

mitmekülgset ja musikaalsed ning häbematuult vähe lavastajaid julgeb nende vähetuntud oskustesse panustada. Et Taago Tubin on just selle muusikali just nende näitlejatega just Ugalas lavale toonud, näitab, millise läbitunnetatud stiili ja sünergia võib saavutada, kui lavastaja tunneb ja usaldab oma truppi. Kontrast Ujala lavastuse „Once“ ja lääne suurte muusikalilavade vaatemängu vahel on tohutu, kuid selle stiilipuhtus ja otsekoheus annavad lootust neile, kes olid ehk juba muusikalidele käega löömas.

Ujala „Once“ on läbini ansambli-tükk. Kui John Carney filmiversioonis olidki fookuses kaks peategelast ja nende omavaheline muusika, siis laval on trupp võrdsem. Kõik on koos ja omavahel põimunud. Priit Vöigemast ja Laura Kalle kannavad põhimeloodiat, kuid mitte kuidagi ei toimiks see lavastus vaid ühe paari loona. Tarvo Vridolin ja Jaanus Mehikas kui vastandlik duett, Margus Vaher ja Garmen Tabor kui

Kontrast Ujala lavastuse „Once“ ja lääne suurte muusikalilavade vaatemängu vahel on tohutu, kuid selle stiilipuhtus ja otsekoheus annavad lootust neile, kes olid ehk juba muusikalidele käega löömas.

vanemlik põhitoon, Maarja Mitt, Mihkel Kuusk, Karl Kena ja Martin Mill kui pöörased kõrvalteemad ning Sänni Noormetsa esimene viiul – kuidas saaks ühes harmoonilises ansambelis kedagi eriliselt esile tõsta? Nad on algusest lõpuni koos, pillide häälestamisest suurimate muusikaliste numbriteni, nii ise mängides kui ka partnereid vaikselt kuulates – lakkamatult laval, katkematult kohal. Selles pühendunud koos olemises on midagi väga vahetut, sümpaatset ja nakatavat.

Kui kogu eelnev jutt tundus mõõdatundetu kiidulauluna, siis nii oligi plaanitud. Muidugi on ka selles lavastuses omad kohmakused ja küsitavused, eriti algmaterjali sentimentaalsuse ja

naiivsuse tõttu, aga see ei ole praegu enam oluline, sest toimiva terviku üle on tõesti hea meel. Eks osa süüst lasub mitmel viimasel muusikalilavastusel, mida on olnud õnn(etus) näha – rõõm kunstilise väärtusega muusikalavastuse üle on suur. Ja kuna olen teiste puhul korduvalt kirjutanud põsemikrofonide needusest, siis pakkus „Once“ ka ses osas leevendust: Ujala helimeister Viljar Rosin tegi imet ja esietenduse heli jõudis kuulajani veatult. Järelikult saab küll, kui tahta.

Muidugi on lõpuks kõik maitse asi: on neid, kellele meeldibki ülevoolav vaatemäng, ja on neid, kes eelistavad hillitsetud vihjelisust. On isegi neid, kes vaatavad mõlemat, olenevalt päevast.

Iva on selles, et võiks olla valikuvõimalus. Muusikal on rikas žanr, mis ei vääri kuidagi halvustavat mainet, mis sellele vahel külge kleepub. Kindlasti leidub inimesi, kellele muusikali „Once“ muusika on liiga banaalne ja lihtne, et teatrikülastust isegi kaaluda, ja neid, kes eelistavadki laval näha muinasjutte, millel ei ole seost tänapäevaga. Aga sellepärast ongi meil ju teatreid nii palju. *Happy end*’iga muinasjutud ei ole enam aktuaalsed ja nüüdisaegne küünilisus ei luba enam uskuda armastuse maailma päästvasse maagiasse, aga kontakt lava ja saali, näitleja ja instrumendi, inimese ja muusika vahel võib mõne õhtu päästa. Lavastaja Taago Tubin ütles, et „oma südamikus on „Once“ lugu rõõmu uuesti ülesleidmisest muusika loomise kaudu. [...] Kui inimesed saavad siit inspiratsiooni, et oma rõõmu ja armastust väljendada, või mõtteid selleks, mida nad tahaksid oma elus teha või muuta, siis on see lugu oma töö teinud.“ Ma arvan, et vähemalt soov pilli õppida tekib küll.

Kontseptuaalselt ebajärjekindel, muusikaliselt nauditav

Lavastaja Juri Aleksandrov on teinud sama vea, mis paljud teisedki: ta on läinud totalitarismi vormilises konkretiseerimises liiga kaugele.

Ooper „Tsaari mõrjsa“ 25. (esietendus) ja 27. I rahvusoperis Estonia. Helilooja Nikolai Rimski-Korsakov, libretist Ilja Tjumenev (Lev Mei näidendi põhjal), dirigent Jüri Alperen või Kaspar Mänd, lavastaja Juri Aleksandrov (Peterburi Kammerooper), kunstnik Viktor Gerassimenko (Moskva Novaja Opera), valguskunstnik Ritsard Bukin, videokunstnik Kalev Timuska, koreograaf Marina Kesler. Osades Rauno Elp või Aare Saal, Elena Bražnik või Kristel Pärtna, Helen Lokuta või Jovita Vaškevičiūtė-Vaska, Mart Laur või Priit Volmer, Reigo Tamm või Igor Morozov, Pavlo Balakin või Märt Jakobson, Janne Ševtsenko või Heli Veskus, Mart Madiste või Vjatšeslav Reznitsenko, Juuli Lill või Aule Urb, Triin Ella või Albina Kotšetova, Roman Tšervinko, Matti Juhani Vartti, Kadri Kõrvek või Olga Zaitseva, Eesti Rahvusballiti tantsijad, Estonia orkester ja koor.

KERRI KOTTA

Juri Aleksandrov on nüüdisaegne lavastaja, kes ei jäta publikut ekslema lõpmatu tõlgenduste rägastikku ega arva, et publik peaks olema võimeline esoteeriliste vihjete põhjal laval toimuvale tähenduse andma. Aleksandrov pakub meile välja konkreetse kujundi, totalitarismi, mis võimaldab ajaloolise materjali (Ivan Julm ja tema kolmas naine), aga ka ooperi aluse, Lev Mei romantilise näidendi tänapäevale lähemale tuua. Aga siin teeb ta minu arvates sama vea, mis paljud teisedki: ta on läinud totalitarismi vormilises konkretiseerimises liiga kaugele. Aleksandrov ei ole piirdunud lihtsalt totalitarismi üldistatud kujutamise,

vaid on vormistanud selle sõjajärgse stalinismina.

Sisuliselt astub Aleksandrov sellega sammu *Regieoper*’i suunas, sest on kasutanud sellisel konkreetsusastmel elementi, mis eeldab ooperi algtekstist suhteliselt sõltumatu lavastusliku narratiivi olemasolu. Pärast stalinismile viitavate elementide sissetoomist eeldab vaataja, et ka järgnev suhtedraama lahendatakse kontseptuaalselt stalinistlikus võtmes. Mul pole vähimatki aimu, kuidas see peaks välja nägema, seda enam et midagi sellist selles lavastuses tegelikult näha ei saa.

Totalitarism või vähemalt isevalitsuslik despotia on ooperi tegevustiku ja osaliste käitumise mõistmiseks muidugi oluline, kuid mitte eelkirjeldatud kontseptuaalses mõttes. Ooperis ei uurita totalitarismi ja seda, kuidas see inimeste kaudu toimib, vaid pigem, kuidas see mõjutab inimsuhteid. Seega on keskne ikka armastuskolmnurk (või armastuskolmnurgad), totalitarism on lihtsalt kontekst. Totalitarismile näo andmisega pöörab aga lavastaja selle suhte ümber: ooperis toimuv peaks nüüd justkui olema asetatud totalitarismi kui lavastusliku kontseptsiooni teenistusse.

Peaks küll, kuid õnneks on lavastaja tüdinenud selle ideega mängimisest üsna ruttu ning põhilähtekohaks on jäänud ikka klassikaline suhtedraama. Võimalik, et selles kontseptualismi ja realismi mitte kõige loogilisemas koosluses avalduvad ka eri hetkedel kristalliseerunud ettevalmistusetapid.

Kontseptuaalne pilt esindab ilmselt lavastuse ettevalmistuse algusfaasi ning on manifesteerunud lavastuse kunstnikutöös (Viktor Gerassimenko) ja võib-olla osalt ka videos (Kalev Timuska). Seal edasi on lavastajaideed oletatavalt arenenud aina suurema psühholoogilisuse ja realistlikkuse suunas, kuid varasemad, s.t eriti need, mis realiseerusid näiteks stsenograafias, ei saanud tehnilistel põhjustel enam kaasa liikuda.

Võib-olla on just eelkirjeldatud kristalliseerumisfaasid ühtlasi põhjustanud ühe lavastuse intrigeerivama ja mulle kontseptuaalselt lõpuni mõistatuseks jääva võtte, XX ja XVI sajandi kostüümide kasutamise nii vaheldumisi kui ka samaaegselt. Kas sellega on soovitud tähistada kaht aja- või tinglikkustasandit, nagu seda on mõnikord tehtud? Sellisel juhul viitaksid tegelaste stalinismiaegsed rõivad tänapäevale selle sõna laiemas tähenduses ning ajalooos kaugem riietus (Ivan Julma aja rõivad) minevikus toimuvale. Või kui lähtuda tinglikkusest, siis võiks näiteks praegusaegne riietus olla seotud tegelikult toimuvaga ning ajalooline pigem kujutluslikuga. Lavastus annab ka viite, et vanematel kostüümidel võib olla sümbolne tähendus: näiteks, kui opritšnik Grigori Maljuta-Skuratov hakkab kõnelema tsaari nimel, asetatakse tema õlgadele XVI sajandi rõivas, ning ka Marfa hakkab kandma XVI sajandi riideid alles siis, kui temast on saanud tsaari mõrjsa. Ühegi mainitud kontseptsiooniga ei ole aga selles lavastuses mindud lõpuni.

On hea, et lavastus annab võimaluse paljudele Estonia lauljatele end näidata, sh ka peaosades. Viimase aja trende silmas pidades polegi see enam nii enesestmõistetav. Näiteks Grigori Grjaznoi tegelaskuju kehastavad ainult estoonlased: Rauno Elp ja Aare Saal. Elbi tõlgenduses domineerib ootuspäraselt Grjaznoi brutaalsem pool, aga mitte ainult. Elp on loonud psühholoogiliselt veenva, kuigi ehk mõnevõrra üheplaani- lise tegelaskuju tegusast mehest, kes on oma soovide rahuldamiseks vajadusel alati kasutanud jõudu, kuid kes ei suuda seda armastust tunda saanuna enam teha ja on seetõttu segaduses.

Aare Saali Grjaznoi on peenem, isegi intellektuaalsem, kuid psühholoogiliselt vähem usutav. Grjaznoi tegelaskujusse on muidugi paras annus brutalsust sisse kirjutatud ja see ehk Saali tüpaažiga kõige paremini ei haaku, kuid ei laulja ise ega ka lavastaja ole pakkunud siin selgelt välja mõnda muud lahendust. Võib-olla ei ole Saal veel enda jaoks Grjaznoi tegelaskuju piisavalt lahti muukinud ja psühholoogiliselt usutavaks teinud, sest kohati rääkis tema kehakeel täielikust osavõtmatuses. Kõige teravamalt tuli see esile lõpustseenis, kus Grjaznoi vaatab hullunud Marfat, olles ise tahapoole nõjatunud ja poollamaskil. Võimalik, et see oli n-ö lavastuslik tööõnnetus, aga nii, vabandage väljendust, vaadatakse õhtul diivanil televiisorit, mitte armastatud naist, kelle kihlatu oled just valesüüdistustega hukutanud.

Järg pöördel.