näidata –, ent tal oli lavasarmi, millele lisandus veel kaunis lauluhääli, ning seetõttu võib Veikati Oneginit edukaks pidada.

Veikat moodustas harmoonilise paari Tatjana osatäitja **Olga Torokoff-Tiedebergiga**. Torokoff-Tiedeberg säras eelkõige suuri dramaatilisi rolle mängides.³⁰ Tema tugevusest võis saada aga puudus, kui tuli mängida tütarlapselikke või

häbelikuma olekuga tegelasi. Lavastaja Eino Uuli on toonud välja Estonia esilauljanna ühe puuduse: „[---] ilus ja teadlik oma ilust. Iseenda imetlemine ei lasknud tal lahti saada poosist“ (Taggo 1981: 233).

Kogenud Olga Torokoff-Tiedebergile polnud Tatjana roll muusikaliselt ilmselt raske ülesanne. Küll aga esitas see kõrgeid nõudmisi näitlemisoskusele: heitlikust tütarlapses, keda juhivad kõhklused, lootused ja unistused, saab ooperi viimases vaatuses väarikas naine. Torokoff-Tiedebergi tõlgendusele antakse vastakaid hinnanguid. Paistab, et tal õnnestus paremini anda edasi daam-Tatjanat kui tütarlaps-Tatjanat: „Tatjana rollis O. Torokoff-Tiedeberg oli enam Torokoff-Tiedeberg kui Puškini Tatjana“ (Päevaleht, 7.11.1934). Torokoff-Tiedebergi tüpaažile mõeldes on tõenäoline, et tema Tatjana oli pigem vaoshoitud, tõsise ja tasase olekuga, nagu on näha ka fotodel. Ehkki mõne vaataja jaoks ei pakkunud tema Tatjana seda, mida ilmselt oldi harjunud nägema või mida Tatjanalt oodati, jääb arvustusi lugedes kõlama siiski väga hea hinnang:

Olga Torokoff-Tiedeberg kujunes õhtu keskuseks Tatjana osas, pannes ennast nii muusikaliselt kui ka mänguliselt pidevalt maksma niihästi alul areneva neiuna kui hiljem seltskonnadaamina. Meisterlikult tõlgitses ta eriti Tatjana heitlust enda südamega armastuskirja kirjutamisel Oneginile (Kaja, 8.11.1934).

Theodor Lemba pidas Torokoff-Tiedebergi esitust suurepäraseks: „O. Torokoff-Tiedeberg Tatjana osas. Mitte ainult oma ilusa, hästikoolitatud häälega ja Tatjana kujule vastava välimusega, vaid veel enam kütkestab ta kuulajat peenelt nüansseeritud ja tunderikkusega läbihõõgutatud tõlgitsemisega“ (Päevaleht, 7.11.1934). Viimasest arvustusest võib järeldada, et Torokoff-Tiedebergil õnnestus see, mis on ühele realistlikule lavastusele omane – kõrgetasemeline ja kaasahaarav näitlemine.

Martin Taras oli Lenskit esitades³¹ alles n.-ö. õpipoiss, ehkki laulnud oli ta enne seda nii Vanemuises kui ka andnud mitmeid kontserte Tallinnas. 1932. aastal esines ta Estonias üliedukalt Cavaradossina ooperis „Tosca“.³² Edasi pakuti

³⁰ Tema karjääri krooniks võib pidada üliedukat Madama Butterfly tegelaskuju esitamist Riias 1935. aastal (vt. ülevaadet Torokoff-Tiedebergi edust ajalehes Vaba Maa, 25.04.1935).

³¹ Martin Taras (1899–1968) alustas lauluõpingud Karl Stahlbergi juures. Tallinna Konservatooriumis õppis ta Estonia laulja ja Wagneri ooperite solisti Helmi Eineri juures aastatel 1933–1937.

³² Juba Tartu-aastail hakati Tarast „Eesti Carusoks“ nimetama.

Tarasele Estonias üha kandvamaid tenorirolle: järgnesid Radames Verdi „Aidas“ (1932), Faust Gounod’ „Faustis“ (1933) ja seejärel Lenski Tšaikovski „Jevgeni Oneginis“. See oli alles Tarase hiilgava lauljakarjääri algus. Tarase voolavalt lüüriiline tenor kõlas kaunilt ja kandvalt kõikides registrites. Ka väga kõrgelt lauldes suutis Taras säilitada hääle vabaduse ja kantileensuse. Lisaks sellele imetleti tema varjundirikkust ja oskust laulda *pianissimo*’s.³³ Tarase häält kirjeldades kaasaegsed kiidusõnu tagasi ei hoi, ent näitlemisvõimete osas ollakse tagasihoidlikumad. Lavapartner Vootele Veikat „Jevgeni Oneginis“ on meenutanud Tarast näitlejana nõnda: „Ega Taras algusaegadel teab kui suur näitleja olnudki. Ta liikus laval, tegi kõik ära, mis vaja, aga need esimesed armastaja osad jäidki ikkagi veidi skemaatiliseks“ (Pedusaar 2006: 108).

Veikati iseloomustust lugedes võib aimata, et poeetiline, unistav ja andunult armastav Lenski polnud tegelaskujuna Tarasele kuigi sobiv. Kõige karmimad arvustajad leidsid koguni, et Tarase rollitõlgendus oli olematu. Näitlemises oleks enam soovitud ilmekatu, emotsionaalsust ja nüansse. Liiga osavõtmatuks jäi Taras II vaatuse tülistseenis Oneginiga. Tundub, et päris hästi ei tabanud Taras ka Lenski natuuri olemust: „Martin Taras Lenski osas mängult enam-vähem sobiv, kuid kujult täielik fiasko. Ja peab siis Lenski kogu aeg nutma, minu teada on see vaid unistav, mitte halisev tüüp“ (Uudisleht, 9.11.1934).

Võrreldes sarmika Veikatiga ei peetud 35-aastast Tarast kuigi sobivaks mängima nägusast noort poeeti. „Lenski rollis esines külalisena M. Taras. Meie kujutelmas on Lenskil küll enam õhulisem välimus, kuid laval näeme vahel korpulentseidki kuulsusi ses rollis“ (Päevaleht, 7.11.1934). Tarase tusedusele kalduv figuur poleks olnud tõsine takistus või nii suur puudujääk, kui ta oleks osanud õigesti ning väljendusrikkalt oma füüsisist kasutada. Tundub, et Tarase kehakuju jäi kriitikutele hambusse just Veikati poolt kirjeldatud „puisuse“ tõttu. Paraku ei toetanud Tarast Lenski kehastamisel ka talle ebasobivad kostüümid (vt. pilti 7).

Tarase tugevaim külg oli ilmselt laulmine, hästi olevat õnnestunud aaria enne duelli, mida ta esitas suure haaravusega: „Aarias kahevõitluse



Pilt 8. III v. Tatjana (Olga Torokoff-Tiedeberg) ja vürst Gremin (Benno Hansen).

ees pääsis seevastu ta mahedakõlaline lüüriiline tenor hästi mõjule“ (Päevaleht, 7.11.1934). Martin Tarast Lenskina tuleb vist küll lugeda lavastuse nõrgimaks komponendiks ja ilmselt jättis see oma jälje lavastuse kogumõjule.

Solistidest tuuakse välja veel **Olga Gutman-Lundi** Olgana, kelle jaoks oli see esimene suurem osatähtmine Estonia laval. Tema mahlakas ja madal metsosopran, mis kõlalt paiguti sarnanes kontraaldiga, sobis hästi sellesse rolli, samuti oli Olga partii talle tehniliselt jõukohane. Arvestades, et see oli Gutman-Lundi esimene suurem roll, on arusaadav, et ta ei pääsenud mänguliselt nii hästi mõjule kui tema kogenud lavapartnerid. Tal õnnestus Olga tegelaskuju koketsust ja lennukat loomust siiski hästi edasi anda: „Olga Gutman Olgana liikus laval üpris koduselt – mängult

³³ Taras oli nn. *tenore spinto* (lüüriilise ja dramaatilise tenori vahepealne liik), mis võimaldas laulda nii *bel canto*’t kui ka Wagnerit (Lohengrin 1935. aastal), ent parimaks peeti teda siiski Puccini rollides.



Pilt 9. Larinite mõisamaja terrass. Onegini tutvustamine. Vasakult: Tatjana, Olga (Olga Gutman-Lund), mõisaproua Larina (Niina Romanova), Lenski ja Onegin.

paremat soovida oleks ebaõiglane. See oli täieline Puškini Olga, pealiskaudne, lõbuhimuline noor tütarlaps” (Uudisleht, 9.11.1934). Muusikalises teostuses esines kohatist ebakindlust esimese vaatuse ansamblites, mille võib kirjutada esietenduse närveerimise arvele. Olga ja Tatjana on iseloomult vastandid. Fotosid vaadates võime näha, et Olga ja Tatjana karakterite kontrastsus oli lavastuses välja toodud – naerusuine Olga vastandub mõtlikule ning tõsisele Tatjanale (vt. pilte 9 ja 10).

Mitmes arvustuses tõstetakse esile väikest, ent tegelaste galeriid rikastavat Triquet’ rolli Aarne Viisimaa esituses. Prantslane Triquet on Olga ja Tatjana õpetaja, kes laulab Tatjana auks nimepäevalaulu II vaatuse ballil. Sageli esitatakse Triquet’ d veidi kentsaka-humoorika kujuna, ehkki see pole otseselt partituuri remarkides nõnda ette nähtud. Seda enam on märkimisväärne Aarne Viisimaa originaalne ja viimistletud tõlgendus: „Kiitvalt tuleks mainida veel A. Vismani [Viisimaa], kes harilikult karikeeritult Triquet osa andis haruldase peensuse ja maitsega, pakkudes ka välimusega huvitava kuju, mispärast ta ka sai ärateenitud elava menu osaliseks” (Päevaleht, 7.11.1934). Kõrvalrollidest võiks veel välja tuua südamliku tegelaskuju esitanud Niina Romanovat mõisaproua Larinana ning väärrika vürst Greminina esinenud Benno Hansenit.

Lavakujundus ja kostüümid

Lavakujunduse autor oli **Albert Vahtramäe** (1885–1965),³⁴ keda ühendas Kompusega pikaajaline koostöö. Kuni 1920. aastani töötas Vahtramäe Petrogradi dekoratsiooniateljees, mis andis talle suure kogemuse realistliku dekoratsioonimaali alal. Seejärel tuli Vahtramäe Eestisse elama ning töötas Estonia teatri kunstnikuna ja dekoratsioonimaalijana aastani 1956. Vahtramäel oli juba Estoniasse tulles rikkalikke kogemusi dekoratsioonimaali kõige mitmekülgsemates žanrides. Vahtramäe karjääri üheks tõsisemaks ja monumentaalsemaks ülesandeks peetakse lavakujundust ooperile „Aida” 1923. aastal. Vahtramäe maalitud dekoratsioonid, mis hämmastasid vaatajat oma tõetruuduse ja plastilisusega, ei mänginud sugugi väikest rolli „Aida” lavastuse suures edus (Matt 1969: 57). Tunnustust leidsid ka Vahtramäe dekoratsioonid Kompuse esimesele Wagneri-lavastusele „Lendav hollandlane” hooajal 1925/1926. 1926. aasta „Jevgeni Oneginile” tegi lavakujunduse Aleksander Tuurand, ent ilmselt leidis Kompus, et teise kunstniku lähenemisviis annaks valmivale uuslavastusele värskust ning seetõttu otsustas ta 19. sajandi keskkonna loomise usaldada Vahtramäele. Lavastuse visuaalne külg leiab arvustustes kiidusõnu, Vahtramäe dekoratsioonid järgivad teose partituuri

³⁴ Vahtramäe õppis aastatel 1894–1896 Peterburis Stieglitzi algkoolis, peale seda aga Kunstide Edendamise Seltsi koolis.

Pilt 10. Larinite mõisa õu.
Vasakult: Tatjana, Filipjevna
(Olga Vääter), Larina,
Olga ja koor.



Pilt 11. Tatjana magamistuba.
Filipjevna ja Tatjana.



remarke, ajastu disaini ning stiili, luues draamale realistliku keskkonna. Mitte kõik dekoratsioonid polnud uued: 1926. aasta lavastusest võeti üle duellistseeni kujundus. Sarnasusi leidis veelgi, ent nagu paljud arvustajad märkisid, oli uus lavakujundus märksa ruumikam ja pidulikum (nt. Päevaleht, 7.11.1934) ning andis paremini edasi teose õhkkonda. 1926. aasta kujunduses kasutati palju tasapinnalisi maalitud dekoratsioone, 1934. aasta lavapilti seevastu iseloomustab eri tasandite jalgem kasutamine.

Esimeses vaatuses kujutatakse laval Larinite suvemõisa aeda, kus Larina ja Filipjevna koorivad õunu, et neist hiljem moosi keeta. Vasakul näeme klassitsistlikus stiilis, kahe sambaga maamaja ja paari trepiastme kõrgust terrassi. Estonia lava mõjub küll kõrge ja avarana, ent mõisamaja fassaad, põõsad, kõrged puud ja pea kohal sirutuvad oksad ning kiviaed lava tagaosas annavad ruumile väga kindlad piirid, muutes tegevuspaiga turvaliseks ning intiimseks. Kiviaia keskel on massiivne, kahest postamendist moodustuv värav,



Pilt 12. Tatjana nimepäeva ball. Vasakult: Tatjana, Triquet (Aarne Viisimaa), keskel Larina, paremal Onegin ja Olga.



Pilt 13. Onegini ja Lenski duell. Vasakult: Zaretski (Theodor Puks), Lenski, Guillot (Rudolf Jürgenson) ja Onegin.

mille kaudu sisenesid mõisa õue nii Onegin ja Lenski kui ka talupojad. Väravaavast paistev kumer maastik äratas vaataja kujutlusvõime avaratest väljadest.

Teise pildi tegevus toimub Tatjana tagasihoidliku sisustusega magamistoas. Ruumis domineerivad heledad toonid: siin on näha lihtsa kujundusega valget puitvoodit, mille kohal ripub hele baldahhiin. Pildile on jäänud ka pisike valge kirjutuslaud, millele on asetatud paber, tindipott ja kirjutusvahendid. Nii palju kui foto põhjal võib oletada, järgis Tatjana magamistuba partituuri tegevuspaiga kirjeldust. Arvustajad leidsid, et tuba mõjus tütarlapselikult rõõsa ja puhtana (Uudisleht, 9.11.1934).

Kolmanda pildi tegevus toimub taas suvemaja aias. Partituuri kirjelduste järgi on aed rikkalikult õites, täis lilli ja akaatsiapuid, lopsakaid ja veidi hooletussejäänud lillepeenraid. Kolmandast pildist puuduvad paraku fotojäädvustused. Võimalik,

et Estonias kasutati esimese pildi dekoratsioone, millele lisati remarkides ettenähtud pingike. Nõnda tehti näiteks 1926. aasta „Oneginis“.

Partituuris kirjeldatud teise vaatuse Larinite mõisa lühtritega valgustatud uhket vastuvõtusaali asendab Estonias tagasihoidlikuma kujundusega peoruum, mida valgustavad küünlad seintel. Pidulikkust annavad saalile sambad ja reljeefid laes. Valge linaga kaetud lauale on asetatud veinipudelid, klaasid ning suupisted pidulistele. Tegelased koondusid ruumi keskele paigutatud söögilaua ümber, moodustades kompaktselt massi laua ees mänginud peategelaste taha.

Onegini ja Lenski duelli lavapilt võeti 1926. aasta lavastusest. Minimaalse kujundusega lavapildi kõige olulisem element on valge, ilmselt lumega kaetud suur tasapind, mille horisondil paistab õrn maastikku või metsa markeeriv joon. Heledal taustal mõjuvad tumedais rõivais mehed kurjakuulutavalt ja dramaatiliselt (vt.

Pilt 14. III v. Külaliste sisenemine vürst Gremini suurejoonelisse ballisaali.



Pilt 15. Gremini palee võõrastetuba. Onegin ja Tatjana.



pilti 13). Estonia dekoratsioonid erinevad päris palju sellest, mida kirjeldatakse partituuris – loobutud on puude, jõekalda ning vana vesiveski kujutamisele –, luues tühja ja pisut igavana mõjuva lauge talvemaastiku.

Kolmanda vaatuse tegevustik toimub Peterburis vürst Gremini uhkes palees. Vahtramäel õnnestus Estonia mõõtmetelt väikesest lavast luua pomposne ballisaal kõrgete joonia stiilis sammastega. Tagaseina kaunistavad ümarkaartega ehisportaalid, mis lisavad maalitud dekoratsioonidele reljeefsust. Esiplaanil on tantsupõrand, mille tagaosas võib näha vasakult ja paremalt

saali sisenemiseks mõeldud kaunistatud treppe (vt. pilti 14). Võrreldes esimese vaatuse Larinite peoruumiga on vürst Gremini ballisaal tunduvalt pidulikum, rõhutades vürsti mõjukust ja auväärset seisust. Oskusliku kujundusega jätab Estonia lava ootamatult avara mulje, mille loomises oli kahtlemata oma roll ka arhitektuuriharidusega Kompusel.

Gremini salongi kujunduses on luksusest loobutud, mistõttu mõjub see üsna tagasihoidlikult. Viimase pildi kujundus oli kõige nõrgem (Uudisleht, 9.11.1934), seda tõenäoliselt luitunud ja kulunud ilme tõttu. Hämaravõitu toas on näha

pehmet istumisaset, nikerdustega kaunistatud kirjutuslauda, suuri tumedast kangast kardinaid ja mitut akende paari (vt. pilti 15). Ilmselt mõjus ühtlaselt tumedates toonides kabinet liiga harilikuna võrreldes uhke ballisaaliga.

Vahtramäe lavakujundus järgis üldjoontes partituuri remarke, ent nendest ei hoitud kramplikult kinni. Palju pöörati tähelepanu ajastu stiili ning realistliku miljöö loomisele, mis õnnestus eriti hästi Gremini ballisaali kujunduses. Vahtramäe lavakujundus arvestas teose kammerlikkusega ning lõi teose sisule vastava intiimse keskkonna.

„Jevgeni Onegini” kostüümide autoriks oli Natalie Mei, kes kavandas ka suurepäraseid rõivad „Tristani ja Isolde” lavastusele. „Jevgeni Oneginis” on Meil taaskord õnnestunud luua kaunid ja harmoonilised kostüümid, mis samal ajal toetavad ka realistlikku tõlgenduslaadi. Naiste kostüümides on Mei kihiliste aluselikutega kleitidele eelistanud 19. sajandil populaarset ampiirstiili. Eriti suursugusena mõjuvad Tatjana kleidid. Näiteks peenelt kaunistatud dramaatiline õhtukleit, aksessuaarideks pikad valged kindad ja moodne peakate III vaatuse ballistseenis (vt. pilti 8). Ent ka äärmiselt lihtne, kuid elegantselt mõjuv hele päevakleit, mida kaunistavad kaks karusnahkset horisontaalset joont (vt. pilti 15). Selline suursugusus III vaatuse kostüümides toonitab Tatjana muutumist tütarlapselt naiseks. Tatjana rõivad I ja II vaatuses on hoopis lihtsamad ning tütarlapselikumad. I vaatuses kandis ta heledat õrna mustriga kleiti, ballistseenis pisut pidulikumat volangidega kleiti, ent üldmulje on tütarlapselikult tagasihoidlik ja armas. Ka Olga ja Larina rõivad on esimeses vaatuses silmatorkamatud, ent siiski seisusele vastavad. Hoopis lihtsamaid riideid kannab Tatjana amm Filipjevna (vt. pilte 10 ja 11). Talupojad kannavad rahvariide elementidega lihtsaid rõivaid. Naiste pikad kleidid polnud visuaalselt parim lahendus: „Ainus asi, milles lavastaja arvamistes pisut lahku läheme, on koori riietus esimeses pildis: kas etnograafilist tõde ei oleks kasulik ohverdada esteetilisele? Need lohisevad seelikud teevad naised liiga kohmakateks, eriti tantsimisel” (Päevaleht, 7.11.1934). Fotosid vaadates ei saa päris hästi nõustuda arvustajaga, pidades kostüüme üsna kenadeks, ent iseasi on tõesti see, kuidas nad koorilauljate seljas liikumise ajal välja nägid.

Onegini rõivad järgivad 19. sajandi kahekümnendate aastate meestemoodi. Vootele

Veikati kostüümid toovad esile tema meeldiva lavavälimuse, mis toetas paljude kriitikute arvates tegelaskuju mõjulepääsemist ning sugestiivsust. Üldiselt olid Mei kostüümid kooskõlas teose sisuga, ajastu stiiliga ning toetasid tegelaste kujutamist. Erandiks võib pidada Martin Tarase II vaatuse vesihalli kostüümi, mis ei istunud laulja seljas just kõige paremini. Fotot vaadates paistab ka, et tema kostüüm võis mõjuda veidi kunstlikuna – mitte nii loomulikuna kui teiste meestegelaste 19. sajandi moe järgi valmistatud riided või tsariarmeest tuttavad mundrid (vt. pilte 7 ja 14).

Režii

Lavastaja jaoks on uuslavastuse tegemine nii väljakutse kui ka suurepärase võimalus pakkuda varasemast viimistletumat tõlgendust. 1934. aasta „Jevgeni Onegini” peeti terviklikumaks ja küpsemaks kui 1926. aasta lavastust: „[---] prae-gune lavastus, võrreldes eelmisega, on mitmeti ümargusem ja läbitöötatum” (Rahva Sõna, 13.11.1934). Nagu teistegi Kompuse lavastuste puhul hinnati ka „Jevgeni Onegini” juures taas head stiilitaju ning teose loomuse tabamist. Eelkõige väljendus see ajastu meeolude ning olustiku õnnestunud loomises. See oli nii lavastaja Kompuse kui ka tantsujuhi Rahel Olbrei, dekoratsioonide autori Albert Vahtramäe ning kostüümikunstnik Natalie Mei ühise töö tulemus: „Kogu lavastuses ei leidnud mingit kallakut kunstitaseme madaldamises, vaid stiili pidamine, mida võimaldasid eriti tubased stseenid, oli peasiht ja õnnestus täielikult [---]. Osati toonast ajajärku elustada kogu värvikülluses ning kommetes ja rühis” (Päevaleht, 7.11.1934). Näib, et realistlikule lähenemisele iseloomuliku eluolu ning miljöö kujutamine oli Kompuse lavastuse üks tugevamaid külgi. Hea näide usutava atmosfääri loomisest on kahe lastepaari toomine teise vaatuse ballistseeni. Seda pole partituuri remarkides ette nähtud, ent Kompuse mõte oli põhjendatud ning õnnestunult teostatud: „Eriti heaks ideeks tuleb märkida ballistseeni elavustamiseks sisepõimitud kahe lastepaari tantse, nende tüdrukukeste kostüümikoomilise ja poiste püüdlikkus valsisammu vallutamisel, mõjus päris liigutav-kentsakalt” (Päevaleht, 7.11.1934). Laste toomine lavastusse andis kahtlemata juurde mitmekülgset ja mee-leolukust – tüdrukute nukulikult sätitud välimust ja poiste tõsine süvenemine kajastub ka fotol



Pilt 16. Ball Larinite mõisas.

(vt. pilti 16). Vaatamisrõõmu ja dünaamilisust andsid režiile juurde ka seltskonnatantsud. Neid on „Jevgeni Oneginis“ päris palju: esimeses vaatuses talupoegade tants, teises vaatuses valss ja masurka, kolmandas polonees. Tantsuseadete autor oli Kompuse abikaasa, Estonia balletitrupi rajaja Rahel Olbrei. Tollal kasutati Olbrei koreograafiaid sageli ning enamasti saatis tantsunumbreid suur edu. Publikule pakkusid Olbrei põnevad ning visuaalselt köitvad tantsud meeldivat vaheldusrikkust. Ka „Jevgeni Oneginis“ peeti Olbrei seltskonnatantse „teose vaimuga kooskõlas olevaks ja nauditavaks“ (Päevaleht, 7.11.1934).

Kompus pööras palju tähelepanu kõigele sellele, mis mõjutas vaatajat visuaalselt:

Kohatu riietus laval on ohtlikum kui elus: igal juhul tekitab piinlikkust, isegi naeruvääristab kandjat ning sel puhul muidugi halvab näitleja mängu. Samuti kohatu, vale dekoratsioon teeb võltsiks ehtsamagi teose, parimagi mängu, kahandab etenduse mõju, süvenduse asemel hajutab (Kompus 1976d: 192).

Nii rekvisiidid, kostüümid kui ka dekoratsioonid pidid harmoneeruma teose loomusega, seejuures ergutades vaataja fantaasialendu.

„Jevgeni Oneginis“ ilmnes taas Kompuse suurepärase ruumitunnetus, mis väljendub stseeni sisule ja emotsionaalsele/vaimsele laengule vastava illusoorse ruumi oskuslikus modelleerimises. Parim näide sellest on Tatjana nimepäeva stseen,

kus pingelist sündmuste käiku toonitab solistide paigutamine kooriliikmetest moodustatud tugevasse raamistikku. Sel viisil koondati vaataja tähelepanu pinevale sündmustikule ning tegelaskujude reaktsioonidele. Iseäranis huvitav on ka stseeni lavakujundus, kus, erinevalt teistest lavapiltidest, kasutatakse laedekoratsiooni – lagi on realselt lava kohal rippuv, mitte lihtsalt markeeritud maalitud dekoratsiooniga. Narratiiviga harmoneerudes annab see ruumile ähvardavalt mõjuvad piiratud mõõtmed.

Esimeses vaatuses pälvis kriitikat Tatjana ja Olga paigutamine kulisside taha, mis mõjus halvasti lauljate ansamblitunnetusele:

Ei saa jätta mainimata esimeses pildis vääratust, mis tuli ilmsiks ansambli sellega, et kaks lauljat Torokoff ja Gutman on seatud kulisside taha laulma, kuna teised kaks Romanova ja Vääter laulavad laval rambi ees, mistõttu esimesi kaht on vaevu kuulda ning ansambel kaotab täitsa oma ühtluse. Igas ansambli püütakse eheduse mõttes mahutada ikkagi kõik kaastegelased üksteisele lähemale. Kõigis teatris, nii palju kui mina „Eugen Oneginit“ olen kuulnud, laulsid tähendatud osalised (Larina ja Filipjevna) akna all aias ning Tatjana ja Olga toas, kuid avatud akna taga, millega oli eemaldatud ühe paari katmise võimalus teise poolt (Päevaleht, 7.11. 1934).

Võib arvata, et see valearvestus parandati peale esietendust.

Positiivse arvustuse taustal mõjub pisut ootamatuna Artur Lemba rahuolematu eeskätt Kompuse lavastuse aadressil:

H. Kompuse lavastuses oli palju pretensioone, ei midagi uut pakkuda (aias langesid isegi lehed puudelt, peamiselt ühes kohas ülevalt). Imelik oli aga Larinal valge öötanu sel ajal, kui päeval moosi keetis, Larina mõisamajas äratas imestust ballilaval keskel väikene laud suure seltskonna jaoks ühe veinipudeliga ja paari morsiklaasiga (Vaba Maa, 7.11.1934).

Veel nurises Lemba mitmete pisiasjade üle, nagu šampanjaklaaside puudumine – kasutusel olid lihtsamad klaasid, millest Lemba järeldas, et joodi hoopis viina. Teda häirisid ka Benno Hanseni mundril rippunud „mingisugused soldati-medalid“ ja mitmed muud elemendid. Siinjuures tuleb silmas pida, et Artur Lembat iseloomustasid kriitikuna karmid hinnangud ja terav sõna. Lemba võrdles Kompuse lavastust mujal nähtuga ning oli ilmselt liiga kinni oma ettekujutuses „Jevgeni Oneginist“.

„Jevgeni Onegini“ lavastust analüüsid on määraava tähtsusega küsimus, kui hästi õnnestus Kompusel lauljaid näitlemises ning hea ansambli mängu saavutamisel juhendada. Kompus pidas näitlemist ooperilavastustes väga oluliseks: „Nõnda ka mäng ooperis: mida täiuslikum see on, mida näitlejaslikum, mida puhtakujulisem näitekunst see on, – ja teistsugune näitlemine ei ole ka ooperis viljakana mõeldav –, seda eraldatumaks muist kunstidest jääb see oma tuumikult, oma parimas“ (Kompus 1976c: 205). Arvustusi lugedes tundub, et Kompusel õnnestus saavutada solistide küllaltki ühtlane mängutase. Peaosatäitjate näitlemine haaras kaasa, ehkki mõlema puhul nähti ka arenguruumi. Vootele Veikat oleks võinud enam Onegini elumehelikust ja tülpimust välja tuua, Torokoff-Tiedebergi Tatjana veenis enam daamina kui tütarlapsena esimeses kahes vaatuses. Ilmselt ei saa nende puuduste põhjustajaks pidada Kompuse tööd näitejuhina,³⁵ vaid lauljate individuaalseid võimeid ja oskusi selle konkreetse teose puhul. Liati kipuvad arvamusel osatäitjate esinemisest olema vastuolulised, mis osutab ka kriitikute subjek-

tiivsusele hinnangute andmisel. Uurija jaoks teeb see lauljate näitlemistaseme analüüsimise keeruliseks. Peategelaste kõrval äratasid arvustajate tähelepanu mitmed väikerollid, näiteks varjundirikas Triquet Aarne Viisimaa esituses, Benno Hanseni väarikas Gremin, Olga Gutman-Lundi särtsakas Olga. Mitmes arvustuses tuuakse välja veel Jaan Villardit (Villartit) Roodu ülemana ja Theodor Puksi Zaretskina. Kuigi need on tõesti väiksed osa, näitab just see, kui olulised on „Jevgeni Oneginis“ väikerollid, ning et Kompus pidas seda oma režiis samuti tähtsaks.

Tundub, et „Jevgeni Onegini“ 1934. aastal taas lavastades oli Kompusel võimalik pühenduda väikestele detailidele nii näitlemises, dekoratsioonides kui ka režiis. Kompusele iseloomulikult oli lavastuses oluline visuaalne külg – lavakujunduse mõju tegelastele, aga samuti ka vaatajale, ruumi oskuslik kasutamine narratiivi esiletoomiseks, kostüümide vastavus 19. sajandi stiilile ning ajastule sobiva miljöö loomine valitud esemetega. Paiguti saavutati realistlikule lähenemisele omane tugev näitlejatöögi, ehkki mitte alati nii ühtlase taseme ja tugeva jõuga, kui teos seda tegelikult võimaldab.

Kokkuvõte

Käesolev artikkel käsitles Eesti esimese professionaalse ooperilavastaja Hanno Kompuse kahte lavastust – „Tristan ja Isolde“ hooajal 1933/1934 ning „Jevgeni Onegin“ hooajal 1934/1935. Eesmärk oli selgitada, kuidas väljendus Kompuse stiilitundlikkus erinevate teoste puhul. Tema teoreetilistest kirjatöödest lähtuvalt võtsin vaatluse alla kaks lähenemist – stiliseeriv laad Wagneri ooperi „Tristan ja Isolde“ ning realistlik Tšaikovski „Jevgeni Onegini“ lavastamisel.

Lavastuste analüüsimise meetodilise alusena on kasutatud prantsuse teatriteadlase Patrice Pavis'i väljatöötatud süstematiseerivat küsimustikku lavastuse analüüsiks, mis jaotab lavastuse neljateistkümneks alaosaks (lavastuse üldised omadused, stsenaarium, valguskujundus, esemed, kostüümid, grimm, näitlemine jt.) ning annab juhtnöörid, millele analüüsid tähelepanu

³⁵ Kompust võib näitejuhina pigem tugevaks pidada. Tema sõnateatrilavastusi Estonias, ehkki neid tegi ta vähe, peeti silmapaistvaks (näiteks Artur Adsoni „Lauluisa ja Kirjaneitsi“ 1931. aastal ning Mait Metsanurga „Haljal oksal“ 1932. aastal) (Rähesoo 2011: 119).

pöörata. Selleks et ajaloolist lavastust analüüsida, tuli see esmalt konstrueerida (nagu on maininud Thomas Postlewait), kombineerides eri allikatest (fotod ja arvustused) saadud teavet üldise kontekstiga ning teoste partituuridest ja lavastaja kirjutistest saadud informatsiooniga. Allikatena on artiklis kasutatud 1933. ja 1934. aastal Estonia lavastuste kohta ilmunud arvustusi päevalehtedes Kaja, Päevaleht, Rahvaleht, Rahva Sõna, Revalsche Zeitung, Tallinna Teataja, Tartu Postimees, Uudisleht ja Vaba Maa. Lisaks arvustustele kasutati allikatena lavastuste fotosid, mida säilitatakse Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis.

Lavastaja Hanno Kompuse teatritegevus oli kõige tihedamalt seotud Estoniaga, kus ta töötas lavastajana aastatel 1923–1936 ja 1940–1944 ning direktorina 1925–1929. Selle aja jooksul tõi Kompus lavale rohkem kui 40 ooperit. Kompus oli erakordselt laia silmaringiga ja mitmekülgset andekas inimene. Tema lavastajakäekirja mõjutasid arhitektuuriõpingud Riia Polütehnilises Instituudis, Moskva Kammerteatri etenduste külastamine ja Aleksandr Tairovi teatrivaadete tutvumine. Kompus osales Moskvast ka Émile Jaques-Dalcroze'i rütmilise gümnaстика kursustel ning pidas teatris näitleja füüsilist väljendusrikkust oluliseks. Hooajal 1922/1923 töötas Kompus Dresdeni Riigiooperis lavastaja assistendina ning sai seal praktilisi oskusi, mis valmistasid teda ette lavastajaametiks Estonias.

1920. aastate alguses oli Kompus huvitatud erinevatest uudsetest teatrivooludest. Tema tollased teatrivaated mõjusid paiguti küllaltki radikaalsena (vt. „Jevgeni Onegini“ kriitikat Tallinna Teatajas, 23.02.1920). Ta pooldas kunstis stiliseerimist ehk kunstipärast, abstraheritud ning mitterealistlikku lähenemist, sest Kompuse jaoks polnud kunsti eesmärgiks nähtava maailma tõetruu jäljendamine, vaid selle tõlgendamine ja kontsentreerimine. Ta leidis, et ooperilavastus peab samuti olema stiliseeritud: lauljate mäng ooperis ei pea olema mitte realistlik, vaid lihtsam, suurejoonelisem, detailivaesem kui sõnateatris, sest muusika ja orkester juhivad dramat. Hiljem, juba lavastajana töötades, muutis ta siiski oma seisukohti, kuigi stiliseerimine jäi üheks lähenemisviisiks teiste kõrval. Kõige nähtavamalt väljendus stiliseerimine Kompuse Wagnerilavastustes. Wagneri ooperite laad oli Kompuse tõlgenduse järgi abstraktne, mitterealistlik ja paatoslik, vastandudes veristlikule ooperile

ja realistlikule lavastamislaadile. Realistlikus lavastuses pidi laval toimuv mõjuma võimalikult loomulikuna ja elulähedasena. Realistlik lavakujundus pidi Kompuse nägemuse kohaselt olema teose miljööle vastav ja detailirikas – nagu igapäevaelu, kus meid ümbritseb rohkelt erinevaid pisisasju.

Kompuse kunsti-, arhitektuuri- ja ka teatrikirjutistes kerkivad pidevalt esile mõisted „stiil“ ja „stiililine ühtsus“, millest võib järeldada, et stiili tunnetamine oli Kompusele olemuslik. Lavastajana lähtus ta alati teose partituurist ja muusikast, sest lavastus peab vastama ooperi ja muusika stiilile ning kõik, mis on sellega vastuolus või sellest lahus, oli Kompuse silmis üleliigne. Siit johtus ka artikli põhiküsimus: kuidas väljendub Kompuse stiilitundlikkus erineva stiiliga ooperite puhul.

Lavastusi analüüsid selgus, et „Tristan ja Isolde“ oli märksa abstraktsem ja stiliseeritum. See väljendus eelkõige Aleksander Tuirandi abstraheritud lavakujunduses (nt. oli Tristani laeval merenduslikke detaile minimaalselt) ning tähendusrikkas valgusrežiis. Samuti on „Tristani“ lavakujunduses eelistatud puhtaid suuri pindu ning selgeid, lihtsaid vorme. Kompuse režiis oli ilmselt üsna staatiline, jättes nii rohkem väljendusruumi sümbolirikkale ja tihedale muusikale. Samuti olid tegelased kujutatud suurejooneliselt ja ülevatena – võttes statuarseid poose, mõjusid nad pigem ebainimlike kanglastena kui reaalsete inimestena. Kompuse „Tristan“ suhestus Wagneri ooperite lavastamistraditsiooni innovaatilisemate tõlgendustega mujal maailmas. Sarnasusi võib leida Gustav Mahleri ja Alfred Rolleri 1903. aasta uudse lähenemisega „Tristanile“ – selleks on valgus- ja lavakujunduse määrav roll stseeni sisule vastava psühholoogilise atmosfääri tekitamisel (Estonias lavastuse II ja III vaatuses). Samuti võib leida sarnasusi lauljate liikumises ja võimsates poosides ning esimese vaatuse lavapildi laevapurjes Vsevolod Meierholdi 1909. aasta „Tristani ja Isolde“ lavastusega Peterburi Maria teatris.

Vaatamata „Tristani ja Isolde“ kunstilisele õnnestumisele ei saanud seda paraku publikuedu. Leiti, et Wagneri ulatuslik muusikadraama on eesti publikule võõras ning kauge. Vähesed publikuhuvi põhjuseks võib pidada ka seda, et Kompuse stiliseeritud lavastuslaad ei haakunud 1930. aastatel eesti teatris ja kunstis soositud realismiga.

Tšaikovski „Jevgeni Oegin” sobis aga tollase peavooluga tunduvalt paremini.

„Jevgeni Oeginis” püüdis Kompus edasi anda realistlikku draamat. Lavakujundaja Albert Vahtramäe ajastule iseloomulikku keskkonda loovad dekoratsioonid ning Natalie Mei 19. sajandi rõivamoodi järgivad kostüümid andsid lavastusele tõepärase aegruumi, samuti püüdsid solistid luua tõsielulisi karaktereid ning haarata publikut sündmustikku. Samas on tegemist ikkagi n.-ö. ilusa, estetiseeritud realismiga, mis ei lange vene eluolustiku ja karakterite ramedasse kujutamisse. „Jevgeni Oegini” puhul jäi silma ka mitme kõrval- ja pisirolli erakordselt ere esitus, mis näitab lavastaja püüdlust kõiki tegelasi võimalikult

usutavalt ja võrdselt tegevustikku tuua. Samuti arvestasid lavakujundus ja misanstsenaadid „lüüriliste piltide” emotsionaalse tooniga.

Estonia lavastuste „Tristan ja Isolde” ning „Jevgeni Oegini” analüüsi järel võib öelda, et tegemist oli kahe eri laadi lavastusega. Tiheda muusikalise materjaliga, mütoloogilisele ning sümbolirikkale „Tristanile ja Isoldele” tegi Kompus suurejoonelise, abstraheritud ja ajatu lavastuse, realistlikule ja kammerlikule „Jevgeni Oeginile” aga tõepäraselt aegruumi edasiandva ning elulähedase näitlemistööga lavastuse. See kinnitab artikli alguses püstitatud hüpoteesi – Hanno Kompuse oskas luua teose ja muusika stiilile vastavaid lavastusi.

Allikad

Eesti Teatri- ja Muusikamuseum

Hanno Kompuse fond, T 28, nimistu 1, säilik 10.
Fotonegatiivide kogu: 4939-kl, 4940-kl, 4942-kl, 4943-kl, 4944-kl, 4949-kl; 6034-kl, 6431- kl, 6037-kl, 6435-kl, 6032-kl, 6438- kl, 6434- kl, 6436- kl, 6432- kl, 6437- kl.

Rahvusoper Estonia arhiiv

Estonia Seltsi aastaaruanded 1933–1935.
Estonia ooperilavastuste kohta ilmunud arvustused 1925–1935.

Ajalehed

Kaja: 8.11.1934
Postimees: 18.10.1933.
Päevaleht: 31.08.1926, 17.10.1933, 7.11.1934.
Rahvaleht: 7.11.1934.
Rahva Sõna: 13.11.1934.
Revalsche Zeitung: 18.10.1933.
Tallinna Teataja: 23.02.1920, 31.12.1920.
Uudisleht: 9.11.1934.
Vaba Maa: 31.08.1926, 17.10.1933, 7.11.1934, 25.04.1935.

Partituurid ja klaviirid

Wagner, Richard 1973. *Tristan und Isolde*. New York: Dover Publications.

Tšaikovski, Pjotr 1957. *Eugene Onégin*. New York: Schirmer.

Kirjandus

Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – *Teatri ja teaduse vahel*. Studia litteraria Estonica 5, Tartu: Tartu Ülikool, eesti kirjanduse õppetool.

Hain, Jüri 1990. Hanno Kompus ja tema vaated kunsti ühiskondlikkusele ja rahvuslikkusele. – *Looming* 3, lk. 412–421.

Hallas, Karin 2000. Hanno Kompuse kirjad Edgar Johan Kuusikule 1906–1932. – *Kümme. Eesti Arhitektuurimuuseumi aastaraamat*. Koost. Karin Hallas ja Triini Ojari, Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, lk. 9–37.

Heinapuu, Uno 2007. *Votele Veikat. Lauluga ja lauluta*. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuseum / SE&JS.

Kangilaski, Jaak 2005. Eesti kunst 1918–1940. – *Kunstikultuuri ajalugu. Postimpressionismist uue meediani*. Tallinn: Kirjastus Kunst, lk. 118–126.

Kindel, Maarja 2011. *Hanno Kompuse Wagneri-lavastused Estonias 1925–1935 rahvusvahelise lavastamistraditsiooni taustal*. Magistritöö, käsikiri, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, muusikateaduse osakond.

Kolle, Liis 1999a. *Hanno Kompuse kujunemine lavastajaks*. Bakalaureusetöö, käsikiri, Tartu: Tartu Ülikool, eesti kirjanduse õppetool.

Kolle, Liis 1999b. Hanno Kompus Moskva teatrielus(t) 1915–1918. – *Teater. Muusika. Kino* 5, lk. 17–26, <http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Teater/99mai_t1.htm> (seisuga 16.09.2013).

Kolle, Liis 1999c. Hanno Kompuse unistus ooperist. – *Teater. Muusika. Kino* 12, lk. 77–81.

Kolle, Liis 2010. *Ooper à la carte*. Hanno Kompuse programm ehk ooperi repertuaarikava Estonia teatritele. – *Teater. Muusika. Kino* 8–9, lk. 98–107.

Kompus, Hanno 1931. Stiil ja lavastus. Ooperilavastaja ülesandeist. – „*Estonia*“ teater 1906–1931. Tallinn: [Estonia teater], lk. 41–47.

Kompus, Hanno 1976a. Eduard Wiiralti ülevaatenäitus. – *Kustutamata nälg kunsti järele ...* Koost. ja toim. Rahel Olbrei, [Toronto]: Estoprint, lk. 79–92.

Kompus, Hanno 1976b. Sisu ja vorm. – *Kustutamata nälg kunsti järele ...* Koost. ja toim. Rahel Olbrei, [Toronto]: Estoprint, lk. 104–111.

Kompus, Hanno 1976c. Kuidas mängida ooperis? – *Kustutamata nälg kunsti järele ...* Koost. ja toim. Rahel Olbrei, [Toronto]: Estoprint, lk. 201–206.

Kompus, Hanno 1976d. Aforisme. – *Kustutamata nälg kunsti järele ...* Koost. ja toim. Rahel Olbrei, [Toronto]: Estoprint, lk. 192–195.

Kompus, Hanno 1996a. Unistus ooperist. – *Maailm on sündinud tantsust*. Koost. Hando Runnel, Tartu: Ilmamaa, lk. 143–206.

Kompus, Hanno 1996b. Dekoratsioonimaalijast lavaarhitektiks. – *Maailm on sündinud tantsust*. Koost. Hando Runnel, Tartu: Ilmamaa, lk. 206–211.

Kõrvits, Harri 1968. *Teatriteed. Karl Ots*. Tallinn: Eesti Raamat.

Matt, Fritz 1969. *Eesti teatri lavapilt*. Tallinn: Kirjastus Kunst.

Mei, Natalie 1945. Kostüümi ülesandeid lavastuses. – *Sirp ja Vasar* 24, 16. juuni, lk. 5.

Pappel, Kristel 2003. *Ooper Tallinnas 19. sajandil*. Eesti Muusikaakadeemia Väitekirjad 1. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Pappel, Kristel 2004. Muusikateater – tülikas uurimisobjekt. – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Toim. Jaan Ross ja Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 413–428.

Pavis, Patrice 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Pedusaar, Heino 2006. Hõbehääl. – *Kive „Estonia“ alusmüürist*. Tallinn: Varrak, lk. 101–110.

Postlewait, Thomas 2011. Ajalookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pähkliga. – *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Koost. Luule Epner, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 15–40.

Püüman, Kustav-Agu 2007. Teatrikunstnikud. Enne Teist maailmasõda alustanud. – *Estonia esimene sajand*. Koost. Vilma Paalma, Tallinn: Rahvusoper Estonia / Kultuurileht, lk. 170–197.

Rähesoo, Jaak 2011. *Eesti Teater: ülevaateos*. I osa, Tallinn: Eesti Teatriliit.

Särg, Alo (koost.) 2001. *Tšaikovski: inimene, helilooja, legend*. Toim. Tõnu Ehasalu, Tallinn: Odamees.

Taggo, Marvi 1981. Olga Torokoff-Tiedeberg. – „*Estonia*“ lauluteatri rajajaid. Koost. Vilma Paalma, Merike Vaitmaa ja Uno Heinapuu, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 231–235.

Tormis, Lea 1978. *Eesti teater 1920–1940: sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.

Uuli, Eino 1936. Ooperi arengust kutselises teatris. – *Teater* 6, lk. 202–205.

Hanno Kompus as a style-sensitive opera director: the cases of *Tristan und Isolde* and *Eugene Onegin*

Maarja Kindel

(translated by Kaire Maimets-Volt)

This study focuses on two stage productions by Hanno Kompus, the first professional opera director in Estonia: *Tristan und Isolde* in the 1933/1934 season and *Eugene Onegin* in 1934/1935. My aim is to explain how Kompus's style sensitivity was expressed in different works. Proceeding from his own theoretical writings, I have concentrated on two of his approaches: a stylized approach to Wagner's opera *Tristan und Isolde*, and a realistic one to Tchaikovsky's *Eugene Onegin*.

As a methodological basis for analysing the stage productions I have used a systematic questionnaire devised by Patrice Pavis, a leading French expert in theatre studies. Pavis's questionnaire divides a stage production into fourteen subsections concerning artistic and technical decisions (general characteristics, scenography, lighting, stage properties, costumes and maquillages, actors' performances, etc.) and thus provides guidelines for analysis. In order to analyse a historic stage production, it first had to be constructed (Thomas Postlewait 2011) on the basis of information derived from photos and reviews, scores and Kompus's writings, and by taking into account the general historical context. Reviews of the "Estonia" theatre's stage productions published in the daily papers *Kaja*, *Päevaleht*, *Rahvaleht*, *Rahva Sõna*, *Revalsche Zeitung*, *Tallinna Teataja*, *Tartu Postimees*, *Uudisleht* and *Vaba Maa* were the basic source for this study. In addition to the reviews I have used photos of the productions preserved at the Estonian Theatre and Music Museum.

Hanno Kompus's stage work was largely connected with the "Estonia" theatre (Tallinn), where he worked as stage director from 1923 to 1936, and as managing director from 1925 to 1929. During these years, Kompus brought more than 40 operas to the stage. Kompus was a multi-talented person with an exceptional range of interests. His signature production style was influenced by his studies in architecture at the Riga Polytechnical Institute, as well as by visiting the performances of the Moscow Chamber Theatre and becoming familiar with Alexander Tairov's innovative views on theatre. While in Moscow, Kompus also attended Émile Jaques-Dalcroze's courses on rhythmic gymnastics and attached great importance to the actor's physical expressiveness on the stage. In the 1922/1923 season Kompus worked as assistant stage manager at the Dresden State Opera, and thus gained the practical knowledge that prepared him for the stage director's job at the "Estonia".

In the early 1920s Kompus was interested in the different new currents in theatre. At that time, his views were considered rather radical (see the critical review of *Eugene Onegin* in *Tallinna Teataja*, 2 Feb 1920). Kompus was in favour of stylization in art, i.e., the artistic, abstract and non-realistic approach to staging. For him, the aim of the arts was the interpretation and concentration of the visible world, not its truthful imitation. He was of opinion that opera production should also be stylized – the singers' acting should be non-realistic, more spectacular, simplified and less detailed than in dramatic performances, because in opera it is the music and the orchestra that lead the drama. Later, while already working as a stage director, he came to change this viewpoint. However, stylization remains one of his staging strategies, among other approaches.

Stylization presents itself most explicitly in Kompus's stagings of Wagner's operas. In Kompus's interpretation, Wagner's operas were abstract, non-realistic and full of pathos in tone, as opposed to veristic opera and a realistic staging approach. In a realistic production, what is happening on the stage should be experienced as naturally and as closely to real life as possible. In Kompus's vision, realistic scenography had to respond to the work of art's milieu in its elaborate detail – as in everyday life where one is surrounded by numerous different minute details.

In Kompus's writings on theatre, as in his writings on art architecture, the concepts of "style" and "stylistic unity" often emerge, allowing us to infer that being sensitive to style was the essence of his being. As an opera director, he always proceeded from the score and the music, because for him the staging had to respond to the style of the opera and the music. Everything that was in a contradiction

with or fell outside this he considered superfluous. Hence the main question of this paper: how does Kompus's style sensitivity exhibit itself in operas representing different styles?

In analyzing the stage productions, it became clear that *Tristan und Isolde* was the considerably more abstract and stylized production of the two. Aleksander Tuurand's abstracted scenography (e.g. no sea-themed details on Tristan's ship), the preference given to clean/empty large surfaces and clear simple forms, as well as the lighting directed towards connotative communication, were paramount in mediating this sense. Kompus's directing was obviously quite static, thus leaving the music, heavy with symbolism, a more expressive space. Furthermore, the characters were depicted as grandiose and sublime/majestic – in their statuesque poses, they had an effect of superhuman heroes rather than actual people.

Kompus's *Tristan* relates to the more innovative approaches towards the staging tradition of Wagner's operas at that time around the world. Concerning the defining role of lighting and scenography in creating a psychological atmosphere that corresponds to the content of a scene (Act II and Act III in Kompus's *Tristan*), there are similarities to be found with Gustav Mahler's and Alfred Roller's approach to *Tristan* in 1903. The singers' movements and mighty poses, as well as the sail imagery of Act I, are also reminiscent of Vsevolod Meierhold's 1909 *Tristan und Isolde* at the Mariinsky Theatre of St. Petersburg.

Despite its artistic success, Kompus's *Tristan und Isolde* did not become popular with the audience. The local opera-goers found Wagner's massive music drama to be foreign and distant. Another reason for the limited public success could have been Kompus's stylized directing strategy, which did not synchronize with the realism favoured in theatre and art in Estonia in the 1930s. Tchaikovsky's *Eugene Onegin* suited the mainstream of the era far better.

In *Eugene Onegin*, Kompus's intention was to convey a realistic drama. The scenery, characteristic of the historic era as designed by Albert Vahtramäe, and the costumes fashioned by Natalie Mei in the style of the 19th century, were the means of creating an authentic atmosphere. The singers likewise attempted to create authentic characters and to engage the audience in the action. In *Eugene Onegin*, several vocalists in supporting roles or even smaller parts were noticed for their exceptionally strong performances. This attests to the director's effort to bring all the characters to life – as credibly and equally as possible. The scenography and mise-en-scène also took account of the emotional tone of the "lyrical scenes".

Based on the analysis of the "Estonia" stagings of *Tristan und Isolde* and *Eugene Onegin*, it could be asserted that stylistically they are different kinds of production. For the musically, mythologically and symbolically massive *Tristan und Isolde* Kompus devised a grandiose, abstracted and timeless staging; in the case of the realistic and rather intimate *Eugene Onegin* he created a staging that delivers a sense of authenticity in historical atmosphere as well as in the acting. This confirms the hypothesis made at the beginning of this paper: Hanno Kompus was capable of creating stagings that conformed to the style of the art work and its music.