

Esietenduse eel

Intervjuu Tobias Kratzeriga

KRISTEL PAPP
muusikateadlane



Tobias Kratzer (s 1980 Alam-Baierimaal Landshutis) on oma põlvkonna üks tähelepanuväärsemaid ooperilavastajaid, keda Eestis teatakse esmajoones kui Erkki-Sven Tüüri "Wallenbergi" erakordselt mõjuva lavastuse loojat Karlsruhe ooperiteatris (2012). Praegu toob ta Estonias lavale Verdi "Aida" (dirigent Vello Pähn, kunstnik Rainer Sellmaier). Vestlus temperamentse ja vaimukalt eneseiroonilise lavastajaga toimus 7. detsembril, kui tal oli seljataga esimene töönaädal Tallinnas.

Oled olnud Eestis nüüd nädal aega, millised on su muljed Estonia teatrist?

See on esimene kord, kui ma teatris töepoolsest ka elan – päris eriline olukord, täitsa naljakas ja huvitav. Külaliskorter on neljandal korrusel balleti harjutussali kõrval ja proove lähen tegema balletisaali kaudu, kostüümistangedest mööda. Minu ümber käib teatrielu. Selline olukord võib tekitada ka kapseldumise tunde, nii et vahepeal

pead väljaspool teatrit värsket õhku hingama. Sest muidu on teatrimajas kõik olemas – söökla, keldris jõusaal...

Mis ajendas sind ooperilavastajaks saama?

Huvitava kombel tahtsin selleks saada juba ammu. Elukutseid, mis mind lapsena köitsid, ei olnud palju: alguses meeldis prügi-vedaja ja hiljem käitumise uurija, viimane aga ongi juba teatrile õige lähedal. Soovi saada lavastajaks järgisin üllatava järjekindlusega. Kohe pärast abituuriumi olin paari lavastuse juures hospitantiks, siis aga otsustasin ülikoolis mingit muud eriala õppida, ehkki mul oli kogu aeg selge, et pöördun ooperi juurde tagasi. Õppisin kunstiajalugu ja filosoofiat. 23- või 24-aastaselt oleks olnud liiga vara sukelduda ooperiellu ja hakata lavastama. Tagantjärele ise ka imestan, et tegin intuiivselt nii elutarga otsuse. Aga muusika juurde pilte luua on mulle alati meeldinud, juba väga varakult.

Kui vanalt hakkasid sa ooperiteatris käima?

Tulen kodust, kus polnud elukutselisi muusikuid, küll aga armastati muusikat ja meil oli palju heliplaate. Ooperiga tegelesingi eelkõige plaatide vahendusel. Tundsin vajadust lavastada oopereid juba enne seda, kui neid laval nägin. Oopereid plaadilt kuulates mõtlesin, et oo, nende juurde tahan pilte välja mõelda, lavastada. Esimesed ooperilavastused, mida teatris nägin, polnud sugugi nii muljet avaldavad. Vaatasin neid ja mõtlesin, et mul oleks olnud palju rohkem ideid.

Tähtis oli, et nii 15-16-aastaselt sain käia Salzburgis noorte lavastajate suvekursustel, mida korraldas festivali tollane intendant Gerard Mortier ja finantsiliselt toetas Nestlé. Kursuste programm oli väga hea, käisime ka festivalietendusi vaatamas. Mäletan näiteks Ligeti "Le grand macabre'i" Peter Sellarsi lavastuses. See kõik oli väga hea kool.

Praktikandiks olin Peter Mussbachi ja Herbert Wernicke juures. Näiteks Mussbach lavastas siis Müncheneri Riigiooperis Beethoveni "Fideliot", Waltraud Meier laulis seal esimest korda Leonoret. See oli huvitav kogemus, ka staaride kohtlemise mõttes.

Kui Peter Konwitschny meie muusika- ja teatriakadeemias oma seminari tegi, ütles ta ka, et noortel režiihuvilistel on mõtet olla mõne meistri juures assistendiks, et teatri argipäeva tundma õppida ja oma soovides selgusele jõuda, ning ülikoolis midagi muud õppida.

Jah, kui minna noorelt ooperit lavastama, pole veel vajalikku kogemust, avarat pilku. Iga teos on kosmos, millel on midagi meie maailmaga tegemist. Kui lavastajal puudub teatud tagapõhi, võib ta kiiresti ennast ammendada.

Mida arvad visuaalsest küljest tänapäeva ooperirežiis? On see domineeriv või balansis teiste väljendusvahenditega?

Probleem seisneb selles, et Kesk-Euroopa ooperiteatrite repertuaar on väga kitsas – umbes 40 teost on need, mis moodustavad 90 protsenti mängitava. Niisugune olukord survestab lavastajat olema iga hinna eest originaalne, seda eriti tuntud tükide puhul. Sel viisil tekib pealesurutud originaalitsemine.

Sa oled lavastanud püsirepertuaari tükke, aga ka Tüüri "Wallenbergi" ja Meyerbeer'i oopereid.

Tegelikult tahaksin väga lavastada nüüdisooperid, aga kuna mind on hakatud vahepeal pidama 19. sajandi eksperdiks, pakutakse mulle selle aja teoseid. Need küsimused, millega seisan vastamisi tänapäeva ooperit lavastades, on teistsugused kui mineviku teoste puhul. On eri asjad, kas aktualiseerida meie jaoks anakronistlikku teost minevikust või tungida tänapäeva teadvusse nüüdisooperi abil.

Kas oled mõelnud kunagi ka ise libreto kirjutada?

Jaa. (Väga veendunult.)

"Aidat" pole Estonias kaua aega lavastatud. Tõsi, just sel aastal tuli ta lavale Tartus Vanemuise teatri ja Pärnu



Erkki-Sven Tüüri "Wallenberg", lav Tobias Kratzer (Karlsruhe, 2012). Wallenberg (Tobias Schabel) ja GULAGi vangid. FOTO WWW.NMZ.DE

Promfesti ühistööna. Aga vaatajate enamiku silme ees on "Aida" pigem ikkagi Metropolitan Opera ülekannte mõõtmeis. Milliste mõtetega tuled sa "Aida" juurde sellises situatsioonis siin Eestis?

Hea küsimus. Siin on mitu momenti. Kõige tähtsam – ja selles olen ma saksa režiiteatri laps – on tükki kriitiliselt vaadata, otsida seda, mis on aktuaalne ka tänapäeva jaoks. Samal ajal tahan, et ooper oleks jutustusena arusaadav, et publik suudaks lugu jälgida. "Aida" retseptiooni seis on Eestis teistsugune kui Saksamaal, kus kõik teavad Hans Neuenfelsi kuulsat lavastust 1980ndatel Frankfurdis ja järgmisi lavastusi võrreldakse sellega.

Oma Estonia-lavastusega tahan näidata, et kõige tähtsam "Aidas" on karakterid, kolm pea- ja kolm kõrvaltegelast, kelle vahel draama areneb. See on peaaegu kammerlik teos, *Kammerspiel*. Püüan siinsete lauljatega välja töötada psühholoogilisi karaktereid väga täpselt, et need oleksid usutavad ja huvitavad. Ja praegu, nädala möödudes, ma näen, et lauljatele meeldib, et karakterite kallal tehakse intensiivselt tööd. Realistlikku ja detailirohket lähenemisviisi vajame esimeses vaatuses. Teises vaatuses, kui lava on täis liiva, on vaja rohkem performatiivset lähenemist, ennast liivaga tõepoolest ära määrada.

Niisiis, need tähtsad momendid "Aida" lavastamisel on: esiteks, tegelaskujude usutavus; teiseks, tükkilt Egiptuse elementi mitte päris ära röövida [nagu paljudes lavastustes on tehtud – K. P.], vaid sellele uus tahk anda. Egiptus on siin kujutelm vägevusest, võimsusest, ja

tegelased aina unistavad või unelevad sellest. On tähtis, et Egiptuse element jääb alles ja on kokkupuutepunkt teose tegelastele. Näiteks Radamesil on idee Egiptuse võimsusest, maailmavalitsemisest, nagu oli aastatuhandeid tagasi. Seetõttu me vihjame Egiptusele, aga ei tee sellest dekoratiivset elementi. Me teame, et sõda on seotud vere, pori ja oma elu ohtu seadmisega, mitte väarikuse ja hiilgavate kostüümidega.

Ütlesid, et oled saksa režiiteatri laps – mis on saksa režiiteater?

Ma arvan, et see on üks vorm teoste lugemiseks, st tõlgendamiseks. Sel pole midagi tegemist pealiskaudsusega. Vahel öeldakse, et see on *eurotrash* – kõik need prügikotid ja vägivald ja... Aga need on kõik välised asjad. Mis on tähtis: ma ei täida teose režiijuhiseid, mis kunagi kehtisid, vaid vaatan, mida muusika jutustab, ja püüan seda siis tegelaste abil laval näidata, vaatajani tuua. Vahel tuleb midagi nihkesse panna, et asju selgemini näidata. See on tegelikult nagu üks hermeneutilise lugemise meetod.

Esimest korda kuulsin sinu nime seoses 2008. aastal Grazis korraldatud üleeuroopalise noorte ooperilavastajate konkursiga, kus sina oma meeskonnaga laineid löid. Osalesid seal lausa kahe projektiga, võitsite pea-preemia ja kõik eripreemiad...

Jah, võistluse teemaks oli "Rigoletto" ja osalesin seal kahe projektiga sellepärast, et ei suutnud otsustada, kumba kasutada. Teine projekt oli omamoodi metateater, mille tegime võistlusest endast. Mõlemaga jõudsim poolfinaali, st 101

projekti seast kümne parema hulka. Kasutasime pseudonüüme, ühes projektis oleme ameeriklased ja teine oli "bulgaaria kollektiiv". Need olid meie identiteedid. Nõnda said meie nimed tuntuks, enne kui keegi meilt mingit lavastust nägi. Karjääri alguseks polnud see kindlasti halb start.

Rainer Sellmaier, sinu lavastuste kunstnik, oli ka selles kahes tiimis?

Jah, tunnen Rainerit juba ülikooli ajast ja ta kujundas juba tollal mu lavastusi. Teised tiimi liikmed olid pianist ja dirigent. Olime neile väga tänulikud. Sellel võistlusel saadetakse finaali jõudnud lavastust klaveril, aga tingimustes polnud öeldud, mitmel klaveril – ja meie kasutasime viit klaverit! Selleks tuli partituur ümber seada ja seda tegi meie dirigent. See andis kõlaliselt ja muusikaliselt eripärase joone kogu asjale. Lavastasin "Rigoletto" hiljem Rootsisis Karlstadis, aga ma ei saa öelda, et see ooper oleks minu soovilehel olnud.

Mis on sul siis soovilehel?

Janáček, näiteks "Makropulose juhtum". Kunagi oli Mozarti "Figaro pulm". Aga viimasel ajal ei ole mul enam soovilehte, sest kummalisel kombel on edukamad hoopis need teosed, mida seal ei ole ja mis on mulle võõramad, aga keegi teine soovitab, et võiks mulle sobida, ja pakub lavastada.

Tegid Karlstadis revolutsiooniteemalise triloogia, lähtudes kahest Beaumarchais' näidendite järgi loodud ooperist ning lisades Beethoveni, Rossini "Sevilla habemeajaja", Mozarti "Figaro pulm" ja Beethoveni "Fidelio". Minu meelest väga hea idee.

Avastasin, et "Sevilla habemeajaja" on väga tark tükk, mis funktsioneerib imeiliselt, väga tore oli proove teha. "Figaro pulm", mida eriti tahtsin teha, ei tulnud sama tugev välja, aga "Fidelio" püüdsin "Habemeajaja" taseme järele kinni. Vaatajatel oli selle projekti juures huvitav just kolme õhtu järgnevus: "Habemeajaja" – uskumatult lõbus, see oli õhtu, kus publik palju naeris; siis "Figaro" – seal on tunda tegelaste täiskasvanuks saamist, muretu nooruse kaotust; lõpuks "Fidelio" – lisandub uus küpsus, see on maailma kogemise tükk. "Figaro" oli teine etapp

selles triloogias, minu poolt veidi tendentslikult kahe teose vahele paigutatud, nii et ta ei saanud avaneda kogu oma mitmetahulisuses. "Habemeajaja" täitis oma funktsiooni väga hästi, "Fidelio" toimus ideedraamana. "Figaro" kannatas selle all, et oli selles teesis punkt nr 2.

Aga kuidas toimib dramaturgiliselt "Aida"?

Puhtalt dramaturgia seisukohalt vaadatud on see "Don Carlost" samm edasi. Kuid seetõttu, et "Aida" oli algselt kavandatud Suessi kanali avamispidustusteks, sisaldab ta ka pikki väga representatiivseid löike. Nii et kõigepealt peab sealt loo enda nähtavale tooma. See on rafineeritud kujul Egiptuse-tükk, sest nendes esinduslikes stseenides on Verdi väga kriitiline riigi ja kiriku suhtes. Nagu uuemad uurimused näitavad, kavatses Verdi pärast väga kriitilist "Don Carlot" kirjutada ooperi Molière'i "Tartuffe'i" järgi, paar eskiisi on isegi säilinud. Kiriku kahepalgelisuse põimimise ta aga lausa äärmuslikult sisse "Aidasse". Verdi räägib ju oma ajast, mitte Egiptuse-aegsest religioonist. Seega pealispinnal on "Aida" representatiivne, aga lakkamatult kriitilise hoiakuga; peategelased on kujutatud vapustavalt diferentseeritult. Kohati on ooperis tunda küll veel ta esimeste teoste skemaatilist melodraama-struktuuri, aga põhimõtteliselt on "Aidas" ikka tegemist hilisstiiliga. Võiks öelda, et "Don Carlo" on Verdi klassikaliste meistriteoste kõrgpunkt, "Aida" aga kuulub hilisperioodi kolmikusse koos "Othello" ja "Falstaffiga", nii nagu Verdi keskperioodi kolmeks sambaks on "Rigoletto", "Trubaduur", "Traviata".

"Othello" on ülimalt kontsentreeritud ooper.

Täpselt nii, erakordselt kontsentreeritud, väga tihe. "Aidas" pole see veel päris nii, aga näiteks Aida ja Amnerise duetis, mida me Heli Veskuse ja Monika-Evelin Liiviga äsja proovisime, pole enam midagi skemaatilist. "Aidas" on veel palju üleliigset dekoratiivsust, aga siiski hakkab see teos selginema "Othello" suunas.

Me räägime siin muusikalisest dramaturgiast... Kas sa klaverit mängida oskad?

Jaa. Aga see pole tingimata mõõdupuu.

On andekaid lavastajaid, kes ei oska, ja andetuid, kes oskavad. Kuid tuleb ette ka vastupidiseid juhtumeid.

Minu esimene klaveriõpetaja oli halb, aga ülikooli ajal, kui võtsin klaveritunde kõrvalainena, oli õpetaja suurepärane. Ta taipas, et minust ei saa teist Ferenc Liszti, ja ta pööras tähelepanu rohkem sisule kui tehnikale. Need õpingud olid muusika mõistmise jaoks väga olulised ja ma arvan, et õppisin seal rohkem, kui režii eriala tundides oleksin õppinud.

Enne kui tulid Eestisse lavastama, olid teinud koostööd juba paari eestlasega – Anu Taliga Schwetzingeni festivalil Glucki "Telemaco" ajal ja koormeister Tarmo Vaaskiga Nürnbergis. Ning muidugi "Wallenbergi" lavastamine Karlshofes. Mis oli sulle "Wallenbergis" kõige tähtsam?

"Wallenberg" oli väga huvitav, sest esimehe osa on biograafiline tükk kangelasest, teine osa aga kujutab refleksiooni ajaloo üle üldse. Nii et tegemist on ajaloo- ja filosoofilise ooperiga, milles juhuslikult on Wallenberg teemaks. Oli põnev õppida tundma ajaloolist isikut, kelle nimi minu põlvkonnale Saksamaal ei olnud midagi, sest n-ö hea inimene ja päästja Kolmandas Riigis oli meie jaoks Schindler, ja seda muidugi tänu Hollywoodi filmile. Teiseks pakkus "Wallenberg" mulle huvi oma muusika poolest. Eesti heliloojal oli vabadus kasutada hoopis teistsuguseid muusikalisi vahendeid, kui Saksamaal selliste teemade puhul kombeks, sest seal valitseb ikka veel Adornost lähtuv maksimum, et pärast Ausschwitzit on muusikas võimalik ainult dodekafoonia kasutamine. Seetõttu oli väga vabastav kuulda, kuidas keegi käsitleb muusikas sellist teemat positiivses mõttes häbematuult. Nagu Tarantino "Inglourious basterds", mis oli poliitiliselt ebakorrektn, aga oma kriitikalt ja teravuselt palju mõjusam kui mõni korrektne saksa Schollide-film [vastupanuliikujad öde ja vend Scholl – K. P.], mis takerdub klišeedesse.

Sinu "Wallenbergi" lavastusest jäi mulle eriti meelde üks detail – teises vaatuses (tegevus toimub GULAGis) tummstseen täielikus vaikuses, mille vältel tapetseeriti kogu lavaruum valgeks. Kuidas tulid sellele ideele?

Enne esietendust vaieldi selle stseeni üle,

et kas ikkagi võib teost vaikusega katkestada, kui helilooja ei ole seda ette näinud. Aga ma tahtsin näidata laagritöö mõttetust, see oli hea metafoor. Ja veel üks tasand: see ruum oli nagu Wallenbergi teadvus, tal oli oma ajalugu, ja nüüd see kustutatakse. Lisaks sellele vajas minu meelest muusikaline dramaturgia seal üht tsesuuri momenti. Me harjutasime kooriga mitu päeva, kuidas koos töötada ruumi tapetseerimisel, see oli koorile omaette elamus.

Väga hea oli ka Tobias Schabel Wallenbergi rollis.

Ta oli selles osas väga hea lavalise kohalolu, presentsusega. Ta töötas proovides suure keskendumisega ning tõmbas ka teised lauljad kaasa.

Mida ootad üldse lauljalt? Millise ettevalmistusega peaks ta tulema proovi?

Endastmõistetav on partii valdamine. Edasi arvan, et avatud olek ja et ta oleks vaimselt tõesti kogu aeg haaratud protsessi, st lavaline ja mentaalne kohalolu. Lauljal peab kujunema ka ta enda vastutus rolli eest, sest pärast esietendust jääb see, mis on saavutatud, laulja hooleks.

Ja dirigent?

Ka avatud olek. On tähtis, et etendust valmistataks ette ühiselt, et oleks ühine visioon teosest. Sest kui erinevad ettekujutused pörkuvad, kahjustab see alati lauljaid. Teoorias saab kergesti ühist keelt leida, aga otsustav on ikkagi tööprotsess. Ja muidugi eeldan, et ooperidirigendi jaoks on lava ja muusika võrdõiguslikud.

Kunstnik?

On teatrikunstnikke, kellel on välja arendatud oma täiuslik individuaalne stiil nagu suletud maailm. On ka teistsuguseid, kes iga lavastusega leiutavad justkui uue loo. Rainer leiab alati igale tükile erineva lähenemisviisi. See on suur edevuse puudumine, mida ma Raineri juures väga hindan.

Oled lavastanud tuntud autoreid, nagu Wagner ja Verdi, aga ka vähemtuntuid, näiteks Meyerbeeri, temalt isegi kahte ooperit – “Hugenotid” ja “Prohvet”. Kas grand opéra dramaturgia on midagi täiesti teistsugust kui Wagner ja Verdi?

“Hugenotte” on pisut rohkem lavastatud, on olemas paar referentslavastust – Joachim Herzi lavastus Leipzgis on legend, samuti John Dew’ oma Berliinis. Kaks tõesti tähtsat lavastust.

Grand opéra dramaturgia erineb minu meelest tõepoolest Wagneri ja Verdi ooperitest. “Hugenottides” ei saanud ma sellest veel nii hästi aru, aga “Prohvetit” lavastades hakkasin Meyerbeeri dramaturgiat paremini mõistma. See on seotud ka vormi probleemiga – kui püüda tema teost kärpida või taandada melodraamaks, võib kõik muutuda ebaökonomiseks ja õhuke-seks. *Grand opéra* elab multimedialisusest – lavakujundusest, balletistseenidest. Kui see multimedialisus ära võtta, mõjub see nii nagu rokokookirikust eemaldada kõik kaunistused. Ja tulemuseks ei ole mitte range Bauhausi hoone, vaid ainult varemed.

Mõnikord võib Meyerbeeri ooper jääda muusikaliselt skemaatiliseks, aga kui mõista teose struktuuri, seda, et stseen toimib eri tasanditel, on võimalik leida ka teatraalsetele liialdustele motiivatsiooni. Samas, mingit Meyerbeeri ooperi duetti lavastades võib märgata, et see ei suju iseenesest. Verdi ja Wagneri duettide puhul saab lavastaja luua situatsiooni, visata lauljad sinna sisse ja nad oskavad ise sellega midagi peale hakata, edasi tuleb seda stseeni teatud astmeni viimistleda. Meyerbeeri puhul see nii ei ole, stseen vajab rohkem režiilahendusi, et lugu uuesti käima läheks.

Lavastan “Hugenotte” veel kord, sedapuhku Düsseldorfis. Minu kolmandaks Meyerbeeri ooperiks saab “Aafrikanna” ehk “Vasco da Gama”, mille toon lavale Frankfurtis.

Mida arvad teatritevahelisest koostööst, st lavastuse kordamist eri teatrites?

Mina isiklikult ei ole nende fänn. Kui olen ükskord teose lavale toonud, tahan teha midagi uut. Samuti tuleb arvestada kohtade erinevust. Mõistagi ei tee ma “Aidast” eesti tükki, aga ikkagi tajun kuklas koha spetsiifikat.

Arvan, et on raske teha sama teost kolmes erinevas kohas ilma retseptiioonilukku süvenemata. Teatrimaja atmosfäär, koha mentaliteet on erinevad. Ma ei poolda seda, et 20 aastat lavastatakse üht musterlavastust üle kogu maailma. See on

Brechtli traditsioon ja näiteks Konwitschny teeb nii, aga mina ei pea seda õigeks.

Wagneri teostest oled lavastanud “Tannhäuseri”, “Lohengrini” ja “Nürnbergi meisterlauljad”. Teist korda tood “Tannhäuseri” lavale Bayreuthis 2019. aastal.

Kavas on ka teha “Jumalate hukk” Karlsruhe. Seal tuleb välja “Nibelungi sõrmus” Stuttgardi 2000. aasta põhimõtet järgides – iga tetraloogia osa eri lavastajalt. Mulle meeldib tetraloogiast tegelikult kõige rohkem “Siegfried”, aga võimalus lõpetada “Sõrmus” oma lavastusega on samuti ahvatlev. Mul on see eelis, et saan reageerida kolme eelnevale osale ja kommenteerida kolme kolleegi lavastusi. Minuga võttis ühendust David Herrmann, kes lavastab esimese osa “Reini kulla” ja kavatseb selle käigus paralleeltasandina jutustada ära kogu tetraloogia. Mina saan siis seda väga hästi oma tõlgendusega reflekteerida.

Sinu “Meisterlauljate” puhul imestasid mõned kriitikud, et sa pole sisse toonud natsitemaatikat. Minu meelest on seda paljudes teistes lavastustes lausa liiga palju ja ilma põhjendusega.

Wagner on probleem. Peame mõtlema ka sellele, et suurema osa teostest kirjutatakse ta siis, kui Saksamaa polnud veel ühendatud keisririigiks. Teiseks oli ta tugev ja enesekindel mõtleja, kellele meeldis teisi provotseerida. Ma arvan, et oma seniseid kolme Wagneri lavastust ei teinud ma mitte tema vastu, vaid temaga n-ö koos mõeldes.

Wagneri tõlgendusi ajalooliselt käsitledes võib märgata, et 1970ndatel aastatel esile kerkinud ühiskonnakriitiline lähenemine (Chéreau, Herz) oli omamoodi vastus 1950ndatel ja osaliselt ka edasistel kümnenditel Bayreuthis valitsenud abstraktsele stiilile. Aga praegu Chéreau lavastuse (1976) videosalvestusi vaadates tundub see oma aja ära elanud. Vahest on isegi hea, et Herzi “Sõrmusest” on ainult fotod ja mitte videosalvestust, nii jääbki see suureks saladuseks, müsteeriumiks nagu Aristotelese viimane raamat.

Mida tähendab sulle teater? Mis on teater?

Mhmm... Ma arvan, et see tähendab võimalust, kui mulle üks teos meeldib, seda ka lavastada. (*Naerab.*)