

Kolm Carlot, kolm kuningat

ooper

Estonia Teatri värskem uuslavastus, Giuseppe Verdi «Don Carlo», on mitmes mõttes tähelepanuväärne. Temaga kaasnenud uuendus — tekstiprojektor — märgib lõpuks ometi ajajärgu algust, mil originaalkeele kasutamine parema kõlavuse eesmärgil ei takista enam tegelaste kõnest arusaamist. Eestikeelne tekst projitseeritakse seega lava kohale sarnaselt filmide subtiitritega. Teiseks on muusikajuhiks (nagu juba «Boheemigi» puhul) Carlo Felice Cillario Itaaliast ning töö, mida ta lauljate ning orkestriga on teinud, on kogu lavastuse domineerivaks. Kolmandaks teos ise oma imelisuses ja rikkuses, mida ei esitata kaugeltki nii tihti kui näiteks «Carmenit» või «La Traviatat».

Teos ise

Verdi «Don Carlo(se)» puhul ei piisa, kui räägitakse partituurist, alati peab täpsustama, millise redaktsiooni ja miskeelse variandiga on tegu. Pariisi *Grand Opéra* tellimusel valminud viievaatuse-line «Don Carlos» esietendus seal 1867. aastal. Libreto kirjutasid J. Méry ja C. du Locle Friedrich Schilleri samanimelise draama põhjal. Verdi oli vist pariislaste suurusejani pisut üle hinnanud, igal juhul kärbiti teost üsna hoogsalt veel pärast peaproovi. Menu polnud märkimisväärne. Aastail 1882—83 töötas helilooja ooperi *La Scala* jaoks põhjalikult ümber — viie vaatuse asemel jäi neli, kuna helilooja loobus Carlo ja Elisabetta esmakohtumise stseenist Fontainebleau' metsas, nii et

susmaal ja teistes prantsuskeelsetes kultuurides.

Kui drastiliselt teos muutunud on, sellest pole kerge pilti saada, sest enne Pariisi esietendust välja kärbitud osad on säilinud vaid osaliselt (mõnisteist aastat tagasi tegi Claudio Abbado prantsuse versioonist plaadistuse, millel võib kuulda ka neid kärpeid). Verdi oli vahepeal hakanud läheneda muusikdraamale ning oli alustanud «Othello». Oma sõnutsi löikas ta Pariisi versioonist välja «kõik puht muusikalise, säilitades vaid selle, mis tegevuse jaoks vajalik» (Andrew Porter «Keeping score», Opera News 24. veebruar 1979). Uurijad on arvamusel, et tegelikult ei rahuldanud Verdit ükski «Don Carlo» versioon ning mõned konarused partituuris annavad tunnistust helilooja kimbatusest. Vaataja võib siiski olla kindel, et muutmata pole jäänud ükski stseen peale II vaatuse autodafee, mille monstroosne suurejoonelisus on kahtlemata lõivumaksimine Pariisi tolleagsetele ooperimäändžeridele. Sellena on vanemates allikates vaadeldud ka ooperi müstifitseerimist Taevase Hääl ja Karl V (vaimu?) sissetoomise ja -jätkamise läbi. Kui on ketserite hukkamine ja Madalmaade saadikute vahistamine, olgu ka lootust ja lohutust pakkuv Taevane Hääl — Itaalia vabadusvõitlus ei läinud mööda Verdists ega tema ooperist. Lõpp on küll *deus ex machina*, aga mitte mingil juhul lihtlabaselt *happy*, kuna Carlo põgenemine inkvisitsioonikohtu käest vanaisa avanenud hauakambriksse märgib vaid seda, et Rodrigo eneseohverdus polnud asjatu ning Carlol on võimalus mitte enam südame, vaid mõistuse ja kohusetunde kutsel järgides ajaloolist ebaõig-

ge dramatiseerimises. Verdi ooperi suurus peitub karakterites — kõik viis on ajalooliselt ebahedad, kuid väga elutruud isikud, kes mõjutavad teisi ja saavad ise mõjutusi, kes on kõik sõltumatud, kes on kõik muusikas välja joonistatud vahetu mõistmise ja kaastundega. Verdi muundas Schilleri ideedraama viieks omavahel seotud tragöödiaks.» (O. Lee «Tragic lives», Opera News, 12. aprill 1986). Olgu veel öeldud, et Schiller kirjutas oma teose eelkõige Posa markii (ajalugu ei tunne temataolist isikut Felipe II lähikonnas) kuju pärast ja Verdi legi olid *Risorgimento* ja türannia alt vabanemine tollal üliolulised.

Osatäitjad

Neeme Kuninga lavastusest jääb kõige suuremaks mängituna ja teravamana meelde seesama Rodrigo di Posa Tarmo Silla kehastuses. Teda vaadates tundub, nagu loeksid Schillerit — samasugune kehastunud õilsus äärmises kontsentratsioonis, üllas kirglikkus, kiired ja kõhklematud otsused ning eesmärgile lähenemine vahendeid valimata. Posa on alati tegevuses, kuhu ta ilmub, seal muutub peatselt olukord. Monoloog tema partiis ei leidu — ta mõtted avalduvad ta käitumises. Tal on mõju kõigile ülejäänud neljale tegelasele — eelkõige Carlole ja kuningale, aga ka kuningannale ja printsess Ebolile. Kuigi Posal pole suuri aariaid, jääb ka maitsekas ning eesmärgipärane vokaalikasutus, eriti surmastseeni südamlilik ja kirgas tämber meelde ühena lavastuse pärlitest.

Väga särav kalliskivi on ka Leili Tammeli osatäitmine, kelle printsess Eboli toob oma võimsuses võrdsena meelde vaid aastate-

rabelev Carlo peab end neetuks Elisabetta poolt, kes on juba jõudnud leppimise ja loobumise rahu- ning kelles Carlo piinad kutsuvad esile küll kaastunde, kuid ei vii teda keelatud suhteni. 5. ja 7. pildis on Reinau eriti meeldiv: esimeses psühholoogiliselt täpsete reaktsioonide, teises kauni aariakujunduse tõttu. Tänu kõrgele tесситуurile avaneb laulja õrnemate tämbrite varamu. Madalamas ja keskregistris häiris tihti metalne või kõmav kõla, mis riivas kõrva ja polnud ka dramaturgiliselt millegagi õigustatud.

Kitsarinnalist, inertset ja hingeliselt abitut Filipot on seni mänginud Mati Palm. Muidu mõjusat kuningakuju kitsendab ehk liigne keskendatus 5. pildi (stseen kuninga kabinetis) aariale, mis jätab mulje, et enesevaatluse asemel esitab Filippo traagilist stseeni. Aaria on kahtlemata kogu rolli sõlmpunkt, kuid suurt murrangut see ju kuninga psüühikasse ei too, ikka jääb ta julma inkvisitsiooni kasutatäitjaks, kes on nii kuulekas, et täidab need käsud juba enne käskimist. Kuningas võiks pisut enam iseloomu näidata ka 2. pildi dialoogis di Posaga, mis praegu jookseb liiga libedalt. Pole arusaadav, et selle stseeniga ütleb Filippo lahti oma pojast Carlost ja püüab leida paremat poega Rodrigues.

Ja lõpuks Carlo. Kahjuks, sest temast kui nimitegelasest oleks tahtnud rääkida kõigepealt või vähemalt kohe pärast di Posat. Laialivalgutat jõuetust on Vello Jürna esituses vähem kui Viktor Svetovidovsil (Läti). See ei mõju aga tahtlikult loiduse mängimisena. Jürna juures kohutas esietendusel barkaroolne laulmaneer ja kogu esimene vaatus. Oleme harjunud tenoritele möön-



□ Väga särav kalliskivi on ka Leili Tammeli osatäitmine (printsess Eboli).

diskreetsus ei luba kostüümi-ooperit teha ja ikkagi on sündinud rõivakunst. Kostüümide värvigamma on traditsiooniliselt hispaaniaalik: must ja punane kuningal hõbedaga. Tähelepanu äratav valgesse rõivastatud tegelaskarüüm: Carlo, Elisabetta, Tebaldo, d'Aremberg. Kas see sümboliseerib nende võõramaist päritolu (Carlo süda kuulub algul prantslannast kuningannale, seejärel

mõelnud, pole enamikul publikust, usun, kuigi lihtne kohaneda, ja see ei tule ka piisava selgusega laval välja. Ehk oleks aidanud paarist selgitavast sõnast kavalehel ning konkreetsemast punktvalgusest hetkel fookuses olevatel tegelasele, eriti kui samas ruumis viibib teisi tegelasi. Antagu mulle andeks, aga meie (senise) ooperikonventsiooni ähmasuse tõttu ei aduta, et liikumatult seisvat tegelast oleks aeg tingimata

olnud märkimisväärne. Aastail 1882—83 töötas helilooja ooperi *La Scala* jaoks põhjalikult ümber — viie vaatuse asemel jäi neli, kuna helilooja loobus Carlo ja Elisabetta esmakohutuse stseenist Fontainebleau' metsas, nii et ooper algas ja lõppes samas tegevuspaigas, Karl V hauamonumendi juures San Yuste kloostri aias. Samuti loobus ta balletist, mis Pariisi tellimuse puhul oli olnud vältimatu, pluss veel väiksemad muutused. Ta mitte ainult ei tõmmanud maha, vaid kirjutas ka juurde ning lisas materjali, mis Pariisi versioonist välja oli jäänud. Lisaks tõlkimisele tuli teksti mõnesse kohta ka juurde kirjutada. See versioon on olnud ka Eestis tehtud lavastuste aluseks.

Seni, kuni teost lauldi eesti keeles, käibis pealkirja variant «Don Carlos» ja Schilleri-pärased nimekujud (Carlos, Philipp, Elisabeth), ent Schiller oli need üle võtnud prantslaselt Saint-Realilt, nii et itaaliakeelse lavastuse korral pole põhjust neid kasutada. Hiljem valmis Verdil veel viievaatuseline itaalia versioon, mis on võrdselt *La Scala* variandiga tänapäeval üldiselt kasutusel — välja arvatud muidugi Prant-

inkvisitsioonikohtu käest vanasti avanenud hauakambriisse märgib vaid seda, et Rodrigo eneseohverdus polnud asjatu ning Carlot on võimalus mitte enam südame, vaid mõistuse ja kohusetunde kutset järgides ajaloolist ebaõiglust parandada.

Schiller ja Verdi

Verdi ja libretistide suhted Schilleriga ja sealte ajalooa on muidugi omaette teema. Saksa aatepoeedi suurim eksimus ajaloo vastu on Carlose, kes tegelikult oli psüühikahäiretega epileptik, romantiseerimine rõhutatud rahvaste vabastajaks ning talle Elisabeti armastuse külgepookimine. Ta isalgi polnud peas kõik korras, kuid, nagu näha, ei seganud see tal riiki valitsemast, seda enam, et tegelikult tegi seda inkvisitsioon. Felipe normaalsus pole ka ooperisse sisse kirjutatud, nii et osal on avarad tõlgendusvõimalused.

Eboli taust jääb samuti hämaraks. Värsdraama ja ooperi erinevuse seisukohalt on aga kaunis kujukas järgnev Owen Lee üldistus: «Schilleri näidendi suurus on tema ideedes — liberalismi ja absolutismi, idealismi ja realismi, mõistuse ja tunnete vahelise pin-

namasteeni südamlük ja kirgas tämber meelde ühena lavastuse pärlitest.

Väga särav kalliskivi on ka **Leili Tammeli** osatäitmine, kelle printsess Eboli toob oma võimsuses võrdsena meelde vaid aastatega hülgerolli Kuldari Singi «Surma ja sünni lauldes». Eboli areng toimub eelkõige vokaaldraamatilises plaanis ning tema kaks suuremat soolot on rabavalt erinevad: esimeses vaatuses kaasakiskuvalt rütmikas saratseeni armastuslaul ning viimases draamatiline aaria «O, don fatale», mille jooksul meeleheitest saab kirkastumine. Mõlemad on esitatud suure meisterlikkuse ja väljendusrikkusega, neis sisalduv energia on tohutu.

Kuninganna Elisabetta on kogu ooperile laialilaotuv roll, mille tõlgendamiseks ja raskuskujude jaotamiseks on palju võimalusi. **Tiiu Reinau** osatäitmises domineerib vokaalne plaan ja mõningane staatika, mis sobib kõige enam lõputseeni Flandriasse siirduva Carloga, mõjudes lausa võidujumalannalikult. Seda hoiakut on tunda nende esimeses kõneluses, mis lõpeb sellega, et ikka veel oma armastuse kütkeis

Järna esituses vähem kui **Viktors Svetovidovsil** (Läti). See ei mõju aga tahtlikult loiduse mängimisena. Järna juures kohutas esietendusel barkaroolne laulumaneeer ja kogu esimene vaatus. Oleme harjunud tenoritele mõõndusi tegema: nad on harva teinud seetõttu suure pinget all. Svetovidovs uneleb oma tundmustes seoses Carlo meeleeoludega või oma meeleeoludes seoses Carlo tundmustega — täpset sotti ei saa. Ka vokaali dünaamilisus, millele ilmselt tähelepanu koondatakse, tundub olevat tühjavoitu. Võibolla on solistil osa suhtes kinniskujutus, millega seni edu saavutatud? Vokaalselt on ta küll pisut ühtlasemat tasemel kui Järna kuulnud etendusel. Eraldi paluksin (kostüümikunstnikul? grimeerijal?) üle vaadata Carlo grimmi, mis mõlema osatäitja juures rõhutab tahtejouetust ja tõsiseltvõetamatust.

On veel Suurinkvisiitor — **Uno Kreeni** mõjusam, s.t. hirmuäratavam, ja **Teo Maiste** vanaialikult leebem, kuninganna paaž Tebaldo ja Taevane Hääl (mõlemad väikerollid nõuavad konkreetset ja väga kindlat vokaali, kuna mõjulöpääsemiseks on aega väga vähe; mõlemas osas eelistaksin kuulnud etendusel põhjal Valentina Talumat Meeli Tammule), teisi väikesi tegelasi ja suuri rahvamasse, milleks on appi võetud ka Eesti Raadio Koor ning statistid.

Kujundus ja kostüümid

Kuidas on juhtunud, et seni pole sõnagagi puudutatud kujundust ega kostüüme ja lavastajat on mainitud vaid möödaminnes? Seda ooperit valitsevad tõesti viis võimsat karakterit, viis inimest, kelle käitumisest on sündmuste käik, kuni lõpuks leidub ka Suurinkvisiitorile vääriline vastane — eelmise kuninga vaim. Mis puutub kostüümidesse (kunstnik **Kustav-Agu Püüman**), siis on neis enam rõivast ja selle ilu kui lavariietuses tavaliselt. Esmakordselt olevat kasutatud originaallõikeid. Kostüüm on kandja vääriline ja teda osatakse kanda (eriti Posa, Eboli, Filippo, krahvinna d'Areberg). Püümani

ning hõbedaga. Tähelepanu äratav valgesse rõivastatud tegelasmühm: Carlo, Elisabetta, Tebaldo, d'Areberg. Kas see sümboliseerib nende võõramaist päritolu (Carlo süda kuulub algul prantslannast kuningannale, seejärel peab ta kuuluma Flandriale) või süütust ja marginaalset asendit õukonnas? Veripunasesse on rietatud vaid üks tegelane — Eboli —, kes ainsana langeb oma kire ohvriks. Ülejäänud õukondlaste juures domineerivad must ja mustjad toonid, lihtrahva riietes hall ja must. Suurinkvisiitor kannab traditsioonilist lillat rüüd.

Hardi Volmeri kujunduse puhul on ilmselt plaanid ja tegelik tulemus tugevasti lahku läinud. Siseõu on liiga lai ja pole lavale vaadates haaratav. Valge ketas ei seostu orgaaniliselt tegevusega, pigem segab lauljaid, kes üritavad teda kõige kiuste realistlikuks ruumiks mängida. On nagu mingi tõke, mida peab pidevalt ületama. Ilmselt arvestati lava mõõtmeid valesti, sest kavalehele trükitud eskiisid jätsid küll väga põneva ja teatraalse mulje. Massistseenide ajal mõjub lava paremini kui tühjana paari solisti dialoogi ajal. Valguskunstnik **Gerard Wiersumi** (Holland) tööst meenub eelkõige muustriliste filtrite kasutamine.

Lavastus

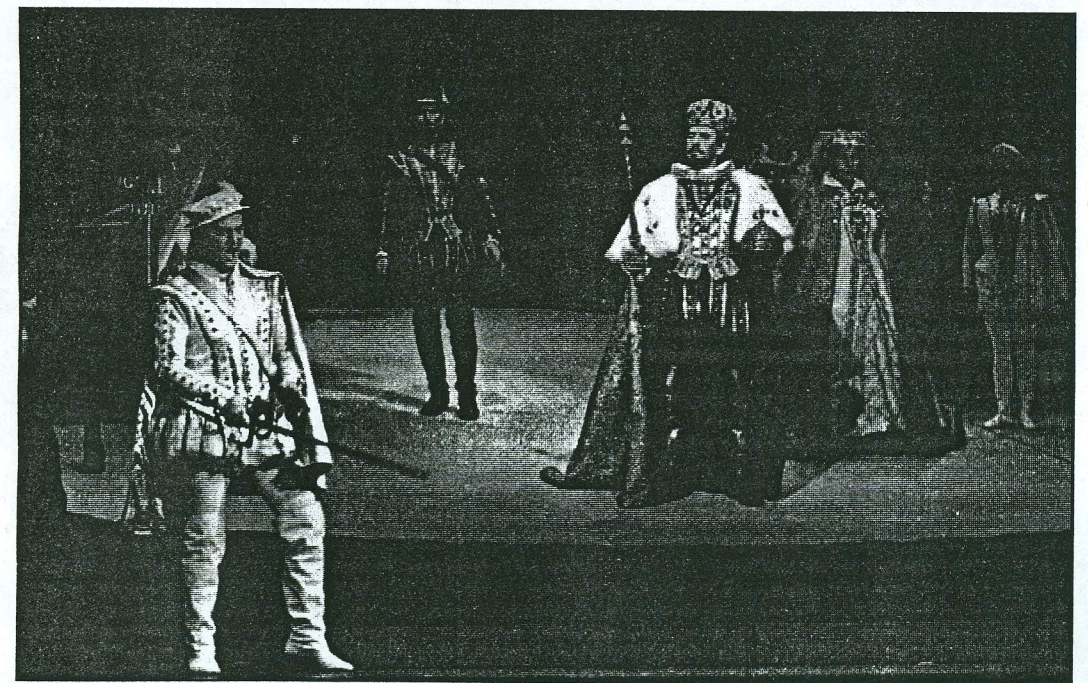
Lavastajatöö analüüsi jätsin meelega lõppu: esiteks pole seda kuigi kerge teha ning teiseks on lavastaja olnud ka ise väga delikaatne nii muusika, muusikajuhi kui solistide suhtes, jäädes meelsasti tagaplaanile. Mõned märkused siiski. Kui võtta aariat tegelase sisemonoloogina, on selge, et sel ajal inimene midagi erilist ei tee (kui just partituuris teisiti osutatud pole). Kui aga lavastaja ta midagi tegema paneb, ei või see mingil juhul mõtete voolu segada ega liialt tähelepanu endale tõmmata. Aaria psühholoogilise kujunduse juures võivad lavastaja ning dirigendi nõudmised üksteisele vastu käia. Tundub, et Kuningas on oma tagasihoidlikkuses neid olukordi ennetanud, jättes rohkem mänguruumi dirigendile kui konkreetse etenduse peremehele. Reaalse ja «peatunud» aja vaheldumisega, nagu lavastaja on

hel ning konkreetsemast punktualgusest hetkel fookuses olevale tegelasele, eriti kui samas ruumis viibib teisigi tegelasi. Antagu mulle andeks, aga meie (senise) ooperikonventsiooni ähmasuse tõttu ei aduta, et liikumatult seisval tegelasel oleks aeg tingimata peatunud. Üsna segane on ka autodafeestseen, kus ketserid, valijaskond ja rahvas on läbisegi ja varjavad üksteist vaataja eest. Ilmselt on lava suurele ooperile lihtsalt kitsaks jäänud. Kõik see ei tähenda muidugi, et lavastus on ebaõnnestunud — kaugel sellest. Nagu juba öeldud, on lavastaja rahuldunud väikese rolliga ning andnud oma panuse rohkem näitejuhina. Usun, et ta tegi selles osas kõik endast oleneva.

Dirigent

Kõige lõpuks jõuame jälle välja Carlo Felice Cillarioni juurde, kes väikese liialdusega ongi selle lavastuse algus ja ots. Estonia dünaamiline skaala on mõlemas suunas tunduvalt laienenud ja vähemalt esietendusel suutsid mitmed traditsioonilised mittehäällestujad vastupidisega üllatada. Orkestrit on alati huvitav jälgida, toimugu laval mis tahes. Omaette saavutus on dirigendi töö lauljatega. Iga fraasi, isegi iga nooti üksikult välja voolides ei kaotata siiski tervikutaju. On märgata, et Cillario pühendub lauljatele, kellel «on lootust», signaliseerib neile ägedalt, et kvaliteet kriipsuvõrragi ei kannataks. Rohkem saatuse hooleks jäävad ilmselt need, keda ta ligipääsmatute staaridena käsitleb. Ka ansambli tasakaalustamisega on mõnedki mäed ületatud. Kahtlemata on Cillario dirigendina truu «partituuri valvur», ja see annab suurepärase tulemuse. Võib kõlada naljakalt, aga vahest oli nooremalt põlvkonda esindaval lavastajal ja kunstnikul isegi raske tema traditsioonilisusega kohaneda ja kogemuste poolt eelisolukorda seatuna, end nagu kala vees tundes, polnud Cillarioril raske valitsejaks tõusta.

«Don Carlo» puhul on kõige tähtsam jõuda teatrisse kell 18, et mitte maha magada esimest vaatust ja avamängu esimesi takte, kus metsasarved võivad mängida puhtalt!



2x Harri Ropsu

□ «Don Carlo» kostüümides (kunstnik Kustav-Agu Püüman) on enam rõivast ja selle ilu kui lavariietuses tavaliselt.