

Päris ja mängult

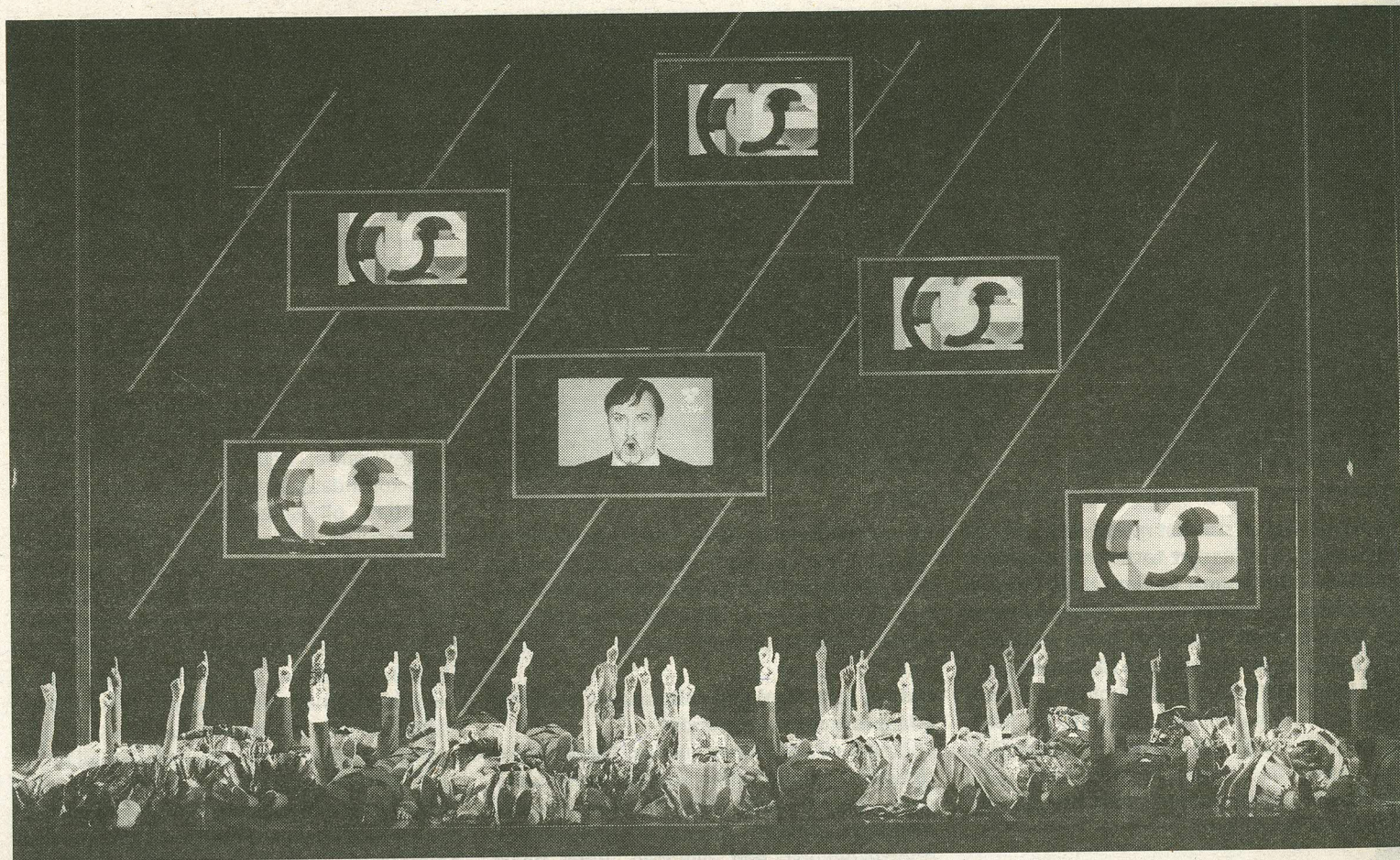
Mõned tähelepanekud Bertmani virtuaalsete apelsinide kohta

Kerri Kotta

Sergei Prokofjevi ooper „Armastus kolme apelsini vastu”. Muusikaline juht Arvo Volmer, lavastaja Dmitri Bertman, lavakujundus Igor Nežnõi, kostüümid Tatjana Tulubjeva, valguskunstnik Neeme Jõe, koreograaf Edvald Smirnov, libreto (S. Prokofjev V. Meierholdi adapteeringu järgi C. Gozzi komöödist) tõlkinud Neeme Kuningas. 28. ja 30. II rahvusooperis Estonia.

Erinevalt traditsioonilisest sõnateatrist võib ooper kui muusikal põhinev nähtus pakkuda lavastajale kavatsuste realiseermisel hoopis suuremat vabadust. Põhjus on selles, et muusika, olles ooperi identiteedi peamine kandja, säilitab oma struktuuralse terviklikkuse üldreeglina ka kõige fantastilisemate lavastuslike ideede tulva all. Ühelt poolt on muusika oma tugeva emotsionaalse laetuse poolest sõnast kui vahendajast küll piiravam, kuid teiselt poolt võimaldab just muusika abstraktne loomus seda mis tahes sisuga suhteliselt vabalt täita. Ooperi lavastajast võib sellises kontekstis rääkida kui muusika emotsionaalse sisu ratsionaalsest tõlgendajast.

Dmitri Bertmani lavastuse üheks põhjoneks oli suhestada Prokofjevi ooper „Armastus kolme apelsini vastu” tänapäeva avaliku ruumi ja siin toimuvaga. Näiteks on Truffaldino sooritatud trikid, mis peaksid printsit lõbustama, seostatud lava tagumises osas asetsevate ekraanide ja neis edastatava kaudu kaasaegse poliititeatriga, kuningat soosiv maag Celio ja peaminister Leandrot soosiv nõid Fata Morgana näivad aga finants- ja ärimaailmale iseloomuliku riietumisstiili kaudu (kostüümikunstnik Tatjana Tulubjeva) esindavat erinevaid maailma kultuuride ja hääli. Kõik see, mis



Ooperi tegelikuks peategelaseks kujunes hoopis koor, kelle tehniliselt nõudliku partii esitamine, läbimõeldud lavaline liikumine ning orgaaniline haakumine stseenidega moodustas ooperi selgroo.

HARRI ROSPU

sõit antud edasi pantomiimiga (otsene viide *commedia dell'arte* traditsioonile), mida lavastaja asumatel ekraanidel toimuv ainult natuke materialiseerib. Asetades niimoodi kaks analoogilist tegevust üksteisega kõrvuti, näib lavastaja justkui küsivat missugune neist on

lavastus sisaldab olukordi, kus tegelase lavalt lahkumine kasvab üle väikseks iseseisvaks, sageli tsirkuse elemente sisaldavaks stseeniks. Selline, sageli ootamatu ülekasvamine, on omakorda seotud juba mainitud lavastuse fookuse pideva muutumisega. Seda laadi tei-

veenvalt välja kanda kuivõrd lavastuse detailrikkuses, mis takistas paratamatult tegelaskuju detailidele esile kerkida.

Clarice osatäitjana näis Teele Jõks võrreldes Helen Lokutaga (kes kehastas pigem suurilmadaami) oskavat printsessis pesitsevat ja kord paremini välja tuua. Smeraldina Riina

loomuliku rütmisstiili kaudu (kostu- ja liikumiski- ja koreograafide kaudu) ja kelle maetumisest. Asutades melanhooli kaudu analoogilist tegevust üksteisega kõrvuti, näib lavastaja justkui küsivat, missugune neist on päris. Ooperile omast traditsioonilisemat laadi tinglikkust leiab lavastuses mujalgi, näiteks Truffaldino apelsinide avamise stseenis.

Rääkides aga informatsiooni rollist, võib seda seekord ühendada nii positiivse kui ka meelelahutusliku aspektiga. Positiivsed tegelased ja situatsioonid seostuvad tavaliselt ekraanidelt edastatava ratsionaalse informatsiooniaga, negatiivsed tegelased aga pigem selle puudumisega. Eriti sümptomaatiline on selles mõttes Fata Morgana, kurja nõia ilmumine, mille tulemusena ekraanid hakkavad edastama pilti, mida televiisoris võib näha sisetuleva signaali puudumisel. Sellise lavastusliku võtte kaudu muutub Fata Morgana justkui infoühiskonna luupainajaks, sellesse kätkevad varjatud hirmu materialiseeritud kehaosadeks.

Lavastuse seos kaasajaga väljendub ka selle taotluslikus killustamises ja hierarhiate vältimises. Viimane on mingis mõttes kätkevad juba ooperi enda struktuuri: ükski tegelane (ka peategelased) ei moodusta siin päris lõpuni nähtust, kellesse koonduks ja kellest lähtuks kogu ooperi ülejäänud tegevus; pigem jääb mulje paralleeltegevuse üheaegselt toimumisest. Lavastuse kaleidoskoopiline olemus, mida veelgi võimendab laval kindla fookuse puudumine (lavastuse üheks võtteks on publiku tähelepanu teadlik hajutamine, tekitades laval visuaalselt korruga mitu tähenduslikku kohta), teeb selle sarnaseks arvutimängu või internetiga. Fragmentaarsuse tunnet tugevdab ka Bertmani otsus lavastada ooperi instrumentaalsed vahemängud, mis algupäraselt olid mõeldud tegevust edasi andma, sümbolistlike stseenidena (mis libretot hästi tundmata võib raskendada ooperi süžee mõistmist). Jutustuse liinide fragmentaarsuse ja paljude otste n-ö lahtijäämise tõttu ei saagi siin elavast paralleeltegevusest hoolimata rääkida rangelt võttes tegevuse või tegelaskujude polüfoonias. Tüüpilistele *commedia dell'arte* karakteritele või postmodernistlikule inimtüübile kohaselt on tegelaskujudele omane pigem teatav „lamedus“ või pinnalisus: nad on võimelised korruga keskendumata vaid ühele mõttele või tegevusele.

Lavastuse seos kaasajaga ei seisne ainult viitamises avalikus ruumis domineerivatele märkidele, vaid ka tingliku ja tegeliku segamise ning informatsiooni kui sellise müstifitseerimises. Näiteks antakse lavastuse alguses printsi melanhooliat edasi tema põgenemisega virtuaalmaailma (eskapismi tänapäevane vorm): publik näeb kaua aega ainult printsi selga, mille taustaks kuvatakse arvuti poolt simuleeritud autosõit. Sellega paralleelselt on aga kuningast isa n-ö tegelik auto-

ooperi seotud juba mainitud lavastuse fookuse pideva muutumisega. Seda laadi teisenemist võib käsitleda ka *commedia dell'arte* traditsiooni kunstipärase tõlgendamisena.

Ülalkirjeldatud fragmentaarsus ei jätta puudutamata ka tegelasi, kes kipuvad sündmuste virvarris end mõnevõrra ära kaotama. Kuna peaaegu kõik tegelased esindavad sisuliselt ühte tegevust, on nad oma olemuselt pigem märgilised, s.o mitte n-ö luust ja lihast inimesed, vaid mingit laadi tegevuse (või inimliku omaduse) arhetüübid. Võib öelda, et tegelaste rõhutatud märgilisus kompenseerib siin traditsioonilise *commedia dell'arte* maskide puudumise. Sellises kontekstis ei saa tegelaskuju kandja arvestada oma karakteri avamisega eriti pika ajaga: see peab avalduma ja kehtestama end kohe. Suures osas sõltuski rollitaitmise edukus sellest, kuivõrd kohe ja haaravalt suutsid artistid oma tegelaskuju laval naerma panna.

Kõige edukamaks osutus siin Kokatari osatäitja **Mart Laur**, kes kujunes publiku lemmikuks juba esietendusel. Efektse lavakuju loomisel aitas teda mõnevõrra ka suhteliselt retsiitatiivne partii, mida orkester enamalt jaolt vaid nappide repliikidega artikuleeris. See aga jättis artistile omakorda piisavalt ruumi manööverdamiseks ja tegevuse „tempo“ kontrollimiseks, millega Laur oma näitlejameisterlikkusega hiilates ka väga hästi toime tuli. Õnnestunud rolliks võib pidada ka **Mart Madiste** kehaosade ärähellitatus ja jalgadega trampivat printsi. Analoogiliselt Lauriga tuleb Madiste puhul esile tõsta hääle oskuslikku kasutamist tegelaskuju erinevate emotsionaalsete seisundite väljendamisel.

Kuninga roll **Priit Volmeri** kehaosades jäi mõnevõrra hillitsetumaks. Osalt võivad põhjused peituda tõsise kuninga rolli olemuslikus piiratuses, mis sellisena väga mitmeplaani lüüsi tõlgendamist ei lubagi, kuid jõu ja autoriteedi kehaosadeks oli ta lavastuses kahtlemata n-ö omal kohal. Truffaldino roll nii **Urmast Põldma** kui ka **Aleksander Arderi** kehaosades oli mitmeski episoodis auditaar, kuid ei „vedanud“ end samuti miskipärast päris lõpuni välja. Kuna sama probleem kippus kummitama ka teisi laval pikemalt toimetanud tegelaskujusid (sh **Leandrot** – osatäitjad **Jassi Zahharov** ja **Atlan Karp**), on alust oletada, et põhjus ei seisne mitte niivõrd laulja võimes oma tegelaskuju

reldes **Helen Lokutaga** (kes kehaosades pigem suurilmadaami) oskavat printsessis pesitsevat õelust paremini välja tuua. **Smeraldina Riina Airene** tõlgenduses oli koomiline, **Juuli Lille** kehaosades aga pigem madal ja alatu. **Heli Veskusel** tundus Fata Morgana kehaosades jäävat puudu teatavast jõulisusest. Selles mõttes tundus **Pille Lill** olevat mõnevõrra veenvam, kuid visuaalne demarkeeritus ei lasknud ka siin tema tegelaskujul lõplikult avaneda. Seetõttu ei hakanud väga hästi töötama ka Fata Morgana kukkumise ja printsi naerma hakkamise stseen: koomiline efekt oleks olnud suurem, kui Fata Morgana oleks ilmunud tõeliselt kurjakuulutava ja hirmuäratavana. Üldse kippusid n-ö häid ja halbu üleloomulikke jõude kehaosades tegelased (Celio, Fata Morgana, Farfarello) üksteisega kohati liialt sarnanema ja seetõttu ka omavahel segunema.

Ooperi tegelikuks peategelaseks kujunes selles lavastuses hoopis koor, kelle tehniliselt nõudliku partii esitamine, läbimõeldud lavaline liikumine ning orgaaniline haakumine stseenidega moodustas ooperi tegeliku selgroo. Siinkohal tuleb esile tõsta ka balletti (koreograaf **Edvald Smirnov**), mille orgaaniline põimitus koori lavalise liikumisega moodustas nauditava terviku. Huvitavalt olid lahendatud ka kostüümid, millel oli lavastuse struktuuri seisukohast oluline roll (tegelased kandsid suhteliselt tänapäevast, neutraalset rõivastust, kuid koor ilmus lavale ka ajaloolises *commedia dell'arte* rõivastuses). Kogu muu kirevuse juures oli lavakujundus suhteliselt askeetlik, põhinedes vaid mõnel peamisel elemendil (ratastega mitmel moel avatavad kastid, ekraanid, „tellingud“ lava tagaosa). Sellisena toetas see lavastuse ambivalentsele rõhuvale tervikkontseptsioonile üsna hästi.

Ja lõpuks ei saa mööda sellest, et antud ooperi näol on suuresti tegemist n-ö dirigendiooperiga. Selle muusikaline õnnestumine sõltub suuresti dirigendi tempovalikutest ja sellest, kuidas ta erineva karakteriga lühikesed stseenid suuremaks tervikuks kokku seob. Kuna ooperi nimetatud aspektid on olulised ka lavastuse seisukohalt, siis on dirigendi ja lavastaja koostöö siin eriti tähtis. Näib, et **Arvo Volmer** suutis teose karisid edukalt vältida (näiteks kiirete tempode domineerimine, mis esitajatel võivad üle kasvada pealiskaudselt kihutamiseks) ja kujundada muusikaliselt veenva terviku.