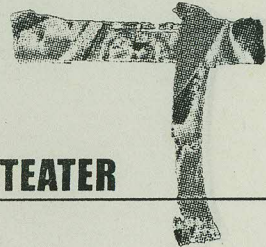


Randevuu ümber puu



TEATER

«Nahkhiir» Estonia teatris. Rahvusoper pakub meelelahutust: 21. veebruaril esietendus «Estonias» Johann Straussi operett «Nahkhiir» (1874) Monika Wiesleri (Austria) lavastuses.

Kõik on selles saja-aastasest kunstiteoses nii tuttav, nii lihtne, igikestev ja südantsoojendavalt inimlik: tuigerdavad härrad ja taustal vilksatavad «hiirekesed», mõlemast soost truudusetud abikaasad, tagumikust näpistamine ja trepist alla kukkumine, väikeselinduse tõttu ähvardav vangikong, «peene seltskonna» köögitudruku-taustad, prantsuse keel *à la* «randevuu ümber puu» ja sama tõhusalt imiteeritud ungari keel...

Operett on õilsat sotsiaalsust tulvil žanr – üks neist, mis püüavad inimesele tegelikkust tagasi anda – tagasiantut kauniks, kergeks ning lõbusaks stiliseerides. Elu nagu reklaamklipp. Ei ole surma ega maksuametit. Juuakse šampust ja tehakse väikesi süütuid kõrvalehüpeid.

Ainult et 19. sajandi lõpust 20. sajandi lõppu toodud «magusa elu» pildike mõjub umbes samamoodi nagu punapõskseks retušeeritud portree vanavanaema pildialbumist. Saja aasta jooksul mitme žanri ja meedia vahendusel arenenud vaatamängu-kultuur on inimese meeltele juba tükk aega hoopis



Operett on õilsat sotsiaalsust tulvil – ei ole surma ega maksuametit, elu on ilus nagu reklaamklipp ja vürst Orlovski ilmub teile asekuaalse androgüünina.

Nahkhiire kättemaks

Viiini külalislavastaja Monika Wiesleri Estonias muidu täiesti traditsioonitruult seatud operetis «Nahkhiir» on üks oluline tegelane, keda erinevalt teistest on püütud moderniseerida. Paraku piirdub see üksnes kuju välise joonisega. Vürst Orlovski (Wiesleri versioonis küll hoopis prints) ilmub vaataja ette asekuaalse androgüünina, kelle silmnähtavaid naiselikke sootunnuseid pole siiski peetud vajalikuks retušeerida.

Kuna 26. veebruari etendusel tegi seda osa Leili Tammel, ooperlikult, muusikalistes numbrites veel iseäranis rõhutatult mõjuva monumentaalsusega, tekkis mulje, nagu esitanuks Tammel siin mingit (ebateadlikku?) enese- ja seeläbi ka ooperiparoodiat üldisemalt. Orlovski läikivast brokaadist kostüüm ja lakatud poisipea-soeng viitavad ju liigagi otseselt mõne konkreetse *mezzo*-rolliga seotud asekuaaridele. Nii juhitakse tähelepanu peamisest eemale ning vaatajal ei jää muud üle, kui võtta Orlovskit just sellisena, nagu teda pakutakse – ühe pisut ekstravagantse, igavleva ballikülalisena.

Vürst pole aga teises vaatuses kindlasti mitte passiivne pealtvaataja, lihtsalt keegi, kelle villas seekordne ball juhtumisi aset leiab, vaid teadlik sündmuste kulu suuna ja mängu – mille nimi on «Nahkhiire kättemaks» – juht ja tegelik läbiviija. Kas ta selle rolliga päriselt hakkama saab või enne eesmärgile jõudmist tüdineb ja kõrvale astub, sõltub lavastaja tahtest, tõlgendusviisist. Ent algne motiiv, mis tole tegelaskuju üldse käima lükkab, seostub eelkõige *spieliga*.

Orlovski peab suutma vajalikkus seisundisse viia kõik ballile kutsutud lavastatava loo peategelased, kelle vahele poetatud intriigikübe loob mängus osalejate eneste jaoks märkamatu eeldused *spieli* tekkeks, kusjuures eelnev kokkulepe on tal sõlmitud (ning vahest ka võimalik tegevuskava visandatud) ainult Falkega, idee autoriga.

Mäng ise on muidugi küüniline ja julm, kuna selle lõpueesmärgina nähakse ette

ne nii mänguliselt kui ka yokaalselt.

Rosalinde on valmis mõlemad ebamo-

Operett – «teine

dusel arenenud vaatamängu-kultuur on inimese meeltele juba tükk aega hoopis krõbedamaid elamusi pakkunud. Kon-tekst muudab tähendust ja operetišam-panja kipub lahtuma.

Et arhailisse olustikku eluvaimu süstida, selleks on «Estonia» lavastuse sõnaliselt ossa «pulbitsevat tänapäeva» sisse toodud: näpuotsaga keelenalju ja vene «rahvusliku eripära» küsimusi ning «arendatud» vihjeid teatava kinni-se riigiasutuse ehk vangimaja siseelu ja tööstiili kohta. Imetlusväärne: kas aust-ria lavastaja on tõesti meie kohalike oludega nii üksikasjaliselt kursis.

Lunastav huumor

«Nahkhiire» operetlikult kunstlikku intriigi hoiavud koos pettus, äravaheta-mised, juhud ja situatsioonikoomika. Nalja käivitav moraal(itus) on küll uni-versaalne, aga opereti situatsioonides, keelepruugis, kommetes ja meloodiates elab vanavanaemade-aegne galantne stiil, mille koomiline elegants ei ole kõigile osatäitjatele võrdväärselt kätte-saadav.

Härrasmehe mõdtu annab kõige veenvamalt **Voldemar Kuslap** vangla-direktor Franki rollis. **Teo Maiste** Frank on pisut karikeritum ja vokaal-selt karaktersem, aga samuti sisemist väärikust omav meesterahvas. Kraad kõrgemasse seltskonda kuuluvad mees-tegelased püüavad küll jõudumööda seltskondlikku šarmantsust kehastada, kuid takerduvad tüüpilise eestimeheli-ku introvertsuse sisse.

Alar Haaki «pehme» olemusega Eisenstein sobib hästi **Tiiu Lauri** üsna särtsaka Rosalindega. Teise Eisenstei-nide paari puhul (**Mati Kõrts** ja **Pille Lill**) on aktsent vastupidine.

«Puhast» temperamenti on lihtsam matkida kui mänglevat stiili, aga tem-perament ükski ka ei päästa. **Mati Kõrts** esineb Eisensteini rollis bravuurse-malt, kuid lõpptulemusena mõjub Alar Haaki lüüriline kõhmakus ehtsamalt. Teatav «loomulik» puisus teeb nalja kaasa: kui üks abikaasa on lisaks truudusetusele veel ka juhmiõitu, siis vääriliku ta vahelejäämist, karistust ja kannatust. Kes vahele jääb, on süüdi. Ja vastupidi.

Tiiu Laur on Rosalinde rollis efekt-

ne nii mänguliselt kui ka vokaalselt. Tema (eba)loogika on ülisirras: enda kavatsused (ja osaliselt teostatud) truudusemurdmine ei vähenda kraadivõrra-gi vihapursete kuumust tiibaripsutava härra abikaasa suhtes.

Rosalinde «sõnumi» rahvakeelsus on võluvalt kaasaegne: «kaabakas», «aele ringi» jne. Mõistva (enese)irooniaga, leebelt muiates saab publik taas üht-teist ära tunda – ja enesele andeks anda. Kes ütles, et huumor ja koomika on midagi madalat. Vastupidi – see on nagu lunas-tus, nagu veepuhastusjaam, nagu sõefil-ter, mis elutegelikkusest mürgi välja võ-tab ja selle puhtamalt tagasi annab.

Tedremängu probleemid

Pille Lille Rosalinde on emalikuma hoiakuga. Ükskõik, mida tekst või si-tuatsioon talle hetkel ka dikteerib, te-mast õhkub ikka mõistvust ja sisemist rahu. Lille dramaatilise värvinguga hää-l satub omasse elementi II vaatuse tšaar-daši lauldes.

Muudes situatsioonides näib, et Lille



Rosalinde on valmis mõlemad ebamo-raalsed mehekesed – nii eksarmukese AITTEGI kui ka seadusliku mehe – sõl-tumata asjade käigust pigem sülle võt-ma ja neid õrnasti kussutama kui pu-hastustulle paiskama. Tedremängu pin-geid ja seksapiili see emalikkus just kaasa ei too. Aga seda võiks olla küll.

Võiks olla ka ja eriti II vaatuses, kus von Eisenstein maski kandva «tundmatu ungarlannaga» (s.o oma naisega) õrnemaid suhteid püüab luua. Mõlemad meesosatäitjad näitavad üles teismelise abitust – seegi on midugi osalahendus, milles ei puudu tuttavlik koomik...

Eisensteini konkurent Alfred oman-dab eriti **Vello Jürna** teostuses koomi-lise varjundi tänu isikupärasele hääle-tämbri ja «üleskeeratud» tenoriliku-sele. Paraku, vokaalne eksistents näib talle tähtsam olevat kui proua Eisen-steini südame võitmine. **Ivo Kuuse** Alf-red on «inimlikumate huvidega» ja mitte nii näidistenorlik.

Nadia Kurem tootüdruk Adele kaalukas rollis mängib primitiivset na-tuuri ülimalt «laia joonega». Adele tundeskaala «avarus» jätab ülejää-nud tegelasedki ajuti varju. Kure-mi hääletüüp ja intoneerimislaad on vaieldamatult kõige operetli-kum – koos stiilipuhta säramise, sentimentide ja sama stiilipuhaste maitseväärtustega.

Katrin Karisma prints Orlovski androgüünses osas mõjub üsna võltsilt oma primadonnaaliku pea-letükkivuse ja välise ekstravagan-tusega – jõumehepooside, piitsa-plaksumisega ja võika kiilaspea-ga.

Operetinali saavutab kõrgpunk-ti III vaatuses, kus lisaks üldise la-vaintriigi koomilistele lõpukäana-kutele astub mängu vaid sõna ja žestiga varustatud vangivalvur Frosch. Nii **Tõnu Kilgase** kui ka **Marko Matvere** teostuses ei jäta roll mingit kahtlust: viinavõtmine on mõnus tegevus, mis muudab inimese südantvõitvalt siiraks, va-pustavalt teravmeelseks ja leidli-kuks igas eluolukorras. Sisendatud veendumus leidis ka täieliku publi-koopoolse mõistmise ja heakskiidu.

Operett – «teine reaalsus»

«Ajastu atmosfääri» ja mahakukku-misnaljade kõrval, mis publikut igal ju-hul ja tingimusteta kunstiliselt ühenda-vad, on operetil veel teisigi omadusi. Seal lauldakse, tantsitakse ja kõlab or-kestrimuusika. Kõik kokku peaks hoogs, tervikliku, mängleva ja lohuta-va pseudo-tõeluse moodustama.

Opereti hing elab ilma kahtluse-ta igihaljast sentimentide kandvate meloo-diate sees. «Nahkhiir» ei koosne siiski üksnes magusast ollusest – ansambli-numbrites on ka peenemat sorti muusi-kalist vaimukust, mille edasine lihvi-mine lavastusele kasuks tuleks. An-samblites saavad näitemäng ja muusika üheks. Aga kumbki neist ei ole ilma vaatamänguta.

Kui «Nahkhiire» kammerlik esimene vaatus sõlmib salongi-idüllil varjus intriigi ja vanglas toimuv kolmas vaatus pakub koomilisi puante, siis II vaatuses valitsebki vaatamäng: siin tantsitakse, lauldakse ja flirditakse (pisut pärsitult, aga siiski parima võimise järgi). Pidus-teen prints Orlovski lossis pakub sil-mailu ballikülastale üsna ladusaks sead-tud liikumisega ja prassiva slaavi «prints» apartemendi kavatsuslikult ju-bedate värvikombinatsioonide ning ku-jundusmaitsetustega (kunstnik **Eldor Renter**). Dünaamilised, balletitrupi vä-ga heas teostuses tantsstseenid töid kaasa näitemängu tasandil kohati kasinaks jäänud operetiespriid ja liikumisrõõmu.

Operett on üks lohutusežanritest. Üks nendest, mis liigse kõrgkultuurili-susega ei ahista, vaid inimesele «ole-mise kergust» toovad. «Teine reaalsus», mida operett pakub, töötab sama efektiivselt nagu tehisaalsused, mida loob katedraalikkultuur oma sakraalau-raga, rahvusliku «ärkamise» toodang või mistahes grupi-identiteeti kinnitav nüüdislooming.

Ilmselt võtab pisut aega, et alles sündinud etenduse kõikide tasandite vahel – ka näiteks orkestri ja lava vahel – paindlik kooskõla tekiks. Kindlasti tuleb edaspidi kõike juurde – hoogu, (tedre)mängu, terviklikkust ja lohutust.

EVI ARUJÄRV

Mäng ise on muidugi küüniline ja julm, kuna selle lõppeesmärgina nähakse ette seda, kuidas Eisenstein frivoole seltskon-nalõvi ja võrgutaja kesta pugedes tühistab tegelikult oma šansid abielumehena jätkamiseks – jäädes viimaks seega, ehkki mit-te otseses, nagu kunagi ammu Falke, aga ülekantud tähenduses siiski, täies alastu-ses varahommikusele turuplatsile.

Niisugust kurikavalat plaani ei õnnestu Orlovskil teostada ainult seetõttu, et Rosa-linde jääb jahedalt osavõtmatuks ega lase end mängu võlust eksitada. Õigemini ei lä-he tal korda omal käel *spieli* siseneda, män-gu käiku kujundavaks kaasautoriks tõusta ning siin olnuku vajalik vürsti otsustav sek-kumine, sest Falkest, Wiesleri versioonis pealegi veel teatridirektorist pelgalt ming-iks notariks degradeeritud Falkest pole naganui suuremat asja.

Ent Orlovski kannab küll oma muusi-kalise numbril ausalt, preisi sõdurile omase sirgjoonelisusega ette, kuid eelistab ülejäänud ajaks lavastaja tahtel seltskonda sulanduda, ilmutamata vähimatki huvi sündmuste, mille väljamängimisega keegi ilma tema osaluseta ei taipagi tegelda, käi-gu vastu.

Kui räägime just Leili Tammeli Orlovsk-ist, jõuame varem või hiljem järeldu-seni, mille sõnastamine pole iseenesest kuigi meeldiv, aga mööda sellest ei pääse: Monika Wiesler ei ole osanud oma lavas-tatud «Nahkhiires» ühele (kas ainult ühe-le?) meie tippasemel ooperisolistidest väärilist ülesannet anda ning on raisanud teda tuulde. Siin ei aita vabandav viitami-ne vähestele proovidele ega kehvapoolse-tele töötingimustele.

Orlovski osas võib ju tõepoolest esine-da ka metsosopran, ehkki taoline asendus iseenesest veel kogu lugu pikantsemaks muuta ei pruugi, aga see peab olema põh-jendatud. Praegusel juhul ei ole. Monika Wiesler on näinud ka vürst Orlovskit nahkselt, koreograafi pilguga.

