

„RIGOLETTO“ — ARMASTUSEST SÜMBOLIKEELES

EVI ARUJÄRV

TMK 2003/7

Giuseppe Verdi "Rigoletto" ("Narrus on pimedus").

Pärnu Linnaorkester, muusikaline juht ja dirigent Erki Pehk; solistid Jassi Zahharov (Rigoletto), Anna Samuil (Gilda; Moskva), Nurlan Bek (Hertsog; Moskva), Urve Tauts (krahvinna Ceprano), Juuli Lill (Giovanna), Helen Lokuta (Maddalena), Roland Liiv (Borsa), Igor Tsenkman (Ceprano), Priit Volmer (Sparafucile), Märt Jakobson (Monterone), Olari Viikholm (Marullo).

Lavastaja Linnar Priimägi, lavakujundus ja kostüümid Kiwa, valguskunstnik Margus Vaigur.

Esietendus 22. mail "Endla" teatris.

Lavastus ja lavastaja

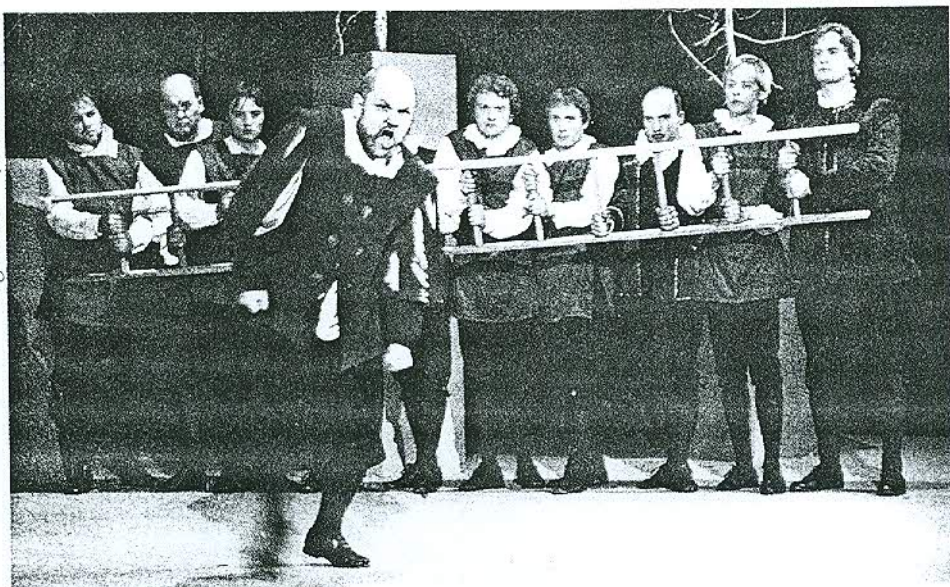
Pärnu "Endla" teatri "Rigoletto" lavastusest ilmus pärast esietendust üks idealistliku taustaga anarhistlik arvamus (S. Kivisildnik, PM 24. 05). Üks kirjutus vaagis asja jah/ei süsteemis —

kas lavastamist kui sellist ooperis oli või mitte (M. Mändla, PM 24. 05). Kolmas (H. Vaus, EPL 24. 05) üritas lavastust ka kirjeldada.

Nagu kunstitegemise viisides nii ka retseptioonis peegeldub inimene — tema kultuuriviha ja automatismid, kanapimedus ja mõtestamiskirg. Ajakirjandus, töötades jah/ei süsteemis, muidugi nudib ja piirab neid kultuurilisi eluavaldusi omajagu. Isegi kirjeldus, eritlusest ja üldistusest kõnelemata, ei ole asi, millele seal ruumi või tellimust jätkuks.

Ka kipub suurte vaatemängude ja meediaajastul lavastaja (nagu ka dirigendi ja režissööri) roll mütologiseeruma. Vanade, akadeemilise põhjaga kaunite kunstide puhul toimib topeltefekt: ajakirjanduses segunevad vaikumisi nii autoritaarsele kui ka demokraatlikule kultuurile omased ootused — lavastajal näiteks on soovitatav olla staaritunnustega

Rigoletto — Jassi Zahharov



demiurg. Lavastuse meediakujund sõltub paljuski nimetatud ootustele vastamisest. Aga see on omaette teema.

Mis on ooperilavastus? Kindlasti mitte lõplik ja lihalik asi, mille lavastaja "valmis teeb". Lõpuks on tulemuseks see nägemuslik tervik, mis tekib helis ja pildis kehastunud teose ja vastuvõtja kokkupuutest. Lavastajal on võimalus toda potentsiaalset nägemuspilti kuigi-võrd disainida ja mõtestada. Aga üldiselt saabki lavastada vaid seda, millele leidub mingi vaste või koht vastuvõtja peas – kui ei leidu, läheb asi kaotsi...

Ooperi "kehas" on tähtsaim muusika ja selle tähtsaim vahendaja on omakorda laulja. Keskmisel ooperilauljal paraku enamasti ei ole (draama)näitleja oskusi ja võimeid, sest juba algvaliku aluseks on olnud eeskätt musikaalsus ja hääl. Tugevate lavaliste eeldustega erandid tulevad sageli väljastpoolt akadeemilist koolitust.

Teise osapoolena loob lavastuse kujutluspilti vaataja-kuulaja. See pilt sõltub tema vaimupilgu tundlikkusest ja märgiteadvusest. Täpsemalt öeldes: lavastades ongi esmatähtsad kaks "kohata" – lava ja inimeste (näitlejate, publiku) pead...

Eritlev ja analüüsiv kuulaja, kes suudab ooperilavastust näha eelnenud tõlgendustraditsiooni kontekstis, dialoogilisena, ning haarata detailides lavastuse kujundikeelt, on erand. Kas toda ideaalset, imaginaarseid sügavusi või kultuuridialoogi hoomavat publikut kunagi olnud ongi...?

Nagu mis tahes teine ulatuslik, sünkreetiline kunstiteos, jõuab ooperilavastus vastuvõtjani üldse ja alati teatavate kadudega. Ja pole kahtlust, et nii eksperdi kui ka mitteeksperdi suhtes "töötakki" kõige aktiivsemalt lavastuse vahetult antud, meeleline, "populistlik" esmatasand – vaadeldavas kultuuri-kontekstis kõige selgemini loetavad märgid-sõnumid.

Liiga püüdlik populism kunstitegemises on kultuuri teerull. Samas – sümbolikeele mõistetavusest ja ökonoomikast sõltub mis tahes massikultuuri nähtuse sotsioloogiline elusus. Ja ooper paraku saabki ennast välja pakkuda vaid massikultuurina. Teatud mõttes "lavastavad" siis kultuurisituatsioon ja publik ise nii ooperit kui ka lavastajat...

Romantismi standardid

Võib arvata, et enamikul ooperipublikust ei olnud õrna aimugi Verdi "Rigoletto" (1851) aluseks olnud Victor Hugo ühiskonnakriitilisest draamast "Kuningas lõbutseb" (1832). Kindlasti aga virvendavad paljudel mälus Georg Otsa psühholoogiliselt täidetud, ülevdramaatiline rollisooritus ja romantilise ooperi üldstandardid: konkreetsetes tegelastes kehastunud pahe ja voores; sakraliseeritud, lunastusliku kannatuse ilmed ja poosid; puine tõsimeelsus ja teatraalsed ringutused – toosama ooperi olemusest tulenev tundeväljenduse raudvara, mis õilmitseb tänastes TV-seeppideski. Selles suhtes on idealist Kivisildnikul jumala õigus.

Nagu TV-seebi puhul, nii ei kannata ka näiteks romantilise ooperi lavastuslik standard eriti psühholoogilist ambivalentsi või koomikat: see rikub mängu põhimõtteliselt ja enamasti ei ole mis tahes psühholoogiliselt keerukam lavakäitumine ooperilauljale ka jõukohane. Aga seda ei ole vajagi: ooperis kannab psühholoogiat muusika.

Juba alusmaterjalist tulenevalt on "Rigolettos" romantismi standardeid hulgi. Küüraka õukonnanarri Rigoletto tütre Gilda süda süttib naistemaija Hertsogi armuleegist. Asjast aimu saanud Rigoletto organiseerib Hertsogi tapmise, kuid leiab vihamehe asemel laibakotist ennast armastatu eest ohverdanud Gilda. Loos on Kaunitari ja Koletise motiive. Siin on armastuse kataloog: ennastohverdav (Gilda), elu nautiv, tuulest vii-

dud (Hertsog) ja pimedalt omakasu-püüdlik, klammerduv ja paaniline armastus (Rigoletto).

Mõned tähendused ja rollid on ooperis väga paigas ja selgelt muusikasse kirjutatud. Gilda on ühest küljest küll noor ja ilmsüütu, tunde järgnev armunu, aga teiselt poolt kõneleb tema ääretult teadlikus, pimesi eneseohverduses vana hea patriarhaalne naiseideaal.

Ka Hertsogi kujusse on kirjutatud tuntud patriarhaalne soomudel. Noor, pidetu elunautija, on ta nagu loodusnähtus, teadvusetu eksitaja ja kurja saatuse tööriist. Kuigi ooperi algusepisoodid kõnelevad temast kui võrgutajast ja vägistajast, väljub ta mängust puutumatult. Talle ei ole ette nähtud vastutust ega karistust, tema liik ja klass teevad ta vabaks.

Küüraka, inetu toategija Rigoletto kujus on traagilist ambivalenti. Tema kurjus on saatusest alandatud inimese kannatuse märk. Traditsioonilise, üleva tõlgendusviisi kohaselt tuleneb Rigoletto kannatus sellest, et ta toetab Hertsogi pahelist elunautimist ja kannatus omakorda on tema ülendaja.

Lavastaja väidab kavalehel: "Kas klassikalist ooperit tuleks moderniseerida, kuulub mõttetute küsimuste hulka. Ooper kujutab endast täiesti konkreetse sisu akustilist vormistust. Kui tahetakse muuta sisu, tuleb muuta ka tema muusikalist vormi (...)".

Teatud piirides on ka ooper nagu tühi anum: seda on võimalik täita. Sellest annab tunnistust Priimäe lavastuski. "Rigoletto" tegelaste teatud motiive taandades või täpsustades on ta ka lugu ennast teisendanud. Kõnekaim selles aktsentide ümbermängimises tundub olevat Rigoletto kuju "väiksemaks" tõlgendamine – osutamine väikese inimese raevukale, kuid kokku võttes rumalale, abitule, sõgedale püüdlusele armastuse ja kaitstuse turvasaarekesse järele.

Üleva ja madala kahekõned

"Rigoletto" lavaruumi kujundavad minimalistlikud kuubid, mida kroonivad tuhkjad, põlenud põõsa- või puuvõrad. See on ilus, kõnekas kujund lõpuni põlemisest ja surma lähedalolust. Kuigi, oksaraagude võimsas hõõgumises peategelaste armuhetkel oli ehk juba liigpalju ilutulestikku.

"Endla" üsna väikene saal mängis lavastusele kaasa, luues mulje kammer-teatri intiimsusest. Kasinalt sisustatud lavaruum tõi esile tegelaste kehalised lähisuhted, valgus joonistas välja näod (vaid ühes episoodis kusagil kolmandas pildis jäi tegevus liialt tagaplaanile, tuues kaasa ka akustilisi probleeme).

"Rigoletto" tegevus toimub XVI sajandil, hilisrenessansi ajastul. See asjaolu on andnud lavastajale põhjust tuua lavastusse keskajale omast mängulist elutunnetust, julmuse ja vulgaarsuse märke.

Kohe lavastuse alguses oli näha mõnede lavastusdetailide kohati üsna provokatiivset "dialogi" romantilise ooperi ülevuse traditsiooniga. Lavategevuses oli vulgaarsusi (Rigoletto), aktiivset olmelist siblimist ja kehalist aktiivsust (Maddalena), groteskina mõjuvaid erootilisi rõhutusi (krahvinna Ceprano), mafioosolikku asjalikkust (Sparafucile).

Lavastuskontseptsiooni seisukohast oli kõige kaalukam Rigoletto tutvustus – tema kurjuse ja vulgaarsuse rõhutamise kohe ooperi alguses. Esimese vaatuse esimeses pildis, kus krahv Monterone tuleb oma tütre au lunastama, illustreeris õnnetut isa mõnitava Rigoletto julmust mõni üsna ropp žest. Samas episoodis oli jõuliselt "lavastatud" ka Rigoletto võimuiha ja manipuleerimiskirg: õnnetut krahv Monteronet mõnitades kasutab ta marionettidena noori õukondlasi. Kogu lavastuse pildist aga jääb meelde Rigoletto meeleheitlik füüsiline klammerdumine Gilda külge.

Läbi nende rõhutuste on Rigoletto pigem haiglaselt egoistlik, mõneti hõlbe-line vanamees kui õnnetu armastav isa.

Romantilisse ooperisse toodud või ka paratamatult sekkuvad madalakultuursed, näiteks sotsiaalsele tegelikkusele või seksuaalsusele viitavad märgid on kahesuguse tähendusega. Need teadagi rõõmustavad alati lihtrahvast. Samas on väärtuseline ambivalents, tähendustasandite ristumine alati ka tõelusepeegelduse täpsuse, elukülluse teenistuses. Siingi ei peitu tulemus enamasti üksnes vahendites endis, vaid ka vastuvõtja peas...

Missugune kultuurimudel – kujuteldav keskaegne, romantiline või nüüdisetke populaarne kood – mitmekordselt vahendatud lavastustõeluse puhul “õige” või “vale” on, jääb vist skolastika küsimuseks. Siiski ei ole kahtlust, et Verdi-retseptiooni ja publiku ootusi romantilise ooperi suhtes on tugevasti tsementeerinud etableerumise periood – patriarhaalsete rahvusromantismide ja akademismi mõjud, mis on kombekamaks silunud (alg)romantismi “populistlikke” ja mängulisi allhoovusi.

Sümbol ja psühholoogia

Rigoletto kuju “madaldamine” lavastuses tekitab paratamatult ka vastuolu: draama finaalis avaneb kannatava õuenarri inimlik poolus muusikas sügava ja traagilisena, kaastunnet äratades, kuid selle taustal püsib mälestus sissejuhatuses eksponeeritud vulgaarsusest ja pahatahtlikkusest.

Jassi Zahharovi Rigoletto oli esitaja näoga – võimas ja võimukas, kuid kohati vokaalselt vähe varjundatud, soojuseta, mis, tõi küll, klappis lavastuskontseptsiooniga. Teises ja kolmandas vaatuses oli laulja hääles väsinud, karedaid toone kuulda ja seda mitte üksnes karakterikujutuse märkide ja taotlusena. Tundub, et Zahharov, üks meie



Hertsog – Nurlan Bek ja Rigoletto – Jassi Zahharov.

“lavalisemaid” ooperilauljaid, on natukene oma lavalisuse ohver: korduste põhjal on ilmne, et keegi vist (enam) ei püüagi teda väga “ümber” lavastada. Zahharovi põhivõte – hoogne, kuid ka kõnnaku karakteerset mehelikku kohmakust rõhutav ringituiamine ühest lavaservast teise toob (eriti ülejäänud tegelaste suhtelise liikumatuse taustal) mis tahes ooperi lavapilti küll dünaamikat ja/või viitab hingelisele erutatusele, aga nende liikumiste motivatsioon jääb mõnigi kord selgusetuks. See käib ka “Rigoletto” kohta.

Just Rigoletto kuju romantilise ülevuse kärpimise tõttu langes lavastuse aktsent Gilda ja Hertsogi suhetele. Moskva soprani **Anna Samuili** Gilda oli vokaalselt ühtaegu monumentaalne ja samas ka tundevarjunditest rikas, kuid lavakujuna ülimalt staatiline, passiivse ohvritalle auraga. Visuaalselt vähe lavastatud ja sissepoole pööratud, oli



Gilda muusikaliselt ometi väga veenev ja avatud.

Veel enam: Gilda väline staatika tegelikult ei häirinudki, vaid mõjus mitmel põhjusel ainuvõimalikuna. Omal moel on liikumatus, tardumus introvertse armastustunde väljendusena ülimalt veenev: see on ideaalmaailma, visiooni, tundesse sukeldumine, milles tõelus saab teatud mõttes tühjaks.

Sellisele ideaalses kujutlusruumis viibimisele osutas lavastuses hulk ilusaid ja tundlikke detaile, meenutades ja taas läbi elades kohtumist Hertsogiga, kordab Gilda justkui transis kohtumise poose ja lembeliigutusi.

Ka Gilda ja Rigoletto suhetes oli paar psühholoogiliselt hästi tabatud võtme-steenid: pärast röövimist isaga kohtudes ja asjast rääkides on kahe kõneleja vahel suur ruumidistants — kumbki asub eri lavaäärtel. Tütre poolt mõjub see distants, lähedusest loobumine, ärapäordumine, ühtlasi ka kui enesehinnang, enesekaristus. Rigolettos omakorda kõneles kohmetus. Ülestunnistuse käigus toimub isa ja tütre otsisklev lähenemine ja lähedusest sünnib lohutus.

Pehmelt naiseliku, kuid lopsaka ja suurekasvulise Samuili staatiliseks "lavastamises" oli (tahtlikult või tahtmatult) ka arukat nii-öelda materjali eeldustega arvestamist. Kui kangelanna vokaalsele intensiivsusele ja lopsakale lavakujule oleks lisandunud füüsiline aktiivsus, siis oleks seda kuju ilmselt liiga palju saanud... Ka tema tähendus oleks muutunud, võib oletada et koomika suunas...

Gilda passiivsusest jäi tegevusloogika kandmiseks siiski väheks loo arendes, mil ta peaks läbi elama keerukaid tundeid ja tema armastus jõuab fanaatilisse, eneseohverduslikku faasi. Näiteks stseenis, kus Gilda on Hertsogi flirtimise tunnistajaks, või vahetult enese ohvriks toomist kavandades. Siin oleks ka laulja lavaolekusse tõepoolest pisut enam dünaamikat ja aktiivsemat lavastajakätt ära kulunud.

Hertsogi rolli esitanud Moskva tenor **Nurlan Bek** oli virtuoosne laulja, kuid tema orientaalne, terav-sirge tämber tõi kaasa mõningaid kultuuriliste juurtega mõtestamisprobleeme. Beki hääles puuduvad teatud euroopalikud nüansid, mingi spetsiifiline nüansseerimise ja pingestamise võime. Võiks isegi karmilt öelda, et tegemist oli šarmita ja psühholoogiata vokaalse masinaga — kui õigustuseks ei meenuks just needsamad intoneerimistraditsiooni paratamatud erinevused, mille puhul lääne väärtusmõõdupuud ei kehti.

Ka Gilda ja Hertsogi suhetes mängis lavastus välja ruumisuhete tähendusrikkuse. Armastussteenid toimub kahe armastaja arglik, aeglane, õrn lähemine. Hetk, mil Hertsog lõpuks käed Gilda õlgadele asetab, on täis elektrit. Too võte oli mõjuv. Üldiselt aga oli peaosaliste suhetes keemiat ja puhtlavalist väljendusrikkust väheõitu — Samuili puhul mõjus siin ilmselt juba lavastuslik ohvri- talle roll, Nurlan Beki puhul aga ka tema kontsertlik, virtuoosne esitusstiil üldse.

Lavastuses oli huvitavaid ja valdavas enamikus vokaalselt õnnestunud kõrvalosi. Vilumusest ja kindlast lavatundest kõneles Urve Tautsi mängitud krahvina Ceprano roll (koketeerimisstseen). Iseasi, et siin tekkis sisulisi probleeme: koketeeriv vanadaam ja teda võrgutav noormees jätvad teadagi groteskse mulje. Madalkeelne viide Hertsogi ajuvabale seksuaalsele pidurdamatusele?

Juuli Lille Giovanna, Gilda majapidaja ja valvaja, oli paradoksaalselt kõnekas oma pidurdatud olekus. Olles kaasteadja Gilda ja Hertsogi suhetes, sisaldas tema esialgne suletus saladust. Algukses pealtnäha salalik ja tuim naisterahvas, avanevad temas pisut hiljem murelik kaastunne ja naiselik solidaarsus.

Otsekui teadlikuks kontrastiks Gilda passiivsusele oli **Helen Lokuta** Maddalena (palgamõrvar Sparafucile õde) lavaliselt üliaktiivne – mõnes episoodis (venna riiete rebimine) isegi ülelavastatud või ülemängiv. Noor laulja oli jõuliselt ilmekas ka vokaalselt.

Priit Volmeri palgamõrvar Sparafucile kujusse oli lavastaja pannud ühtpidi kainet asjalikkust (tuimavõitu olek), aga teistpidi maneerlikku pugemist (võltsid kummardused Rigolettoga kaupa tehes) ning ükskõiksuses kehastuvat jõhkrust (stseen pärast "teenuse" osutamist). Iseenesest vastuoluline, kuid eluliselt veenev kompleks.

Tenor **Roland Liivi** õukondlane Borsa oli taas üks tema suurepäraselt lauldud väikeroll. Liivil tundub olevat häälepotentsiaali ja lavasarmi ka märksa suuremate osade tarvis.

Märt Jakobsoni karkudel (elust või lavastusest pärit detail?) Monterone, vägistatud tütre isa, esindas tüüpilist ooperistiili, mida iseloomustab elutu, kõle tämbrivärving ja morbiidne tuimus, millega räägivad "mürgistatud" – jumalamehed, saatuse pilgatud ja tõugatud või muud erandlikud tüübid. Teine solvatud meesterahvas, **Igor Tsenk-**



Gilda – Anna Samuil ja Rigoletto – Jassi Zahharov.
Ants Liiguse fotod

mani kehastatud krahv Ceprano, pani oma väikerolli üpris veenvat solvatud mehe raevu. Vokaalselt ebakindlam ja lavaliselt pisut abitum, eeskätt suhetes Rigolettoga, oli **Olari Viikholmi** noor õukondlane Marullo.

Noori õukondlasi kehastava meeskoorirühma (õukondlased) tegevus oli lavastatud kahel viisil: "koreograafiliselt", näiteks vastasseisus Rigolettoga grupikäitumise sümbolset ühtsust markeeriva rivina, või siis juba realistlike, psühholoogiliste situatsioonidena (hertsoginna võrgutamise stseen, Rigolettoga suhtlemine). Õukondlastega oli tõepoolest tööd tehtud. Tulemus varieerus üsna ladusast koostööst kohmakavõitu liikumiseni.

Mõne stseeni tinglik lavastamine tulenes juba lavakujundusest. Nii toimus röövimisstseen esilaval vaid tühjusesse viiva redeli ümber. Karsked, sümbolised liikumised ja introvertne tundlemine valitsesid ka armastuseepisoodides. Kokkuvõttes oli just lavastuse tinglikes episoodides ja sümbolikeeles kõnekaid leide.

Tühjavõitu oli mõni situatsioon, kus

sisust lähtuvalt tõsis esiplaanile psühholoogilise motivatsiooni vajadus või toimus üleminek tinglikkusest psühholoogilisele realismile. Näiteks jäid mõtestamata mõned lavalt lahkumised ja tulemised, aga ka mõni episood, kus üks tegelane kuulab teiste juttu pealt. Kohmakalt mõjus Rigolettot passiva Sparafucile hiilimine kuupide vahel. Rigoletto puhul jäi veenvuseta ka lavastuse kõrgpunkt – tütre surnukeha “avastamise” košmaarne üllatus. Standardne pateetiline koogutamine surnukeha kohal ei soodustanud samuti hingeliigutust. Kuigi üldreegel ooperi “psühholoogia” puhul on vist siiski, et kõrghetkede dramatismi peab algama väga ja väga “seestpoolt” ja muusikast – et peegelduda (ka) kehakeeles.

“Rigoletto” muusikalise õnnestumise määrasid kahtlemata vokaalselt tugevad peosalised, aga ka tasemel kõrvalrollid ning ooperi üldiselt haarav muusikaline toonus. Tallinlastega täiendatud Pärnu Linnaorkestri kõlapildis “juhatus” küll üht-teist (eriti II ja III vaatuses), kuid Erki Pehki muusikakujundus oli tõeliselt ooperlik – dünaamiline, ergas, heade, olukorra atmosfääri ja karakterit tabavate tempodega.

“Rigoletto” lavastuse kõitvaks küljeks tasub pidada tundlikku sümbolites mõtlemist, üldistavat tinglikkust. Nõrgemaks pooleks jäi tegevuse psühholoogiline mõtestamine, mis nõuab lauljatelt artistlikkust ja näitlejaoskusi ning lavastajalt nii karismaatilist mõju kui ka selgeid juhendeid. Probleemidele vaatama oli “Endla” teatri “Rigoletto” lavastus keskmise eesti ooperilavastuse originaalsustaseme taustal huvitav ja aktiivne nii kontseptuaalselt (tõlgendustraditsiooniga suhestuvalt) lähenemiselt kui ka “keeleliselt” leidlikkuselt.

IN MEMORIAM



HELMUT ANIKO

27. III 1947 – 7. VI 2003

Saksofonist, flötist ja vibrafoni-mängija Helmut Aniko tuli eesti džässi 1960. aastatel ja kujunes vaieldamatult eesti džässi üheks suurkujuks. Ta oli silmapaistev muusik nii solisti kui ka ansamblimängijana. 1960. aastatel tegi ta kaasa ansambelis “Baltika”, 1970-ndatel tuntud džässrockansambelis “Psycho”, hiljem juhtis Tallinna Big Bändi. Üleliiduliselt tuntud muusikuna esines Aniko nõukogude ajal ja ka hiljem koos paljude nimekate džässmuusikutega, korduvalt ka “Jazzkaarel”.

Viimastel aastatel tegutses ta põhiliselt Soomes Koivulas pedagoogina.