

OOPERI VALEM

Mari Vihmandi „Armastuse valem”

EVII ARUJÄRV

„Armastuse valemi” aluseks on Esther Vilari romaan „Nina Glucksteini matemaatika”, mis räägib rikkast juuditari nimega ja kuulsast tangolauljast Chucho Santelmo traagilisest armastusloost 1950. aastate Argentinast. Santelmo tapetakse massirahutustes ja Nina võtab seejärel endalt elu. Armastuslooga põimub raamjutustus, mille peategelane,

kõrges eas kirjanik Roberta Gómez Dawson meenutab omaenese ebaõnnestunud armastuseotsinguid.

Raamatu ja ooperi teljeks olev „armastuse valem” on tegelikult ürgne „strateegia”, mis põhineb mehe kalduvusel pidada ihaldusväärseks kättesaamatut, külma naist. Et tundeid talitsedes on rohkem šansse armastust võita, kui neid

Raamatu ja ooperi teljeks olev „armastuse valem” on tegelikult ürgne strateegia, mis põhineb mehe kalduvusel pidada ihaldusväärseks külma ja kättesaamatut naist.
Nina – Helen Lokuta, Chucho Santelmo – René Soom.



keevaliselt pakkudes, see üldnimelik tarkus peegeldub vanasõnades ja rahvapärimeseski. Igal juhul on talitsetud kirg võimas jõuallikas ja nii on ka ooperi muusika üks läbivaid tähendusvarjundeid sisekonfliktist kantud pinge, allasurutud kirg, milles vilgub kurbuse värve. Seda ei muuda ka asjaolu, et teose ülesehitus on tasakaalustatud: romantilisi armupalanguid jahutavad objektiveerivad kooriosad ja Roberta elutargad või skeptilised kommentaarid, dramaatilisi stseeni tasandavad vaibumised. Muusika muudavad sidusaks kooriosade orgaaniline põimumine vokaalsoolodega ning läbivad juhtteemad. Paraku peitub juba alusmaterjalise ehk Esther Vilari romaanis karisid, mis pisut kärbibivad armastusloos pühholoogilist motiveeritust.

Armastuse standard

Mis tahes loo-jutustuse veenvust mõjutab selle varjatud „ideoloogia”. Mehe vallutamisevajadusel põhinev „armastuse valem” on põhiolemuselt bioloogilise algupäraga, instinktiivne käitumismuster. Romaanis ja ka ooperis avanebki armastus kui puhas tung, omandamisinstinktiga seotud kinnisidee – mille teoks saamine nõuab kainet strateegilist arvestust. Naine on selles valemis manipuleerija ja mees manipuleeritav. Ühest küljest sisaldab vastuolu instinkti ja *ratio* vahel tõeliselt ooperlikku, dramaatilist väge, samas aga rikub see jõhkralt romantilist moraalistandardit, mis lubab armastust üksnes ära teenida, mitte kavalusega kätte saada. Ka meest kaine manipulatsiooni objektiks taandav „valem” ei sobi romantilise armastuse kontseptsiooniga – aga just selles, romantilise armastusloos kanaliseerub Vihmandi *bel canto*’s kirjutatud ooperi muusika. Pisut meenutades: armastuse ja kavaluse kooslus (aga see on Vilari romaani ja Vihmandi ooperi üks telgi) on läbi aegade olnud pigem opereti ja muusikalise komöödia või koomiliste

kõrvalliinide teema. Tõrge „ideoloogia” suhtes tekkis ilmselt ka arvustajatel, kes pidasid loo võtmeid „neurasteenilise vambi kättemaksuks neile, kes kordki on tundnud armastust”. (Harry Liivrand, Toomas Zupping. „Õnnetu(se) valem” – Eesti Ekspress 30. X 2008) Piisava sisendujõu on ooperis saanud Nina jäägitu, kinnisideena mõjuv armastus – seepärast on veenev ka tema enesetapp pärast Santelmo hukkamist. Samavõrra veenvalt ei mõju rahva viha Nina vastu ja Santelmo hukkamise asjaolud. Et loo-jutustuse ja karakteriloogika ei ühildu alati muusikas toimuvaga, siis mõjubki ka lõpplahendus ehk peategelaste traagiline surm klaasanuma purunemisenä kivipõrandal...

Muusikast

„Armastuse valemi” helikeeles on tähtsal kohal klassikalise tonaalsuse elemendid, kuid meloodiad muudab ajuti keerukaks kromaatika. Tonaalsed tugi-punktid on enamasti selged, kuid vertikaal on „seestpoolt” muutlik, varieerudes alalhoidlikumast tonaalharmooniast dissonantse vabatonaalsuseni ja koloristliku klastritehnikani. Tähtsad on intonatsioonilised seosed ja karakterite ning olukordadega seotud, püsiva tähendusega teemad-motiivid.

Võib arvata, et tangolauljast peategelane Santelmo tekitas mõneski kuulajast ootuse ka tuttavaliku „soome tango” maguskirglike harmooniate ja äkiliste rütmide järele. Kuid asjata. Eestis tõenäoliselt vähestele tuntud argentinatango laul on midagi muud – sageli aeglane, melanhoolsest retsitatiivsusest kirglikku meloodikasse puhkev. Otsese laenu on Vihmandi ooperis kasutatud vaid sissejuhatust Astor Piazzolla surmaballaadist („Balada para mi muerte” – „Minu surma ballaad”). Tangoatmosfääri toob muusikasse ka sooloakordioni kasutamine vahemängudena ja/või vihjena Santelmole. Kaks Santelmo



Kire objekti (Chucho – René Soom) leigus ja väljajoonistamatu karakter muutis omajagu motiveerimatuks ka Nina (Helen Lokuta) tundekuumuse.

tangolaulu („Astronaut ja kuu” ja lõpulaul „Nina, valge kallaõis”) on originaallooming. Sellele vaatamata võib öelda, et tangolaulu tumedast, kirglikust kurbusest on ooperi muusikas tunda tugevaid jälgi. Mõjutusi võib aimata vokaalmeloodiate struktuuris – melanhoolse retsitatiivsuse ja kirglike hüüatuste vastandumises, mida leidub kõigi kolme peategelase ja koori partiis, aga ka teatud harmooniakäikudes. Tangolikkuse eredamaid ja kaunimaid näiteid on ooperi teises numbris kõlav Nina hispaaniakeelne aaria.

Tegelasi ja olulisi situatsioone iseloomustavad ooperis teemad ja motiivid, mis aja jooksul ka teisenevad ja vahetavad „kohti” ning karakterit. Nii näiteks läbib Nina (Helen Lokuta) partiid lihtne tertsimotiivil põhinev motiiv, mis hiljem kõlab osatavalt vaenuliku rahvamassi (koor) ja ajakirjanike suus.

Sama tertsimotiiv on kesksel kohal ka lugu jutustava Roberta (Riina Airene) partiis, kes kord vastandudes, kord samastudes kommenteerib Nina armastuslugu. Armastust tähistab ooperi muusikas kirglikult kõrgustesse tunglev teemafras, mille hiljem võtab üle ka armunud Santelmo. Üldiselt on Nina armastatu Santelmo (René Soom) karakterina üsna värvitu, passiivne (vaikides suitsetamine!) „armastuse objekt”, kes muusikassegi tuleb alles ooperi teise kolmandiku alguses – ning kohe kirglikus ja pikas voodistseenis. Veenva eeloo puudumise tõttu ehk kõlaski too kirglike korduste peale ehitatud ekstaatiline armu duett mõnevõrra ebaveenvalt. Kire objekti leigus ja väljajoonistamata karakter muutis omajagu motiveerimatuks ka Nina (Helen Lokuta) tundekuumuse. Põhiliini ehk Nina ja Santelmo suhte veenvust ei suutnud väga pal-

ju parandada ka nende hingeseisundeid pildikeelde tõlkivad tantsunumbrid.

Ometi toimub ooperi muusikas palju huvitavat ja haaravat. Lavaloo oluliseks pöördeks on ooperi üheksas number, Nina ja Santelmo õhtusöök, mille jooksul saab selgeks, et armastus on jahtunud: Nina kirglikele ja romantilistele tundeavaldustele vastab Santelmo jahedalt ja tõrjuvalt, tema partiis kõlab mehaanilise rütmiga üheksaheliline teema, mis armastuse lõppu kuulutades omandab orkestris külma ja košmaarse kõla. Sama teema võtab pärast Santelmo lahkumist üle „nägijaks” saanud ja lahkumist planeeriv Nina. Ja vastupidi: Santelmo hakkab pärast Nina lahkumist üsna pea laulma armunud Nina teemasid. Rollid on vahetunud. Äärmiselt väljendusrikas on üheteistkümnendas stseenis kõlav telefonihelin, mis paneb proovile Nina meeleskindluse: vaid toru võtmata, tundekülmuse ja ükskõiksusega

saab ta Santelmo armastuse tagasi võita. Orkestripartiis võimendatuna kehastab see ülima intensiivsusega Nina hingeseisundit. Vältimise strateegiat sümboliseerib ooperit läbiv tertsil põhinev teemafras, mis kõlab koos sõnadega „armastus peab varjule minema” ja mille erinevad harmooniavärvid loovad muutlikke tundevarjundeid.

Tundub, et üks nüüdisooperi meelisteemasid on groteskselt kujutatud meedia. Groteskne ja võimukas ajakirjandus oli Erkki-Sven Tüüri „Wallenbergi” oluline aspekt. Ka Vihmandi ooperis on julm ajakirjandus ning üksikisikule vastanduv vaenulik rahvamass loo kesksed tegelased ning kaudselt ka peategelaste huku põhjustajad. Ajakirjanikke (Angelika Mikk, Janne Ševtšenko, Juuli Lill, Andres Köster, Priit Volmer) iseloomustab kogu ooperit läbiv uljas-mehaaniline teema, aga ka osatavad või pugejalikku paatost tulvil repliigid. Nende

Nüüdisooperi meelisteemasid on groteskselt kujutatud meedia. Esiplaanil ajakirjanike ansambel, vasakul raamjutustaja Roberta (Riina Airene).





Tähtsal kohal on ooperis kehastatud rahvas kui kollektiivse tarkuse kandja, kaastundlik lohutaja – ja ka stiihiline vaenujõud.

Lõpetuseks

Kindlasti pole põhjust mõõta eesti nüüdisooperit veel tänagi ooperilavadel keskse ja aegumatu romantilise ooperiga, millele on omane kausaalne süžeeilisus ning karakterite psühholoogiline täidetud ja areng. Seda enam, et eesti muusikaski leidub sellisid ebatraditsioonilisi lavateoseid nagu näiteks Helena Tulve Eesti Filharmoonia Kammerkoorile kirjutatud „kooriooper“ „It Is Getting So Dark“ (2004) ning Tõnu Kõrvitsa kammerooperid „Mu luiged, mu mõtted“ (2005) ja „Tuleaed“ (2006). Nende lavateoste puhul ei ole küsimus ainult kammerlikes koosseisudes – põhimõtteline uudsus on süžeeilisuse ja karakteriloogika taandumine kaemuslikkuse, assotsiatiivsuse ja unenäolise staatika ees. Tegelasi ei näidata tegevuses ja „lihalikus“ konkreetsuses, vaid poetiseeritud meeleseisundite või hämarolekute kaudu. „Tegevus“ ei toimu sot-

siaalses ruumis, vaid mingis metafüüsilises või poeetilises ruumis, kus tegelane ja kuulaja on määratud ühte sulama. Selline neelav, totaalset empaatiat eeldav toime on märksa enam omane poeesiale kui tavapärasele ooperlikule loojutustusele.

Vihmandi „Armastuse valem“ on kahevaatuseline, suurele orkestrile kirjutatud lavalugu, milles raamistatult, kuid ikkagi on olemas süžee ja karakteriseeritud tegelased. Loo traagilises lõpus saavad romantilise ooperi kaanoni kohaselt kokku armastus ja surm. Nina armastuse kinnisideele omane pime kirglikkus toob ka Mari Vihmandi „Armastuse valemisse“ eesti nüüdisooperile omast staatikat, kuid samal ajal üritab ooper ikkagi jututada klassikalist süžee seostel ja karakteriloogikal põhinevat romantilist lugu. Ehk oleks ooper võitnud, kui see oleks tõsimeelse armastusloo asemel pandud

mõnesse kas nüüd just kergemeelsemasse, aga võib-olla lihtsalt tinglikumasse vormi, mille vundamendiks abstraktsemat laadi poeetiline, groteskne või farsina antud tähendusmuster. Seda enam, et suurema tinglikkuse, üldistava sümbboolika ja groteski rada pidi liikuski (ning seda täpselt ja ökonoomselt) ooperi lavastus ja kujundus: groteskselt kujutatud ajakirjanikud, massistseenide stiliseeritud liikumised, Dalí stiilis videotaustad jne. Ja veel enam seetõttu, et ka ooperi muusikat iseloomustab teatav hüpnootiline intensiivsus, mis mõjub nagu muusikaline kaemus „armastuse lahinguvälja“ igavesel teemal, mis süžeealist konkreetsust ja psühholoogilist tõe-pära nii väga ei vajagi... Aga oletus oletuseks. Sellisena nagu ta on, tundub „Armastuse valem“ muusika paradoksaalselt veenvam kui konkreetne lugu, mida ta jutustab.

Ooperi lavastus ja kujundus liikus suurema tinglikkuse ja groteski rada pidi: groteskselt kujutatud ajakirjanikud, massistseenide stiliseeritud liikumised, Dalí stiilis videotaustad jne.
Harri Rospu fotod

