



„Sinjoor Bruschino“ lavastusse on Kolle pikkinud absurdi kalduvaid detaile – lauljate kõrvale ilmub kord poksikotiga heitlev mees, kord joogaharrastaja... Ideena huvitavad lisandid, kuid selles kontekstis need siiski hästi tööle ei hakanud.

ehitamisest viitasid kaugemasse minevikku. Kes tahtis, nägi selles vihjet tänastes kriisides siplevale „Vanemuisele“. Paraku jäi nende arhiivikaadrite kasutamise põhjendatus tänapäevale vihjamise seisukohalt küsitavaks. Kokku võttes jäid süngemad ja dramaatilised tonaalsused „Sevillas“ siiski tagaplaanile, mõjukaimatena meenub hetk I vaatuse lõpu aegluubis pilti tardunud ansamblist ja Rosina murdumine II vaatuses, milles „tormi“-muusika ja katkend filmist „Titanic“ koos etendaja liikumisega löid võimsa efekti.

„Sevilla“ täht oli trendijuuksurist Figaro – Aare Saal. Selle kuju tänaseks reaaleluliseks prototüübiks võiks pidada Moskva miljonärist tippjuuksurit Sergei Zverevit, kes hiljuti ka Eestit viisiteeris ja kelle elustiiliga said „Kroonika“ lugejad tutvuda. Liis Kolle esialgne soov oli esitada kõiki takistusi trotsivate noorte armastuse lugu, järk-järgult muutus see aga ikka enam multifunktsionaalset Figaro looks. Aare Saal nägi

Figaro osaga vaeva ja tulemus oli seda väär, ehkki usun, et ta oleks suutnud näitlejameisterlikkuses veelgi kaugemale areneda. Eriti keerukas oli saavutada samaaegselt sundimatu popstaarilik liikumine ja hea vokaalne sooritus kavatiini esitamisel. Tema ekstravagantsed soengud ja kostüümid võimendasid liikumisjooniseid, kehakasutust ja žeste. Reili Evarti kostüümid olid võrdlemisi julged, piisavalt ekstravagantsed ja arvestasid etendaja füüsis. Aare Saali Figaros oli poolmüütilise androgüünse tegelase hõngu, seda eriomast koomilise ooperi irreaalset hullust, millele on tähelepanu juhtinud Herbert Lindenberger.

Teatriuurijana ja ooperit teatrikunstina mõistva inimesena seisneb ooperietenduse võlu ja mõju minu jaoks suuresti lavastaja poolt loodud tähenduslikes maailmades. Ükskõik millisesse aegruumi lavastaja teost ka ei vii, on tähtis, et sünniks terviklik maailm, mille üksikud elemendid on sellest tervikust lähtuvalt kõnekad. „Sevilla habemeaja-



„Sinjoor Bruschino“ on aruka blondiini lugu. Naispeategelases Sofias – Angelika Miku särav osatäitmine – pulbitseb mõõtmatu elujanu, mida markeerivad ka džässiajastu stiilis kostüüm ning huumorimeelega valitud aksessuaarid.

jas“ oli rohkelt lavastuslikke leide ja omajagu rossinilikku hoogu. Põimused tänapäevased (Almaviva, Rosina) ja puht-fiktsionaalsed tegelased (Figaro, Basilio), globaalne koloriit ja lokaalsed elemendid. Kriitika kasutas Liis Kolle „Sevilla habemeajaja“ iseloomustamiseks sõna „postmodernistlik“<sup>15</sup>. Kui mõista postmodernistlikku lavastust kui lähenemist, mille tunnused on eri kontekstidest pärit elementide kombineerimine, identiteetide paljusus, eneseiroonia, paroodia ja vaba mäng ühe tõe otsimise asemel, olid need Liis Kolle la-

vastuses vaieldamatult olemas. Kokku võttes jäid postmodernsed jooned aga jõuliselt välja arendamata (võimalik, et põhjuseks oli napp prooviaeg) ja „Sevillas“ ei tekkinud selliseid seoseid ning intertekstuaalseid lõimumisi nagu „Salakütis“.<sup>16</sup>

Küllap mäletavad paljud mõne aasta eest meigi ekraanidel jooksnud komöödiat „Arukas blondiin“ (*Legally Blonde*), peaosas Reese Witherspoon. „Sinjoor Bruschino“ oli minu arvates just sellise aruka blondiini lugu. Sofia (Angelika Mikk) säras oma hiidriips-

meid plaksutades algusest lõpuni, tema ilusas sopranis oli mahlakust ja sensuaalsust. Miku Sofias ei olnud jälgegi õrnast blondist naiivitarist, vaid hoopis mõõtmatu elujanu, mida markeerisid ka džässiajastu stiilis kostüüm ja sigaretipits, ning ennustamatult keerukate elusituatsioonide kontrollimise oskus. Kui gi Sofia aaria „Ah! Donata...” oli lavastatud vaimuka intertekstuaalse vihjena Salome seitsme loori tantsule, muutis rekvisiitide rohkus (alates rohelisest maost kuni prohveti plastikpeani) mängu rabedaks.

**Aare Saal** Sofia isana valmistas väikese pettumuse, ilmselt seetõttu, et liiga hästi oli meeles tema Figaro, kes sellest rollist pidevalt läbi kumas. Gaudenzio, *commedia dell'arte* lik ja vananev õllekõhuga rockmuusik, nagu teda kujutati, oli vaid kurb vari lennukast androgüünist.

„Bruschinost” jäi enim meelde tegijate lust ja mänguline suhtumine oma rollidesse. Laval olevast energiast kiirgas suur osa ka saali, korvates nii mõningaidki muusikalisi puudujääke. Ja selles mängulisuses oli midagi *commedia dell'arte* likku. Arusaadav, et tänapäeva teatrisüsteemis ei saa ei draamanäitleja ega ooperilaulja niimoodi ühe tüübi mängimisele pühenduda, nagu see oli itaalia maskikomöödia aegadel. Samuti on lootusetu oodata akrobaatilisi trikke meie lauljatelt, kelle koolituses pole kehatehnikate (v. a need, mis otseselt hääletekitamisega seotud) ja näitlejale omaste improvisatsiooniliste oskuste arendamisele kunagi erilist rõhku pandud. Aga kui mõista *dell'arte* t suure mängulusti ja -vabaduse demonstratsioonina, teadlike stiilivääratuste rakedamisena *à la* „Armastus kolme apelsini vastu”, siis midagi sellest „Sinjoor Bruschinos” ikkagi oli, ehkki naerutorm saali ei läbinud... Lõpuni jäi segaseks, mis lugu lavastaja siis ikkagi rääkida tahtis, ja kuna võrdlusmaterjal oli veel

värske, mõjus „Bruschino” nagu „Sevilla habemeajaja” lahjendatud variant.

Kui „Sevilla” ja „Bruschino” olid mõlemad postmodernistliku tunnetusega tehtud, siis „Abieluveksel” esindas heas mõttes „vana kooli” teatrit, traditsioonilist romantilist komöödiat. Neist kolmest oli viimases enim rossinilikust ja kergust. Eespool kirjeldatud heledates toonides lavakujundus aitas sellise atmosfääri loomisele tugevasti kaasa. Rollid olid loodud nappide vahenditega, ent kõik tegelased joonistusi selgelt ja mitmeplaaniiselt välja. Samuti võis hoomata, milliseid narratiive tahab lavastaja meile vahendada — oli vana Euroopa reserveerituse ja uuendusmeelse Ameerika laia joone kokkupõrge, oli noorte inimeste siira armastuse lugu. Atraktiivseima rolli teeb lavastuses islandi päritolu sarmikas **Thornbjörn Björnsson**, kelle valges karusmantlis, kauboikaabu ja sigariga Slookis on nii ameerikalikku suurustlemist kui ka südamlikku osavõtlikkust. Mill (**Simon Weinert**), kes justkui peaks gloobuse ja paberite kohal äri globaalse laiendamise plaane, jättis pigem neurotilisevõitu vürtspoodniku mulje. Ilusa sopraniga rumeenlanna **Nicoleta Radu** Franny oli armunud tütarlaps, kelle jaoks on kõige tähtsam oma noormehega kakskümmend neli tundi koos olla, ja kui tema Edoardo (**Patrick Vogel**) eriti ettevõtlikuks ei osutu, võlub Franny pisut Slooki, et too aitaks tal oma õnne tippu jõuda. Aga Liis Kolle ei jäta ka selles lavastuses talle omaseid üllatuslikke ja paroodilisi elemente kasutamata. Teatraalse pilaga oli esitatud Slooki ja Milli võitlussteen, milles mehed sõdisid küll teatrimõõga, küll tasakunoaga. Arusaamatuks jäi selline tugev märk nagu Franny alastust markeeriv ihuvärvi trikoo, millel kirjad „back”, „arm”, „leg” jne. Miks keegi peale Edoardo tema alastust ei märganud?



Sofia (Angelika Mikk) aaria „Ah! Donata...” on lavastatud vaimuka vihjena Salome seitsme loori tantsule.

### Epiloog: noort lavastajat skitseerides

Liis Kolle lavastajakäekiri alles hakkab välja kujunema, seepärast leian, et nende kolme lavastuse põhjal oleks ennatlik midagi põhjanevat tema kui ooperilavastaja või muusikateatri režii tuleviku kohta Eestis väita. Jääb mulje, et kriitika on Liisilt imet oodanud, andmata talle aega valmida ja katsetada. Lavastajate põua kõrval on teine oluline probleem meie muusikateatris jätkuv madalseis lauljate näitlejameisterlikkusealases koolituses. Nii kaua kui need asjad ei parane, on imesid üsna lootusetu oodata. Kõik lavastajad ei saa olla pedagoogid ning väheseid proovinädalaid arvestades „täiendõpe” sinna ei mahugi. Olles algusest lõpuni kaasa teinud nii draama- kui muusikalavastuse prooviperioodi, leian, et enamasti on kaks kuud ikkagi miinimum, kui tahetakse vähegi küpset lavastust välja tuua. Liis on suutnud siiski arvestatava tulemuseni jõuda vähema ajaga. Koomiline ooper on lavastajale väljakutse ja Liis

Kolle on julgenud selle vastu võtta.

Kolle lavastusi (arvestades ka „Sala-kütti”) võib iseloomustada märksõnadega „mängulisus”, „paroodilisus” ja „ansamblilisus”. Ta oskab truppi mängulustiga tööle panna ja suhtub ka ise lavastusprotsessi loova naudinguga. See on aluseks koomilises ooperis nii olulise tugeva ansambli tekkimisele. (Jätan ansamblite vokaalsed puudujäägid lavastustes siinkohal käsitlemata.) Liis armastab paroodiat ja irooniat, suutes sellega puhastada koomilist ooperit kulunud stampidest. Üks tema lemmikvõtteid näib olevat „ooper ooperis” („Sala-kütt”, „Sevilla habemeajaja”, „Sinjoor Bruschino”).

Kui traditsiooniliselt rõhutatakse dirigendi-lavastaja koostöö olulisust, siis Liis Kolle kasuks kõneleb see, et muusikat tundva inimesena oskab ta töötada noodiga ja mitte fantaseerida sobimatuid tegevusi ja situatsioone sinna, kus partituur seda ei võimalda. Noore lavastaja puhul töötavad uus tõlge ja uus

kontseptsioon kindlasti käsikäes, saavutades sellega parema verbaalse ja visuaalse kooskõla. Liisi tõlked on head ja vaimukad. „Sevilla habemeajaja“ üksikud itaaliakeelsed aariad olid samuti iga kord põhjendatud, kõlades kord „ooperina ooperis“ (Almaviva, Rosina), kord rõhutades itaaliaalikku glamuurset popkultuuri (Figaro).

Liis Kolle probleem on tihtipeale suutmatus oma ideid piisava selgusega esitada ja lõpuni arendada. Nii jäi „Sevilla“ postmodernistlik esteetika poolikuks ja „Bruschinos“ oli lavastajaloost raske aru saada. Tean, et Liis ei soovi lavastajana väga esiplaanil olla ja rõhutab kollektiivset tööd. Mõnikord tuleks aga siiski kasuks, kui kunstnikku või lauljat terviku huvides selgemalt ohjataks. Võrreldes Rossini-lavastustega oli „Salakütt“ siiski parim lavastuslik tervik ja seda suuresti just tänu kunstniku ja lavastaja töö kokkukõlamisele.

Kuna vaadeldud kolmest lavastusest kahes oli postmodernset stilistikat, peatuksin veidi pikemalt n-ö kaasajastamise probleemil. Möödunud sajanditest pärit ooperite tegevuse toomine tänapäeva on maailmas muutunud ommoodi „radikaalseks klišeeks“. Ooper teosena ei esinda mingit absoluutset tõe, autorlus ja autentsus on XX sajandi mõtlejate poolt korduvalt revideeritud mõisted. Kummatigi pole postmodernset teatrit sugugi lihtne määratleda, sest teater (iseäranis Eestis) on kultuuriliste ja sotsiaalsete muutuste tulvas paljuski säilitanud oma *status quo*, seda nii institutsionaalses kui ka esteetilisest mõttes. (Tõsi, meil on Mati Unt, Peeter Jalakas.) Muusikateater on meie teatrikunsti konservatiivseim haru ja isegi kõige julgemate ideedega lavastaja peab siin arvestama „elava materjali vastupanuga“, teisitõtlemissel traditsiooni puudumisega. Üheselt postmodernistlikku lavastajat portreeterida ei saagi. Otsides näiteid mujalt maailmast, nimetatakse nii

Peter Sellarsit kui Robert Wilsonit postmodernistlikuks ooperilavastajaks, ometi on nende käekirjad vägagi erinevad. Sellars üritab publikut raputada konkreetse kriitikaga tänapäeva (USA) sotsiaal-poliitilise olukorra aadressil, Wilson seevastu vapustab grandioossete esteetiliste kujunditega, valguse, värvide, hüidmarionettidega. Ka koomilise ooperi puhul võib lavastaja luua kõige uskumatuid ja absurdsemaid fantaasiamaailmu. Mida realistlikumad aga on kostüümid ja rekvisiidid (eriti kui nad pärinevad tänapäevast), seda detailsemalt peaks mäng olema läbi töötatud. Liis Kolle probleem näib olevat postmodernistliku *Mischung*’i koondamine selgelt aimatavaks lavastajalooks. Tal on palju huvitavaid ideid, toredaid leide, mille tähendus jääb aga terviku seisukohalt pisut segaseks. Tõsi, ka Mati Unt armastab vahel pikkida oma lavastustesse detaile, mille tähendus ei pruugigi olla muud kui „asja näitamine asja enda pärast“. Video kasutamine ooperilavastuses („Salakütt“, „Sevilla habemeajaja“) pole tänapäeval muidugi enam mingi väärtus iseenesest ja erinevalt Berk Vaherist ei usu ma, et nüüdisaegse tehnoloogia edukas integreerimine lavastusse tooks teatrisse need, kes seni ooperikunsti ei tunne. Muutuma peab teatrisüsteem, muutuma peavad etendamis põhimõtted. Teater on oma olemuselt paratamatult elus ja vahetu kunst ning põhiareng saab toimuda eeskätt sellelt pinnalt. Ja mõned inimesed lihtsalt ei lähe kunagi ooperisse, nagu ka Liis ise tunnistab.

Kui Liis end mõnda aega on kogunud, usun, et ta jätkab lavastamist (ka Eestis) ja sedapuhku midagi senisest hoopis erinevat. Vaatamata sellele, et ühtegi tema lavastust tänavu sügisel meie teatrite mängukavas enam ei ole... Mee-nutan, et üks eesti muusikateatri viimaste aastate parimaid lavastusi, „Salakütt“, jõudis Tartus lavale vaid kuus

korda ja Tallinnas üldse mitte. Siiski, Liisile on antud võimalus end proovile panna ja ta pole teinud ainult käeharjutusi. Liis Kollel on minu arvates kaks olulist eeldust saamaks heaks ooperilavastajaks – ta keeldub olemast „ära-seadja” või „ettenäitaja” ning soovib, et laulja ise oma tegelase käitumist analüüsiks. Samuti oskab Liis ka pingelisel prooviperioodil asju tasakaalukalt ajada, jäädes oma ideede selgitamisel ikkagi piisavalt kindlaks ja konkreetseks.

## ESTER VÕSU

*Ester Võsu lõpetas aastal 2000 Tartu Ülikooli teatriteaduse erialal ja kaitses 2003 magistrikraadi semiootika ja kulturoloogia erialal (töö teema „Ooperiteatripärase multimeedialise nähtusena: lavastajamaailmad 2002. aasta ooperilavastustes”). Jätkab õpinguid doktorantuuris. Muusikalavastuste kriitikat kirjutades keskendub eeskätt lavastajatöö analüüsile. Estri ja Liisi koostööst dramaturgi ja lavastajana „Sevilla habemeajaja” proovidel võib lugeda ilmuvast artiklikogumikust „Teatrielu 2003”.*

### Märkused:

<sup>1</sup> Siin ja edaspidi on mõistet muusikateater kasutatud eeskätt ooperi sünonüümina.

<sup>2</sup> Just Rossiniga tõuseb itaalia ooperis tõeliselt esikohale muusikaline vorm, muusika rütmiline elavus ja osatähtsus dramaatiliste situatsioonide loomisel.

<sup>3</sup> „Sevilla habemeajaja” avamängu on kasutatud John Hustoni filmis „Prizzi perekonna au” ja Stanley Kubricku „Kellavärgiga apelsinis”; Figaro „Largo al Factotum” kõlab näiteks Francis Ford Coppola „Ristiisas” ja, üllatus-üllatus, Chris Columbuse koguperefilmis „Mrs. Doubtfire”.

<sup>4</sup> Brook, Peter 1972. Tühi ruum. „Loomingu Raamatukogu” nr 44/45, „Perioodika”, Tallinn.

<sup>5</sup> Martinson, Peter G. 2001. Semiotique du Comique. Doctoral Thesis. Toronto University. – <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/editors/laughter.pdf>

<sup>6</sup> *Dell'arte* näitlejad esitasid väga erinevaid žanreid, alates pastoraalidest ja kurbmängudest ning lõpetades muusikaliste draamadega.

<sup>7</sup> Kõige puhtamal kujul „Armastus kolme apelsini vastu” „Ugalas”, aga ka lavakunstkateedri XX lennu „Burattino” või praegu „Ugalas” mängitav „Koturnijad”.

<sup>8</sup> Budden, Julian 2001: 477. Raamatus: Sadie, Stanley (ed.) 2001. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol 18. New York: Grove.

<sup>9</sup> Suure eneseplageerijana laenas ta vabalt osi ühest oma teosest, et neid teises kasutada (nt „Sevilla habemeajaja” avamäng või Rosina aaria „Una voce poco fa”).

<sup>10</sup> Lindenberger, Herbert 1984. Opera: The Extravagant Art. Ithaca and London: Cornell University Press.

<sup>11</sup> Ehkki üks maailma ooperimajade armastumaid oopereid, polegi seda Eestis pärast Teist maailmasõda kuigi sageli lavastatud. „Vanemuises” viimati 1981. aastal, „Estonias” 1994. aastal. Georg Malviuse lavastuses mängisid ka 2003. aastal trupis kaasa teinud Mati Kõrts, Aare Saal ja Taisto Noor.

<sup>12</sup> Keller, Vahur 2003. Lavastaja töö lauljaga. Magistr töö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool. [Käsikiri], Tallinn.

<sup>13</sup> Midagi selletaolist oskan oma viimaste aastate muusikateatri kogemusest meenutada ainult muusikali „Vargamäe tõde ja õigus” etenduselt, millelt lahkudes ulatas rahvariides neiu mulle fuajees naeratades paki veel ahjusooja „Rukkipala”.

<sup>14</sup> Sellele juhtis tähelepanu ka Anneli Remme oma arvustuses. „Eesti Ekspress” 17. VI 2004.

<sup>15</sup> Vaher, Berk 2003. Sevilla habemeajaja Figaro võtab maneristlikke staaripoose. „Postimees” 25. XI.

<sup>16</sup> Vt Võsu, Ester 2002, Rehepapi jälgedes ehk kuidas me kahekümne esimesel aastasajal enese üle naerda oskame, „Teater. Muusika. Kino”, nr 11.