

# ARMASTUS KUI VALE(M)

## Mari Vihmandi ooperi „Armastuse valem” lavastusest Estonias

ESTER VÖSU, KRISTEL PAPP

*Ainult matemaatika keeles on võimalik maailma adekvaatselt kirjeldada.*

*Jah – aga kui vähesed inimesed on suutelised säärase kirjelduse mõrkjat ilu mõistma!*

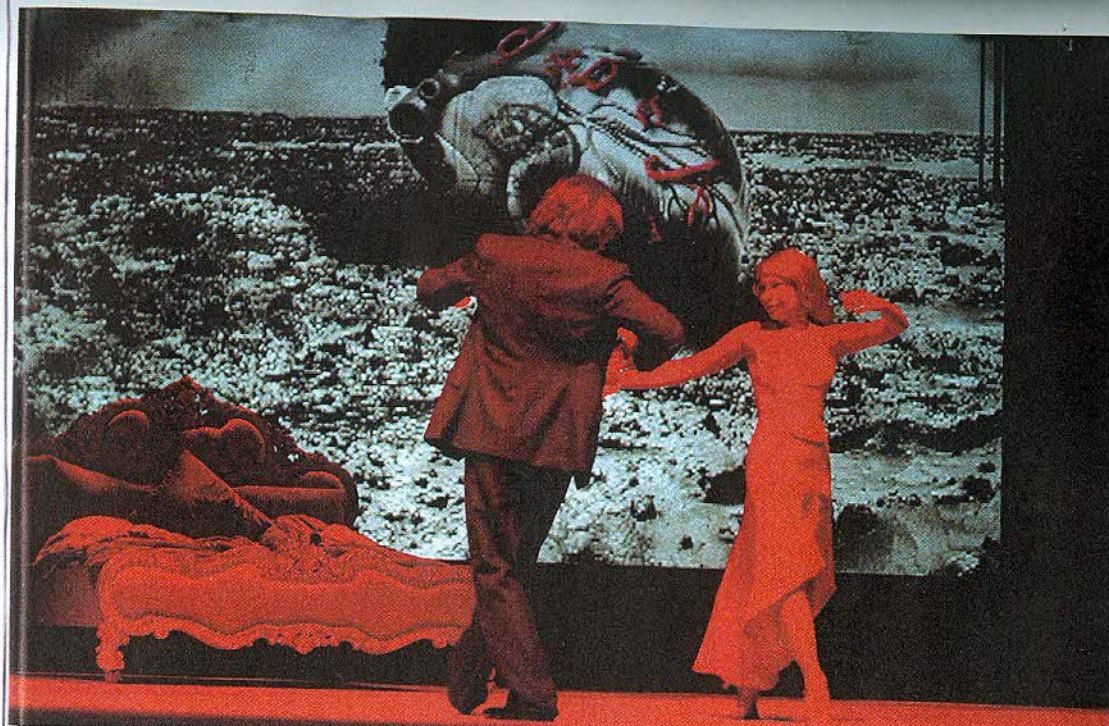
(Esther Vilar, „Nina Glucksteini matemaatika”)

*Mari Vihmandi ooper „Armastuse valem”. Libreto: Maimu Berg ja Mari Vihmand. Lavastaja: Liis Kolle. Muusikaline juht ja dirigent: Arvo Volmer. Dirigent: Mihhail Gerts. Tantsu- ja liikumisseaded: Ana Mondini (Brasília). Kunstnik: Ann Lumiste. Valguskunstnik: Airi Eras. Osades: Nina Gluckstein – Helen Lokuta; Chucho Santelmo – René Soom; Roberta Gómez Dawson – Riina Aireenne; Esimehe ajakirjanik – Angelika Mikk; Teine ajakirjanik – Janne Ševtšenko; Kolmas ajakirjanik – Juuli Lill; Neljas ajakirjanik – Andres Köster; Viies ajakirjanik – Priit Volmer; Akordionist – Jaak Luts-oja. Tantsusolistid: Oksana Titova ja Daniel Kirsipuu või Seili Loorits-Kämbre ja Vitali Nikolajev. Tširkuseartistid: Elyca Edovald ja Joel Dullroy.*

*Maailmaesietekanne 17. oktoobril 2008 Rahvusooper Estonias.*

„Armastuse valemi” puhul on tegu noorema põlvkonna helilooja **Mari Vihmandi** esimese täispika ooperiga (1995. aastal valmis tal kammerooper „Lugu klaasist”) ning selle teose kirjutamine ja lavastamine Eesti esindus-muusikateatris on meie muusikateatri arengu seisukohalt olulise tähtsusega. Ühtlasi oli see Eesti teistes teatrites juba varemgi oma ooperilavastustega tähelepanu äratanud **Liis Kolle** jaoks hea võimalus panna end proovile täispika tõsise ooperi lavastamisega Estonias.<sup>1</sup>

Ooperi „Armastuse valem” aluseks on Argentinast pärit saksa keeles kirjutava Esther Vilar lühiromaan „Nina Glucksteini matemaatika” (orig. *Die Mathematik der Nina Gluckstein*, 1985), mille ooperi esietenduse puhul kirjastus Varrak ka eesti keeles välja andis (Mari Vihmandi tõlkes!). Ehkki ooperi libreto oleks võinud kirjutada samuti saksa või inglise keeles, otsustasid helilooja ja lavastaja eesti keele kasuks ning seda valikut tuleb ainult tunnustada, samuti Maimu Bergi ja Mari Vihmandi koostöös sündinud hästi lauldava libreto teksti.



Nina – Helen Lokuta, Chucho Santelmo – René Soom, taustal videoprojektsioon rebitud südamega kõrbemaastikul.

Romaanis jutustatav lugu on võrdlemisi lihtne ja selge moraaliga: et olla armastatud, peab naine hoidma ihaldatud mehega alati teatavat distantssi – kujutades sellisena üht naistele mõeldud suhtealaste käsiraamatute ilukirjanduslikku alternatiivi (vrld. nt Sherry Agrov, „Tahan olla isepäine naine”, e. k. 2005). Raamat käsitleb kahte naisetüüpi: andunult ja pühendunult armastavat (Roberta) ja armastavat, kuid kalkuleerivat naist (Nina). Paraku ei tundu Nina „armastuse valem” usutav, sest ta ise kannatab selle all, st ta ei suuda tegelikult oma isepäisust praktikas lõpuni rakendada, vaid jääb sisemiselt ikkagi samasuguseks andunud armastajaks... Ja kas sellised meeste manipuleerimiseks mõeldud „valemid” pole enamasti pigem valed iseendale, juhul kui eesmärgiks ei ole mitte niivõrd enda avastamine naisena uuel tasandil, kuivõrd mehe köitmine

uute psühholoogiliste nippidega? Vahest muutub see valemi järgi kalkuleeritud armastuski sel juhul pigem valemiks?

**Liis Kolle** lavastus pole siiski valemlik lihtsustav ja moraliseeriv, vaid vaeb naise-mehe suhtepebleeme, rakendades mitmekesiseid teatrivahendeid: nüüdisaegne koreograafia (brasiilia koreograaf Ana Mondini) ja koori oskuslik kasutamine, kunstnike (Ann Lumiste, Airi Eras) ideede läbimõeldud integreerimine lavastuse tervikusse ja mõtestatud töö rollidega – iga laulja tegevus on põhjendatud, on näha, et neil on oma selged ülesanded, miks nad on laval, miks nad mingit tegevust sooritavad; igale tegelasele on jäetud ruumi ja samas ei ole juhuslikke „auke”. Eraldi esiletõstmist väärib see, et tegelased suhtlevad laval ka vaikides.

Vihmand kirjutab „Armastuse valemi” Rahvusooper Estonia tellimisel



Robertat (Riina Airene) ei huvita mitte niivõrd mees-, kui võrd naisvaatepunkt, see tähendab, kuidas naine armastades käitub, mida ta mõtleb ja tunneb.

ning selle konkreetseid võimalusi arvestades. Dirigendid **Arvo Volmer** ja **Mihhail Gerts** olid teose muusikalise külje põhjalikult ja hästi ette valmistanud. Orkestri kõlas toodi esile Vihmandile omaseid hõrke tämbrinüansse, lüüriilisi meloodiaid tasakaalustati dramaatilise arengupingega. Noore dirigendi Gerts'i kogemused ooperis on järjest suurenenud ning „Armastuse valem“ võiks pidada tema seni õnnestunuimaks tööks: teisel etendusel oli piisavalt tempokust ja kokkuvõtvat suurt joont.

#### Vaatepunkt ja narratiivi raamid romaanis ja ooperis

Mis tahes loost kirjutades, olgu tege- mist romaani või ooperilibretoga, on oluline mõelda vaatepunktile ja jutustava- le häälele – kelle kaudu ja kuidas mingeid sündmusi esitatakse.

Narratoloogilisest aspektist on ro-

maanis raamjutustajaks Roberta, küpses eas naiskirjanik, kes räägib lugejale üht- aegu nii oma elu armastuse kui ka ar- gentiina legendaarsete armastajate, Ni- na Glucksteini ja Chucho Santelmo loo. Aga nii enda kui ka teiste armastuse lu- gu jutustades ei huvita Robertat mitte niivõrd mees-, kui võrd naisvaatepunkt, st kuidas naine armastades käitub, mida ta mõtleb ja tunneb. Romaani lugedes oli kohati tunne, et see sobiks hästi mo- no-ooperi materjaliks (risk, mida Estonia ilmselt niipea ette ei võta, eriti uue algupärandi näol), ja tekkisid mõningad assotsiatsioonid Poulenci „Inimhääle- ga“, eeskätt peategelase tüübi ja üldise mee- leolu tasandil. Romaanis Roberta naisvaatepunktile keskenduv raam- minajutustuse vorm ei häiri, sest aeg- ajalt nihkub Roberta ka nagu tagaplaa- nile, lastes Nina ja Santelmo lool justkui ilma vahendajata kulgeda, kuni ta oma

kommentaaridega end lugejale taas meelde tuletab...

Ooper „Armastuse valem“ (libretis- tid **Maimu Berg** ja **Mari Vihmand**) jär- gib romaani narratiivi täpselt, isegi liiga täpselt. Eriti I vaatuses tekkis tunne, et libretistid oleksid võinud suhtuda ro- maani ülekanndmisse ooperisse vähema pieteeditundega – alliketeose liiga üks- ühene jälgimine kipub ooperile karutee- net tegema. Esimeses vaatuses oli palju jutustamist ja monolooge, mis võttis roh- kesti aega, teatriaeg kulgeb aga teises tempos kui kirjandusteose aeg, näiteks Nina ja Chucho voodistseen uusaastaõöl ja söömaaeg olid liiga samas võtmes, hakkasid loo üldist kulgu hajutama. Pub- likule tekitas algul segadust ka loo kahe- kordne raam, mille löid nii Nina kui ka Roberta. Esimene vaatus algab retro- spektiivse sündmusega – Nina pihti- muse ja enesetapuga. Seega antakse pub- likule kohe alguses justkui võti järgneva-

te sündmuste mõtestamiseks. Paraku ei ole avastseen, mis peaks mõjuma oma- moodi kulminatsioonina, piisavalt jõu- line, et see vaatajat raputaks. Avastseeni emotsionaalset mõjuvust varjutab osali- selt ka Nina aaria hispaaniakeelne tekst, mis mingil põhjusel ei jõua hästi publiku- ni (ja probleem ei olnud siin mitte laulja artikulatsioonis). Samas on hispaania keele kasutamine muidugi omamoodi *couleur local*'i funktsioonis, toimides tege- vuspaiga markeerijana.

Pärast sissejuhatust ooperi põhinar- ratiivi – seda Nina ja Santelmo lugu kahtlemata on –, järgneb teine raam, Roberta kommentaar. Siin tekib aga vaatajas segadus, mis paneb küsima, millised seosed nende kahe naise vahel ikkagi on (kuigi pool-läbipaistev ekraan üritab nende ajalis-ruumilise eraldatuse piiri kehtestada, hajutab seda ajakirjani- ke ansambel, kes tegutseb samas koos- seisus ja ühesuguse välimusega nii Ro-

Et olla armastatud, peab naine hoidma ihaldatud mehega teatavat distantssi...



berta kui ka Nina maailmas)? Alles siis, kui lavalt kostab Roberta kommentaar: „Milline kits!“ äratav see vaatatajais tähelepanu, tekitades arusaama, et tegu on kahe erineva looga ja et Roberta on tegelane, kes kommenteerib põhilugu, Nina ja Santelmo *love-story*/t. Ooper lõpeb samuti Nina surmastseeniga, mis seob alguse ja lõpu tühtseks tervikuks. Kummatici nihkub Roberta liin II vaatuses üsnagi tagaplaanile ja lõpukommentaari me temalt ei kuule, nii et teine raam jääb nii teoses kui ka lavastuses kuidagi poolikuks. Romaani ja ooperi/lavastuse võrdlemisel kerkis seetõttu ikka ja jälle üles küsimus: mis oleks juhtunud siis, kui Roberta liin oleks täiesti kõrvale jäänud? Kas kommentaari ja moraali oleks võinud kanda ka üksnes koor, kes ju osaliselt Roberta funktsioonid üle võttis? Teisalt näib siiski, et just Roberta kuju ning sellega kaasnev raam tekitab põhilooga distantsi ning annab võimaluse intellektuaalseks arutluseks/kommentaariks, mis on ooperi autoritele olnud oluline.

Esietendusel tundus, et ooperis on justkui kaks kulminatsiooni (mis on täiesti põhjendatud võte). Üks on alguses – Nina laul ja enesetapp – ning teine lõpupoole: Santelmo laul, määratsev rahvamass, Santelmo surm. Sellele vastab ka sümmeetria ooperi dramaturgias arengus – alguses Nina ja lõpus Santelmo pikem laul. Ooper käivitub tõeliselt alles siis, kui Nina on enda maha lasknud, Roberta on oma sissejuhatava loo rääkinud ja koor küsib: „Mis on õigem, kas surma minna või edasi elada?“ Teisel esietendusel tekkis aga mõte, et loo põhiidee seisukohalt oleks pakkunud mõjuva kulminatsiooni võimalust hoopis murdepunkt Ninas I vaatuses õhtusöögistseeni lõpus: Nina tõuseb, seisab eeslaval punases prožektorivalguses ja langetab otsuse, mis mõjutab kogu ta järgnevat elu – mitte käituda enam sellena, kes armastab ja ihaldab,

vaid olla ise ihaldatu. See tähendab, et dramaturgiliselt oleks igati põhjendatud selle stseeni „suuremaks“, olulisemaks kirjutamine ja lavastamine. Praeguses versioonis libisetakse nii teoses kui ka lavastuses sellest peategelase karakteri põhimõttelise tähtsusega murdepunkti üsnä kergelt üle.

### Kaks naisetüüpi, kaks erinevat rolli – Roberta ja Nina

Romaani narratiivis domineerib naisvaatepunkt, olgu siis Roberta või Nina kaudu, lugeja võib fragmentaarselt kirjeldatud meestegelase oma kujutluses konkreetsemaks muuta, ooperi dramaturgiale seab selline situatsioon aga väljakutse: kuidas ja milliste teatripäraste vahenditega kujutada seda, kes on jutustuse objekt? (Ja tegelikult pole siin vahet, kas see objekt on mees- või naissoost.) Kummatici on Nina ja Roberta roll nii romaanis kui ka ooperis võrdlemisi erinevad. Esimene on kuulsa mehe naine, kelle kaudu me saame n-ö teise versiooni tuntud loost (vrdl. kuulsaate meeste naiste reaalseid või fiktsionaalseid biograafiaid, üks viimati loetuist huvitavaim oli Germaine Greeri „Shakespeare’s Wife“, 2007). Roberta on aga naisetüüp, keda kohtab kirjanduses, filmis ja ooperis vähem – kuulus ja edukas naine, kes armastab tavalist meest, pealegi erilise vastuarmastusega. „Armastuse valemi“ muusikalises dramaturgias on pealiiniks eeskätt Nina tundeelu, selle sisemine pinge – oma käitumises väliselt reserveeritud ja justkui muretult särav naine, kelles toimuvad pidevalt siseheitlused oma vastandlike emotsioonidega (neid rõhutab hästi pisut närviline flööt ja heitlikud keelpillimotiivid, samuti I vaatuses alguse valguskujunduse ekslev punktvalgus). Nina tegelaskuju läbiv iseloomustus muusikas on aga esmajoones lüüriline väljendamaks tema sisemist haprust ja haavatavust, ning lüürilisus on ka He-



Santelmo – mees, keda polnud, suurim šanss näidata end staarina oli tema laul astronautist ja Kuust.

**len Lokuta** tõlgenduses esikohal. Samas kannab Lokuta peategelane kogu lavastuse psühholoogilist pinget – Nina karakteris on piisavalt tugevust ja järjekindlust. Lokuta suur pluss on mõtestatud musitseerimine, aga ka julgus oma tegelaskuju maksimaalselt avada. **Riina Airene** emotsionaalne Roberta paneb ennast jälgima, algul tekibki publikul mulje, justkui räägitaks tema lugu. Samas püüab lauljanna rõhutada, et tema osaks on olla ikkagi jutustaja ning kommenteerija.

### Santelmo – mees, keda polnud...

Romaanis jääb meespeategelane, tangostaar Santelmo pigem lugeja kujutluse luua, teda pole välja toodud iseseisvalt tegutseva, mõtiskleva, aktiivse karakterina, teisisõnu, Santelmole pole romaani narratiivis antud oma häält, ta avaneb lugejale teiste tegelaste kaudu.

See tegi ooperi autorite ülesande üpris keeruliseks: kuidas kujutada laval massi hullutavat, tõenäoliselt erakordse külgetõmbejõuga tangolauljat? Korra tekkis meil vaatatajana isegi ketserlik mõte: mis siis, kui Santelmot poleks üldse füüsiliselt laval olnud? Kui temast oleks ainult räägitud, ta oleks ilmunud videoekraanil ja tema hääl helisalvestisena läbi kõlarite...? Santelmo valdavalt lüüriline osa tundus praegu rahvamasse hullutanud iidoli kohta liiga passiivne.

Santelmo (**René Soom**) kui ooperi meespeategelase suurim šanss näidata ennast staarina oli tema laul astronautist ja Kuust (mis oli valguskujunduse kaasabil kahtlemata mõjuv) ning seejärel Ninale pühendatud laul valgust kallas, mis jääb esimesel katsel küll esitamata – seda takistavad rahva vihapahvakud Nina vastu. Selles stiihiastseenis oleks oodanud rohkem inten-

siivsust ja agressiivsust, pinge nagu hoopiski vaibus korraks, üldises rüseluses ei saanud täpselt aru, mis toimub, kuni järsku oli Santelmo surnud. Või kas ikka oli? Lõpulaul pühendusega Ninale jäi natuke segaseks, kas Santelmo laulis siis siit või ikkagi teisest ilmast. Kuna Santelmo surm jäi lavastuslikult segaseks, siis ei tundunud ka Nina enesetapp selle järel veenvalt traagiline.

### Suhete tango

„Armastuse valem” ei ole tango esteetikale, vaid eeskätt inimsuhetele, täpselt naise tunnete psühholoogiale keskenduv ooper. Tango või tangolikus on ooperis ja ka lavastuses pigem abstraktne lisamõõde või mehe-naise suhete metafoor. Tangole omane kiring on summutatud ja seda kannavad vaid mõned muusikalised vihjed, eeskätt akordionimotiivid, ning eelkõige tantsijate liikumise koreograafia (**Ana Mondini** teostuses). Kui tangost inspiratsiooni ammutati, siis pigem kaudselt (lavastuse kavalehel mainib lavastaja küll, kuidas ooperi põhiideestik sündis just argentiina kuulsaima tangolaulja Carlos Gardeli plaadi saatel).

Nina ja Chucho suhete heitlik tasakaal sai kõige jõulisema ja selgema väljundi nende ühises tangomotiividest kantud lühikeses tantsustseenis I vaatuse lõpus – teineteist mitte puudutav ja ometi teineteise poole pütüdle, kord põgenev, kord lähenev liikumine, mis oli rüütatud punasesse valgusse. See kontsentreeritud kehade dialoog rääkis nende suhtest isegi rohkem kui varasemad ja hilisemad lüüriilised stseenid. Siinkohal tahaks meenutada, et argentiina tango on tants, mis eeldab suurepäraselt partneritunnetust, ühtaegu nii lähedast seotust kui ka distantsi hoidmist, see ei põhine külmalt kalkuleeritud liikumisel (valemil) ega pelgalt mehe juhtival rollil, vaid paljuski just mõlemapoolisel ennusamatul improvisatsioonil.

Tango kui peategelaste tundeelu ja kirglikkuse metafoor sai kõige selgema väljenduse muidugi neid tantsukeeles dubleerinud **Oksana Titova/Seili Loo-rits-Kämbre** ja **Daniel Kirsipuu/Vitali Nikolajevi** liikumises. Üks huvitavamaid stseene oli Nina siseheitlus II vaatuse alguses, kui ta mehe äraolekul mõtiskleb ajakirju lehitsedes oma rolli üle tema elus (Oksana Titova ja Seili Loo-rits-Kämbre väljendasid Nina *alter ego*’na suurepäraselt temas pulbitsevaid vastakaid tundeid ja rahutust). Tõsi küll, mitte igas stseenis ei toetanud see topeldamine esteetilist tervikut, mõnikord tungisid tantsijad liiga Nina ja Santelmo ruumi, hakates lauljate jälgimist veidi häirima ja tähelepanu hajutama (nt I vaatuse voodistseeni koreograafiline lahendus). Efektne, ent loo arengu seisukohalt liiane oli akrobaatide number (**Elyca Edovald** ja **Joel Dullroy** tsirkusestuudiost Folie) lavastuse lõpus, mil kogu peategelaste suhete problemaatika oli tegelikult juba avatud. Vahest oleks see stseen publiku häälestamise ja n-ö juhtmotiivi andmise mõttes pigem asu-  
binud?

### Dramaatiline koor

Tänapäeval leidub heliloojaid, kes ei julge koori kasutada (lihtsam on ilma), ning lavastajaid, kes ei oska kooriga midagi peale hakata. „Armastuse valem” oli mõlemas mõttes õnnelikult vastupidine nähtus. Kooristseenid andsid rütmi nii ooperile kui ka lavastusele. Koorinumber I vaatuses pärast Roberta iroonilist kommentaari oli iseenesest väga mõjuv – „In this world there are only two tragedies...” (Oscar Wilde’i tekst). Eriti haarav oli aga antiiktragöödialik koor Ovidiuse ladinakeelse tekstiga II vaatuse alguses. Veidi võiks norida koori visuaalse külje kallal; sarnased kostüümid ja abstraktsed korduvad liigutused on praeguses ooperirežiis (võiks öelda ka „koorikoreograafias”) palju le-



Kontrastiks peategelaste lüüriilisele liinile ja koori dramaatilisele mõjuvusele olid ajakirjanike (Angelika Mikk, Janne Ševtšenko, Juuli Lill, Andres Köster ja Priit Volmer) grotesksed ansamblistseenid: viis erinevat inimitüüpi joonistusid selgelt välja, lauldi täpselt ja vokaalse üleolekuga.

vinud võte. Samas oli selline tinglik lahendus kindlasti parem kui püüde mängida „kuumaverelisi argentiinlasi”. Koori liikumises oli esietendustel veel kohmakust, mis ilmselt hiljem kaob, sest üldiselt jättis koori laulmine ja tegutsemine mulje sisemisest motiveeritusest.

Kontrastiks peategelaste lüüriilisele liinile ja koori dramaatilisele mõjuvusele olid ajakirjanike (**Angelika Mikk, Janne Ševtšenko, Juuli Lill, Andres Köster, Priit Volmer**) grotesksed ansamblistseenid: viis erinevat inimitüüpi joonistusid selgelt välja, lauldi täpselt ja vokaalse üleolekuga, samuti võis tänuulik teatrivaataja aru saada tekstist. Siinkohal võiks üldse esile tõsta kõigi osatäitjate tavalisest suuremat hoolikust eestikeelse teksti edastamisel.

### Sürreaalne visuaalsus

**Ann Lumiste** lavakujundus sünteesis kontraste – tinglikud elemendid stsenograafias (dekoratsioonielemendid, projektsioonid) vaheldusid kohati isegi kitsilikult küllusliku täpsusega loodud esemetega (mööbel, rekvisiidid I vaatuse voodistseenis, II vaatuse salongis). Dialoogis **Airi Erase** valguskujundusega andis lavaruum koos kostüümidega üldiselt hästi edasi nii tegelaste siseelu seisundeid kui ka stseenide üldisemat meeleolu. Massistseenides oli stsenograafiline lahendus napp: dekoratsioonide ja koori kostüümide veidi määrdu-  
nud-kulunud heledad toonid üldises koloriidis andsid hästi edasi 1950. aastate Lõuna-Ameerikale omast atmosfääri.

Lavakujunduse dominandiks said

aga vaieldamatult horisondil vahelduvad kohati hüperrealistlikud, kohati sürrealistlikud videoprojektsioonid, mis koos tantsusteenidega andsid üldjoontes psühholoogilis-realistlikus stiilis lahendatud rollidele lisamõõtmeid. Mällu sööbisid osalt Salvador Dalí stiilis, osalt Lõuna-Ameerika kunsti maagilisele realismi esteetikale viitavad fotokollaažid. Videoprojektsioonides oli kasutatud peamiselt metafoorseid kujundeid (nt murenevate sammaste ja raagus puudega apokaltüptilised maastikud või kõrbetaoline maastik Nina hinges toimuva iseloomustusena), aga ka metonüümilisi elemente. Viimastest olid meeldejäävaimad esimese vaatuse alguses kasutatud üleelusuuruses (Nina ja Santelmo?) silmad, mis taas kord aitasid mõista tegelaste siseelus toimuvat.

#### „Armastuse valemi“ tähtsusest

Vaadates ooperiteatri tüüpreeperuaari, võib vahel jääda mulje, et nüüdisooperid ei esitata või ei tellitagi, ent see mulje on petlik. Tõsi küll, sageli koonduvad uued teosed rohkem festivalide ümber, ent teatrijuhtide vähegi hea tahtmise ning finantsiliste võimaluste (või nende tekitamise) korral tuuakse juhtivates teatrites peaaegu igal hooajal publiku ette kas uus tellimus-teos või vähemalt suhteliselt värske nüüdisooper. Eestis peaks tingimata jätkama uute ooperite loomise toetamist, liiatigi on võimekaid lauljaid, kellele neid kirjutada, olgu see siis Rahvusooperi või Nargen Opera liinis või omaette projektidena või... Ja need heliloojad, kes on ooperikirjutamise-lavastamise protsessi kord või enam juba läbi elanud, on saanud kindlasti hindamatuid kogemusi järgmisteks ooperiideedeks (viimasel ajal näiteks Tüür, Tulve, Steiner, Kõrvits, muidugi Vihmand; Muusika- ja Teatriakadeemia raames doktorandid Monika Mattiesen ja Age Hirv).

Lõpuks ei saa mainimata jätta, et päeval enne ooperi teist esietendust, 18. oktoobril 2008 toimus Estonia talveaias võrdlemisi eriline kultuurisündmus – Esther Vilari romaani eestikeelse tõlke esitlus (helilooja Mari Vihmandi tõlge!) koos selleks spetsiaalselt Eestisse tulnud autoriga ja kohtumine lavastaja, helilooja, libretisti ja solistidega. Selliseid meie kultuuriruumis uudse teose ja uuslavastuse esietenduse järel toimuvaid arutelusid on tegelikult väga vaja – mitte ainult teatri reklaami- ja turundusüritusena, vaid ka publikuga dialoogi astumise ja kunstialasele diskussioonile pinnase loomise mõttes (meedias on selleks eraldatud aeg ja ruum tavaliselt üsna napp ja inimeste vahetu kohtumise võlu on samuti midagi kordumatut). Samasuguseid kohtumisi lavastajate ja trupiga on Estonia muidugi varemgi korraldanud, vahest ainult väiksemas ulatuses. Kahju, et seekordse kohtumise ettevalmistajad polnud piisavalt tõsiselt kaalunud sellise ürituse juhi vastutust; Marko Reikop ei olnud kohtumise ajaks näinud ei esietendust ega lugenud romaani, samuti ei andnud ta publikule võimalust küsimusi esitada, vaid käitus pigem ise staarina. Loodetavasti leiab eesti kriitikas hästi vastu võetud ja Estonia repertuaaris pikemat püsimist vääriv teos/lavastus edaspidi ka rahvusvahelist kajastust, esimesed sammud selles suunas on juba tehtud.<sup>2</sup>

#### Kommentaariid:

<sup>1</sup> Tema esimeseks lavastuseks Estonias oli Gioachino Rossini „Sinjoor Bruschino“ (2004).

<sup>2</sup> Göran Forslingi arvustus <http://www.musicweb.uk.net/SandH/2008/Jul-Dec08/vihmand1710.htm> ja intervjuu Mari Vihmandiga [http://www.musicweb-international.com/sandh/2008/Jul-Dec08/vihmand\\_interview.htm](http://www.musicweb-international.com/sandh/2008/Jul-Dec08/vihmand_interview.htm)



Lavakujunduse (Ann Lumiste) dominandiks said vaieldamatult horisondil vahelduvad hüperrealistlikud ja sürrealistlikud videoprojektsioonid, näiteks murenevate sammaste ja raagus puudega apokaltüptilised maastikud või kõrbemaastik Nina hinges toimuva iseloomustusena.

Harri Rospu fotod

