

Erkki-Sven Tüüri ooperi „Wallenberg” muusikalisest dramaturgiast ja selle seostest lavalise interpretatsiooniga¹

Maris Pajuste

Ooper kui mitmest eri komponendist koosnev žanr, mis lõpuks realiseerub laval etendusena, esitab uurijale pidevalt väljakutseid sobiva analüüsimeetodi leidmisel. Esimene küsimus, mis ooperit käsitledes tekib, on see, kas piisab keskendumisest partituurile või tuleks uurida ka teatrispetsiifilist külge – lavastust. Traditsiooniliselt on üheks levinumaks meetodiks olnud partituurist lähtuv teose muusikalise dramaturgia analüüs. Lähenemine ooperile teatripraktilisest küljest ning vastava metoodika väljatöötamine on muutunud eriti aktuaalseks alles viimastel kümnenditel.

Tõsi, küll juba 1970ndatel tõusis taas päevakorda küsimus „kuidas ja mida ooperis (muusikateatris) uurida?”. Selle küsimuse taustaks olid muutused suhtumises ooperilavastamisse, esile kerkisid mitmed tugevad ooperilavastajad, kes aitasid nii oma lavastuste kui ka teoreetiliste töödega kaasa ooperi mõistmisele teatrižanrina (Pappel 2004). Tollast küsimuste ringi peegeldavad Carl Dahlhausi arutlused raamatus „Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte” (Dahlhaus 1983),² Ühe olulisema punktina ooperi kui tervikliku žanri analüüsimisel rõhutab Dahlhaus artiklis „Zur Methode der Opern-Analyse” lavalise tegevuse võrdvärsust muusika ja teksti kõrval. Selle tulemusena sünnib Dahlhausi sõnul mõiste „muusikateater” (Dahlhaus 1983: 9).

Dahlhaus rõhutab ka vajadust muusikateatri süstemaatiliste uurimismeetodite järele.³ Ühe võimalusena käsitleb ta „dramaturgia analüüsi”. Selle abil püütakse mõista, kuidas on ooperi muusikas ja tekstis olulisemad momendid kujundatud ja esile toodud nii, et nad vastaksid teose kui draama struktuurile ja lavasündmustikule (Dahlhaus 1983: 9). Dahlhaus peab eriti kaasaegse ooperi puhul oluliseks uurida kõigepealt teose dramaturgilist plaani:

leida tähtsaimad kokkupuutepunktid draamas ja muusikas, et luua sisu- ja struktuuriselgus. Kui lähtuda dramaturgilist arengut käsitledes ainult tegevustikust (mis tuleneb nii tekstist kui lavasündmustikust) ja eirata muusikalist arengut, võib teose üldplaan muutuda segaseks ja muusika jääb pelgalt illustreerivasse rolli, nii et tekib pigem n.-ö. „kinomuusika efekt” (Dahlhaus 1983: 253). Muusikalise dramaturgia tundmise vajalikkust eelastmena lavastuse analüüsimisel rõhutab ka teatriteadlane Christopher Balme (2008: 73).

Ooperi vallas on lavastuse analüüs küllaltki uus nähtus. Nüüdisaegses muusikateatris kasvab järjest enam visuaalse külje osatähtsus ning see toob paratamatult kaasa tekstid, mis kirjeldavad lavastust ja lavapilti (Balme 2006: 52). Viimase aja üks mõjukamaid ooperianalüüsiraamatuid, Müncheni muusikateatri uurijate kogumik kannab mitmetähenduslikku pealkirja „OperMachtTheaterbilder: Neue Wirklichkeiten des Regietheater” (OoperiteatriteatriPilt/OoperiVõimTeaterPildid: Režiiteatri uued reaalsused; koost. Jürgen Schläder, 2006). Ent see kogumik peegeldab ka praeguse, teaterlikust aspektist lähtuva ooperianalüüsi üht nõrkust: tähelepanu keskmes on muusikaloo kaanonisse kuuluvad teosed, mitte aga uued ooperid. Üks sellise olukorra põhjusi on vajadus eelnevalt analüüsida ooperi partituuri – milleks aga mitte kõik muusikateatri uurijad ei ole tänapäeval enam võimelised.

Lavastust analüüsidest lähtun teatriteadlase Patrice Pavis'i väljatöötatud metoodikast (vt. käsitlus „Analüüsivahendid”; Pavis 2011; orig 1996). Pavis'i küsimustiku eesmärk on süstematiseerida lavastuse eri komponentide (ruum, lavakujundus, kostüümid, režiir jms.) analüüsi. Samas kasutan Pavis'i meetodit ainult vaheetapina, tuues lugeja ette juba analüüsi tulemusi ja neid teisel viisil süstematiseerides. Libreto uurimisel olen

¹ Uurimus valmis Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1).

² 20. sajandi teisel poolel, 1960. aastatel, hakati uue suunana süstemaatiliselt uurima ka ooperilibretosid.

³ Ooperile püüdis süstemaatilist uurimisviisi 1970. aastatel luua muusikateoreetik Erik Fischer, rakendades strukturalistlikke meetodeid. Tähtsaks mõisteks oli seejuures „ideaaltüüp” – struktuur, mis esineb põhimõtteliselt alati ja igal pool, olenemata ajastust, millal ta on konstrueeritud. Dahlhaus kritiseerib sellist lähenemist, sest see jätab välja ajaloolise konteksti (Dahlhaus 1983: 255).

aluseks võtnud kirjandusteadlase Manfred Pfisteri draamakäsitluse (Pfister 1988). Uurides ooperi tegelaskonda, kasutan samuti Pfisteri väljatöötatud mõisteid. Kuna Pfisteri käsitlus analüüsib draamateost, ei ole see terviklikult ülekantav libreto uurimisse. Ooperilibreto sarnasus draamateosega annab siiski võimaluse kasutada Pfisteri meetodit juhisena.

Võttes vaatluse alla Erkki-Sven Tüüri (s. 1959) ooperi „Wallenberg” (2001), püüan käesolevas artiklis ühendada Dahlhausi poolt defineeritud muusikalist dramaturgiat lavastusliku aspektiga. Selleks uurin libretot ja selle seoseid muusikaga ning seejärel vaatlen, kuidas neid on tõlgendatud lavastuses. Sellist uurimiskäiku järgides loon esmalt libreto ja muusika analüüsimisel teose muusikadramaturgilise tausta. Seejärel ühendan muusikadramaturgia lavastuse analüüsiga. Artikli põhiosas keskendun tegelaskonnale: iga tegelase või tegelasgrupi juures toon välja olulisemad muusikalised põhijooned ning siis nende avaldumise lavastuses.

Idee kirjutada ooper Raoul Wallenbergist ning valida heliloojaks Erkki-Sven Tüür pärineb Dortmundi ooperiteatri pealavastajalt John Dew’lt (s. 1944), libreto autor on saksa draamakirjanik, näitleja ja lavastaja Lutz Hübner (s. 1964).

Seni on ooperit lavastatud kolmel korral. Esiettekanne toimus 2001. aastal Dortmundis, Eesti esiettekanne leidis aset 2007. aastal Rahvusooperis Estonia ning kolmandat korda tuli „Wallenberg” lavale 2012. aastal Karlsruhe Linnateateris (Badisches Staatstheater).⁴ Käesolevas artiklis uurin Dmitri Bertmani lavastust Rahvusooperis Estonia.

„Wallenbergi” valisin analüüsi aluseks mitmel põhjusel. Kõigepealt on tegemist viimase kümnendi ühe tähelepanuväärsema eesti ooperiga, mis pakub võimalusi mitmesugusteks lavalisteks lahendusteks. Teiseks, ooperi temaatika on aktuaalne, käsitledes isiksust totalitaarses ühiskonnas ning kangelase müüdi tekkimist ja sellega manipuleerimist. Raoul Wallenberg oli Rootsi diplomaat, kes jagas Teise maailmasõja ajal Budapestis juutidele Rootsi kaitsepasse

ning päästis seega tuhandeid inimesi surmast. Nõukogude vägede jõudmisel Budapesti ta aga arreteeriti NSVLi julgeolekuteenistuse KGB (Комитет государственной безопасности – Riikliku Julgeoleku Komitee) poolt ning tõenäoliselt hukkus ta ühes Gulagi vangilaagris. Kolmandaks, Moskva Helikon Opera juhi Dmitri Bertmani õnnestunud lavatõlgendus 2007. aastal Rahvusooperis Estonia Arvo Volmeri dirigeerimisel koos Ene-Liis Semperi stsenograafiaga annab hea materjali lavastuse analüüsiks.⁵

1. Ooper „Wallenberg”

Ooper „Wallenberg” koosneb kahest vaatusest, mis jagunevad omakorda 19 stseeniks. Erkki-Sven Tüür on ooperi kirjutamise protsessi kirjeldanud nii: „Üle tüki aja hingasin ma selles olekus, et mul on jälle tekst ja ma lähtun ühest tekstikorpusest ja tekstist tulenevast seesmisest dramaturgiast. Et ehitada oma muusikalist vormi sellele toetudes. Ja et mul on sõna ees ja ma ehitin meloodiaid” (Pappel 2001). Sellest vaatepunktiks peab Tüür ennast heliloojana teose esimeseks lavastajaks (Kahu 2007).

„Wallenbergi” orkestrikoosseis on kahene, laiendatud löökpillirühmaga (neli mängijat) ja süntesaatoriga. Orkester mängib ooperi muusikalises dramaturgias väga olulist rolli, seda nii instrumentatsioon – juhtpillide kasutamine – kui ka muusikalistes kujundites – (juht)motiivid, laiemad muusikalised struktuurid. Vokaalstiil on ooperis pigem traditsiooniline – Tüür on märkinud, et ta ei ole „püüdnud panna lauljaid tegema midagi häälele loomuvastast” (Pappel 2001) –, ent siiski mitmekesine. Vokaalpartiides leidub nii arioosseid, kantileenseid löike, *Sprechstimme*’t kui ka rütmistatud kõnet (*quasi rap*).

Tüür ühendab kompositsiooniliselt mitmeid meetodeid ja stiile. Viited eri stiilidele teenivad karakterite dramaturgilist kujutamist muusikas. Nii kasutab helilooja nt. valssi võõristava grotesksuse kujutamiseks, rütmistatud kõnet ehk *quasi rap*’i tegelase mehaanilisuse näitamiseks jne.

⁴ Kolmest lavastusest on võrdlevalt kirjutanud Harry Liivrand artiklis „Kolmas „Wallenberg” – suur ooper unenägu ja reaalsust sünteesimas” (Liivrand 2012).

⁵ Bertmani kaaslavastaja ning mõtete elluviija Tallinnas oli Neeme Kuningas. Peaosades: Wallenberg – Jesper Taube, Rauno Elp; Wallenberg 2 – Mati Turi; Naine – Aile Asszonyi; Eichmann – Priit Volmer; Saksa ohvitser – Jassi Zahharov; diplomaadid – Helen Lokuta, Annaliisa Pillak, Juuli Lill; Roland Reagan – Väino Puura. Firma ERP on sellest välja andnud DVD (2008, ERP 1808).

Aja kulgemine muusikas on ooperis väga olulisel kohal. Kerri Kotta toob välja kolm aja kujutamise printsiipi Erkki-Sven Tüüri muusikas: **aja mitteperioodiline korrastusprintsip** („ajatu aeg”) – ulatuslikum vormiüksus, mis ei sisalda mingite terviklike ja omavahel sarnaste muusikaliste sündmuste perioodilisi kordusi; **aja aeglaselt kulgev perioodiline korrastusprintsip** („aeglane aeg”) – ulatuslikku vormiüksust liigendavad pikemaajalised perioodiliselt korduvad vormilõigud; **aja kiirelt kulgev perioodiline korrastusprintsip** („kiire aeg”) – ulatuslikku vormiüksust liigendavad lühemaajalised perioodiliselt korduvad üksused (Kotta 2008). Erinevad ajatasandid tulevad eelkõige esile läbi erinevate ooperi tegelastega seonduvate temporaalsete suhete.

Žanripärase mastaapsuse tõttu mängib ooperis olulist rolli pinge kasvamise ja alanemise vaheldumine. Et liigne pingestatus ei väsitaks vaatajat, on oluline säilitada tõusude ja mõõnade abil tasakaal. Seda põhimõtet pidas oluliseks ka Tüür: „Aga lavateoses ei saa lasta, pedaal põhjas, järjest algusest lõpuni, küsimus on pingete ja tiheduse doseerimises. Lavateoses on oma tõusud ja mõõnad, on seisev vesi, enne kui tuleb kärestik ja kosk hakkab langema” (Pappel 2001). Muusikalise dramaturgia analüüsimisel tuleks aga esmalt keskenduda ooperi libretole ning seostada seejärel analüüsitulemusi muusikaliste väljendusvahenditega.

1.1. Libreto ja muusikalise dramaturgia analüüs

Nagu öeldud, jaguneb ooper „Wallenberg” kaheks vaatuseks ning 19 stseeniks, esimeses vaatuses nendest 11, teises vaatuses 8. Stseenide järjestus ooperis on järgmine:

Esimene vaatus – 1. Proloog; 2. Konverents I; 3. Rongijaam I; 4. Plaan I; 5. Rongijaam II; 6. Päästetud; 7. Plaan II; 8. Eichmann I; 9. Rongijaam III; 10. Plaan III; 11. Surmamarsš.

Teine vaatus – 12. Smerš/NKVD; 13. Konverents II; 14. Gulag I; 15. Gulag II; 16. Võitlus; 17. Eichmann II; 18. Konverents III; 19. Wallenbergi tsirkus.

„Wallenbergi” kaks vaatust erinevad üksteisest ideeliselt, nagu on kinnitanud ka helilooja ja libretist, tuues esile esimese vaatuse reaalsel kujutamise viisi vastandina teise vaatuse irreaalsusele (Erss 2002: 74; Pappel 2001). Esimeses vaatuses on sündmused ratsionaalselt seletatavad ja jälgitavad, isegi kronoloogiliselt järjestatavad,

tegevus kulgeb lineaarselt jälgitavas ajas, kus peamise liini moodustab Budapesti juutide päästmisaktsioon Wallenbergi poolt. Teises vaatuses valitseb aga märksa kujundlikum ning abstraktsem ajavool, teemaks on Wallenbergi saatust Nõukogude Liidus ja Wallenbergi-müüdi teke. Ideoloogiate ja toimumispaikade alusel on Merike Vaitmaa jaganud ooperi „sakslaste vaatuseks” ja „venelaste vaatuseks” (Vaitmaa 2001). Et tagada sujuvam draamaarendus, saab teise vaatuse teemastik alguse juba esimese vaatuse lõpus, mil Wallenberg Vene võimude poolt kaasa viiakse. Samuti säilib liine, mis ei lahene esimeses vaatuses, vaid kanduvad edasi ka järgmisse, nt. *SS-Obersturmbannführer*’i Adolf Eichmanni liini lõpeb tema hukkamisega stseenis „Eichmann II”. Sujuvamat üleminekut ühelt vaatuselt teisele toonitab Wallenbergi tekst esimese vaatuse lõpus millegi „alguse” kohta: „Das ist der Anfang. Oder Anfang eines Anfangs. Aber es ist ein Anfang.” („See on algus. Või alguse algus. Aga see on algus.”) Viide millegi „alguse” kohta jätab lahenduse justkui veel õhku rippuma. Samas mõjub see ka sissejuhatusena järgnevale tegevustikule teises vaatuses.

Esmapilgul tundub kahe vaatuse ülesehitus ebasümmeetriline, kuna vaatuste stseenide arv on vastavalt 11 ja 8. Põhjalikumal analüüsimisel selgub aga kindel seaduspärasus, mille alusel on stseenid järjestatud – mõlemad vaatused järgivad sarnast ülesehitusloogikat.

Nagu öeldud, kulgeb esimene vaatus enamasti ratsionaalselt jälgitavas ajas, kus tegevust on võimalik seostada reaalselt toimunud ajalooliste sündmustega. Seda kinnitab ka Erkki-Sven Tüür intervjuus Maria Erssile: „Esimene pool istub nagu mingis mõttes reaalselt toimus kinni. Ka aeg kulgeb lineaarselt ja need on sündmused, mis on rohkemal või vähemal määral aset leidnud. Aga teine osa läheb järjest, võiks isegi öelda, sürreaalsemaks” (Erss 2004: 74). Reaalsetele sündmustele viitab näiteks stseen „Konverents I”, mille toimumisajaks ja kohaks on libretos märgitud „juuni 1944, Stockholm”. Ajaloolist tagapõhja (küll ilma sellekohase märkusega partituuris ja libretos) on võimalik leida ka stseenile „Eichmann I”, mis kujutab ooperi kahe kõige vastandlikuma tegelase, Eichmanni ja Wallenbergi, õhtusööki. See sündmus olevat 1944. aasta detsembri alguses ka tegelikkuses aset leidnud. Kohtumisel alustas Wallenberg täiesti

rahulikult vestlust natsionaalsotsialismi teooriatest ja oma suhtumisest nendesse, tehes natsistliku ideoloogia pihuks ja põrmuks. Vaidlus lõppes Eichmanni mõrvaahvardusega Wallenbergile (Gann 2001: 105).

Teises vaatuses toimub sisuline pööre. Kujutamiski viis muutub märksa abstraktsemaks ja sündmuste ajaline määratlus komplitseeritumaks. Suures osas asendub see „ajatu ajaga“, kus aeg on tajutav rohkem kestvusena. Sisulist suunamuutust selgitab ka Lutz Hübner: „Selle otsuse tegin üsna vara, sest arvasin, et kui ainult ajaloolisest isikust jutustada, ei saa kõike ära öelda. Tegelikult on huvitav just see „pühakulegend“ Wallenbergist, mis tekkis pärast tema surma“ (Erss 2002: 74). Teades, et jäljed Raoul Wallenbergi elukäigust lõpevad mehe sattumisega Nõukogude Liidu mõjusfääri, on selline kujutusviis ka ajaloolisest vaatepunktist põhjendatud – tõestatud faktid Wallenbergi saatuse kohta alates sellest hetkest puuduvad. Seetõttu keskendubki teise vaatuse põhiline problemaatika Wallenbergi isiksusega kaasnenud meediakärale ja müüdi tekkele, millega Wallenbergil kui ajaloolisel isikul on vähe kokkupuuteid. Tõelist Wallenbergi hakkab teise vaatuse lõpupoole kompenseerima tema popversioon Wallenberg 2.

Niisiis on ooperi esimene vaatus justkui ajaloolise Wallenbergi vaatus, mis keskendub Wallenbergi isiksuse konstrueerimisele. Kolm stseeni koondavad tähelepanu täielikult Wallenbergi sisemaailmale – Wallenbergi monoloogid „Plaan I“, „Plaan II“, „Plaan III“ (neist viimases, „Plaan III-s“, esineb ka teine tegelane, Daam). Kui eemaldada need stseenid esimesest vaatusest, näeme, et vaatuse struktuur langeb üldplaanis kokku teise vaatuse omaga. Vaatuste ülesehitus ning nende omavahelist seost näitab tabel 1.

Ooper algab proloogiga – püstitatakse teose võtmeküsimused, mis läbivad kogu ooperit. Samalaadses funktsioonis on ka stseen „Smerš“, ainult et teise vaatuse suhtes. Mõlemas stseenis rõhutatakse küsimust „Wo ist Wallenberg?“ („Kus on Wallenberg?“) ning ka küsija on sama – koor. „Konverents I“ ja „Konverents II“ kujutavad mõlemad vestlust diplomaatide ja Wallenbergi vahel, ehkki teise vaatuse „Konverentsis“ on vestluse toon ründavam ning Wallenbergi osakaal märgatavalt väiksem.

Esimese vaatuse stseenist „Rongijaam I“ on saanud teises vaatuses „Gulag I“, mõlemas

Tabel 1. Ooperi stseeniline ülesehitus.

Esimene vaatus	Teine vaatus
1. Proloog	12. Smerš
2. Konverents I	13. Konverents II
3. Rongijaam I	14. Gulag I
4. Plaan I	
5. Rongijaam II	15. Gulag II
6. Päästetud	16. Võitlus
7. Plaan II	
8. Eichmann I	17. Eichmann II
9. Rongijaam III	18. Konverents III
10. Plaan III	
11. Surmamarss	19. Wallenbergi tsirkus

näidatakse konflikti Wallenbergi ja teda ümbritseva olukorra vahel, nagu ka stseenides „Rongijaam II“ – „Gulag II“. Vaatuste keskmeks on vastavalt stseenipaar „Päästetud“ ja „Võitlus“, millega saabub loo seisukohast mõlemal juhul murrang. Stseeni „Päästetud“ lõpus saab alguse Wallenbergi meelekindluse allakäik – Wallenberg küsib juudisoost tegelaselt, Naiselt, „Kus on Teie ülejäänud lapsed?“, mille peale viimane nuttes lahkub. Sellel hetkel kogeb Wallenberg esmakordselt, etsellest, midatateeb, eipiisa – tunne, mis vaatuse jooksul aina süveneb. Teise vaatuse stseenis „Võitlus“ avaldub murrang Wallenbergi ja Wallenberg 2 vastasseisus – Wallenberg jääb alla oma popversioonile. Peale selle on üksteisega vastavuses stseenid „Eichmann I“ – „Eichmann II“, kus tegevustiku keskmeks on Wallenbergi vastane Eichmann. „Rongijaam III“ ja „Konverents III“ valmistavad mõlemad libreto järgi ette vaatuste lõpustseene ning vaatused päädivad ulatuslike ning mitmeplaaniiliste stseenidega „Surmamarss“ ja „Wallenbergi tsirkus“.

Sümmeetrilist ülesehitust märkame ka stseenide grupeeringus. Ühise nimetusega stseenid, mis kannavad endas sarnast ideed, esinevad ooperis enamasti kolmekaupana: kolm Konverentsi, kolm Rongijaama, kolm Plaani. Ülejäänud stseenid jagunevad kahe vaatuse vahelise sümmeetrilise alusel paaridesse: „Proloog“ – „Smerš“, „Päästetud“ – „Võitlus“, „Eichmann I“ – „Eichmann II“, „Surmamarss“ – „Wallenbergi tsirkus“. See näitab

teose arengu ja struktuuri hoolikalt läbimõeldud ühtsust.

Kuna on tegelasi, kes esinevad nii esimeses kui ka teises vaatuses, kandub ühest vaatusest teise enamasti ka nende muusikaline karakteristik. See on üks põhjustest, miks muusikas ei tule vaatuste erinevus nii selgelt esile kui libretos. Kuna Wallenbergi tegelaskuju osaleb teise vaatuse sündmustes võrreldes esimese vaatusega oluliselt vähem, nõrgeneb teises vaatuses ka esimesele vaatusele omane Wallenbergi ja teiste tegelaste vastandamine. Sellest hoolimata märkab ka muusikas kahe vaatuse erinevat lähenemisviisi. Kooskõlas teise vaatuse abstraktse kujutuslaadiga mõjub muusika üldmulje improvisatsioonilisena, seda eelkõige rütmilises ja temporaalses plaanis. Kui esimeses vaatuses oli esiplaanil sakslaste kord ja mehaanilisus, siis teises vaatuses võtab kõlapinda Nõukogude Liidus aset leidev „kaos“.

Libretost lähtuvalt avaldub muusikas ka stseenigruppide ja sümmeetria printsiip. Analüüsid esimest võrdluspaari „Smerš” – „Proloog” muusikat, märkame tõepoolest sarnaseid võtteid. Mõlema stseeni alguses kuuleme orkestripartii staatilist akordi, mille taustal kõlab kellamängu noodikordustega motiiv. Stseenid on sarnased ka koori funktsiooni poolest, raskepäraste rõhutatud akordidena kõlab koorilt mõlema stseeni lõpus küsimus „Wo ist Wallenberg?” (Kus on Wallenberg?). Vastandlikud on stseenide algused aga dünaamikas – vastavalt *ppp* ja *fff*.

Stseenides „Konverents I” ja „Konverents II” on põhitegelasteks diplomaadid ning nende muusikaline iseloomustus mõlemas stseenis on sarnane (säilib keelpillide valdavalt *staccato*’s liikuv partii, mille katkestavad väga lühikesed vaherepliigid Wallenbergilt). Alates stseenipaarist „Rongijaam I” – „Gulag I” leidub aga stseenide muusikalist vastavust järjest vähem või on sellest täiesti loobutud. Paralleelsust võiks ju eeldada stseenide „Eichmann I” – „Eichmann II” vahel ning tõesti näemegi kokkulangevusi instrumentatsioonis ja isegi Eichmanni vokaalpartii (*quasirap*-tehnik),⁶ kuid esimese vaatuse „Eichmann I” üks olulisemaid väljendusvahendeid – mehaaniliselt korduvad

rütmifiguurid – on „Eichmann II-s” kadunud. „Eichmann II” kujutab Adolf Eichmanni hukkamis-stseeni, s.t. Eichmanni võimu kaotamist. Sellega seoses kaob ka tegelase brutaalsuse rakendaja muusikas – jõuline mehaanilisus.

Niisiis toimub teise vaatuse muusikas „suunamuutus” alates kolmandast stseenist, „Gulag I-st”. See seostub ka libreto tekstiga: eelneva steeni („Konverents II”) lõpus kuuleme viimase repliigina diplomaatide lauset „Sie haben eine neue Mission, Herr Wallenberg!” („Teil on uus missioon, härra Wallenberg!”). Irraalne tegevusliin, mille keskpunktiks on meedias tekkinud Wallenbergimüüt, saab alguse siit.

Nagu eespool välja toodud, on lavateoses oluline vaadelda kõrgpunkte, kuhu muusika ja libreto tõusulained välja viivad ja kuidas taanduvad. Esimese vaatuse haripunktiks libretos võib pidada steeni „Rongijaam III”,⁷ milles toimub Wallenbergi psühholoogiline murdumine – siin mõistab ta esmakordselt, et ta suudab päästa ainult vähesed. Seda kinnitab ka järgnev steein, „Plaan III”, kus Wallenbergi tekst on juba tugevalt orienteeritud surma paratamatusele, mis teda ümbritseb. Seoses kõrgpunktidega tuleb rääkida aga ka nendest hetkedest, kust tõusulained alguse saavad. Esimeses vaatuses on selleks steein „Päästetud”. Siin toimub loo seisukohast esimest korda suurem süzeeline pööre – Wallenbergi tõdemus, et sellest, mida ta teeb juutide heaks, ei piisa. Niisugusele äratundmisele jõuab ta juutide ajalootraagikat sümboliseeriva Naise kuju kaudu. Naine tänab Wallenbergi oma noorema poja päästmise eest. Wallenbergi küsimuse peale: „Wo sind Ihre anderen Kinder?” („Kus on teie teised lapsed?”) lahkub naine vaikides.

Steenis „Rongijaam III” jõuab haripunkti ka muusikaline areng. Tüür on märkinud: „Seal on mingid võtmehelid, mille ümber asi aeg-ajalt mässib, ja pinge kasv on sinna kodeeritud. Kui sa löikad vahepealt midagi ära, siis ta kulgeb valesse kohta, ehkki näiliselt tekstuuri järgi peaks lõige sobima, samuti tempo poolest ja tiheduse astmelt” (Pappel 2001). Steeni „Rongijaam III” on ette valmistanud „Eichmann I”, mille lõpupinge,

⁶ *Quasi rap* – *rap*’i-sarnaselt.

⁷ Teatud mõttes võib kõrgpunktiks pidada ka steeni „Eichmann I”, mille lõpp on tegelaste rohkuse ja sakslaste näiva võidutsemise poolest jõuline ja saatuslik. Hiljem selgub aga, et kohtumine Eichmanniga ei mõjutanud Wallenbergi eesmärki niivõrd, et saaksime rääkida tegelase murdumisest. Samuti ei saabu pärast kõne all olevat steeni suuremat langust, vaid pinge paisub veelgi, lahenedes steenis „Rongijaam III”.

eriti veerandnoodi kordusega motiiv kelladelt⁸ viib välja „Rongijaam III” esimesse takti. Ehkki kella noodikorduse motiiv mängib olulist rolli ka kahe stseeni vahetuse sujuval sidumisel, toonitab raskepärasena mõjuv muusikalise pinge kuhjumine järgnevate sündmuste olulisust. Kellad toovad esile ka Wallenbergi vokaalpartii, kõlades lauldud tekstiga samadelt helikõrgustelt. Seega säilib pinge endiselt kõrgel astmel, raugemine saabub alles „Rongijaam III-le” järgneva stseeniga „Plaan III”, kus märkame nii faktuuri hõrenemist kui ka vaibumist dünaamikas.

Oma mastaapsuse ja tegelaste rohkuse poolest on teise vaatuse ja ühtlasi kogu ooperi kulminatsiooniks aga lõpustseen „Wallenbergi tsirkus”. Siin ristuvad kõik olulisemad liinid, mis teise vaatuse jooksul kõlanud – Vene ohvitserid, ellujäänud, Gulagi vangid, Wallenberg 2 –, osa neist isegi otseste tsitaatide näol. Stseeni viimane suur tõusulaine, mis viib välja kulminatsioonini, algab Ameerika Ühendriikide presidendi Ronald Reagani sisenemisega, millega kaasneb muusikas tihenev faktuur, dünaamika kasv, kiired vältused ning pulseeriva löökpillirühma esiletung.⁹ Kõik lavalolijad osalevad jõulises lõpukooris, millesse on pikitud justkui ebajumalat kummardavad fraasid „Wallenberg, Wallenberg ...”. Pärast tipu saavutamist taktis 907 järgneb kiire taandumine ning taktis 911 kõlab kaugusest katkendlikuna Naise aaria esimesest vaatusest.

Naise aaria kordumine ooperi lõpus toimib kahte vaatust ühendava kaarena ning tugevdab veelgi vaatuste kõrgpunktide omavahelist sidet. Samas esindab aaria ka teist rolli – Naine meenutab muu meediakära kontrastina Wallenbergi „inimlikku” poolt. Muusikaliselt esimese ja teise vaatuse aariad siiski ei kattud. Ehkki säilivad teatud ühendavad jooned – peaaegu tervet vokaalpartiid saadab kellamäng, taustal kõlavad staatiliselt keelpilliakordid ning aeg-ajalt kuuleb ka puupuhkpillide kiiremaid katkendlikke passaaže –, on muusika iseloom ja meloodia peaaegu

tundmatuseni moonutatud. See on kooskõlas ka vaatusi eristava printsiibiga – Wallenbergist saigi lõpuks moonutatud meediamärter.

2. Ooperi „Wallenberg” lavastus

Dmitri Bertmani lavastus Rahvusooperis Estonia keskendub sümbolsetele ja üldistatud kujunditele. Realistliku lavapildi asemel rõhutab lavastus väljakujunenud arhetüüpe ning vastandab neid üksteisele. Sellise abstraktse kujutusviisi aluseks on üks ooperi olulisim nurgakivi – Wallenberg kui müüt. Olulisemateks märksõnadeks nii lavastuses kui ka stsenograafias on grotesk ja kontrastiprintsiip, mis tuuakse eriti esile Wallenbergi tegelaskuju vastandamisel ta „vaenlastele”.

2.1. Lavastuse struktuur

Järgnevalt peatun Dmitri Bertmani „Wallenbergi”-lavastuse struktuuril. Kuna ooperi lavastust ei saa analüüsida eraldiseisva üksusena teosest kui kompaktselt süsteemist, uurin selle struktuuri üldprintsiipe teksti ja muusikalise ülesehituse taustal.

Lavastuse struktuuri all mõistan kõige laiemas tähenduses selle stseenilist ja stseenisest ülesehitust. Suuremalt jaolt dikteerib selle libretost lähtuv tegevustik – sündmuskohtade ja tegelaskonna vaheldumine. Lavastuse struktuur määrab, kas, kuidas ja milliste vahenditega on teosest lähtuvad sündmused omavahel seotud või eraldatud. Samuti mängib lavastuse struktuuris olulist rolli kulminatsioonide ja pinge raugemise vahekord. Olulise pidepunktina püüan jälgida seaduspärasusi, mille alusel muutused aset leiavad.

Kuna „Wallenberg” jaguneb kaheks vaatuseks ja 18 selgelt eralduvaks stseeniks, on kõige põhilisem ülesehitus suuresti juba lavastajale ette antud, mida Bertman üldjuhul ka järgib. Mitmel puhul on üleminekud aga sujuvamad: järgneva

⁸ Kellad kõlavad peaaegu alati koos vokaalpartiiga, toetades mingi tegelase lauldud sõnu samadelt helikõrgustelt. Ehkki vokaalpartiid rõhutatakse mingi orkestri pilliga ooperis väga sageli, on kelli kasutatud vaid kõige olulisematel hetkedel, s.t. nad saavad neid lausekatkeid või sõnu, mida võib pidada ooperi võtmesõnadeks. Veelgi enam: erandlikel juhtudel, kui kellad mängivad oma iseseisvat partiid ilma vokaalita, on ooperis tegu loo seisukohalt kõige saatuslikemate ja raskemate hetkedega. Nende momentide puhul on kellade partii peaaegu alati veerandnoodi kordus, mis tekitab kirikukellade kõlaefekti ja süvendab olukorra raskust ja tõsidust.

⁹ Pulseeriva rütmijoonisega seostub Reagan ooperis negatiivsete tegelastega – sakslased ja diplomaadid. Selline esitlusviis käsitleb teda samuti kui sisutihja võimu esindajat. Lavastuses tõlgendas ka Bertman seda seost huvitava lahendusega – Reagani kõne ajal žestikuleerib Eichmann Reagani selja tagant presidendi enda kätena.

stseeni dekoratsioonid ja tegelased hakkavad järk-järgult ilmuma juba eelmise stseeni lõpus (näiteks stseenide „Plaan II” – „Eichmann I”, „Eichmann I” – „Rongijaam III” vahetused jne.).¹⁰ Sageli on see tingitud ka muusika katkematust kulgemisest. Eriti märkame seda „Eichmann I” ja „Rongijaam III” vahetusel, kus „Eichmann I” lõpus kõlav kella noodikorduse motiiv liigub edasi „Rongijaam III” esimesse takti, dubleerides Wallenbergi vokaalpartiid.

Libretost lähtuvalt erinevad ka lavastuses kaks vaatust nii teemakäsitluse kui ka kujutusviisi poolest. Liigendumisel nii-öelda sakslaste ja venelaste vaatusteks on loo „suunamuutus” vaatajale tajutavaks tehtud. Juba esimese vaatuse lõpus koos Vene ohvitseride telefonikõnega võtab maad Nõukogude Liitu sümboliseeriv punane valgus ja laest langeb punane kangas. Pinge säilitamine vaatuste vahel on tingimata vajalik, seda eeldab ka muusika – keelpillide ärevad tõusvad *glissando*-käigud ning hiljem lisanduvad puupuhkpillide kõrges registris trillerid (alates t. 1134) tekitavad ärevustunde, mis kulmineerub vaskpillide raskete akordidega (t. 1144). Sellele on tähelepanu pööratud ka stsenograafias: alarmeeriv punane valgus hõlmab terve lavaruumi.

Üllataval kombel ei rõhuta Bertmani lavastus vaatustevahelist reaalse-irreaalse tasandi lahknevust, pigem püütakse mõlemas kasutada üldistatud kujundeid. Seega eirab lavastaja ooperi üldstruktuuri ühte olulisemat alustala. Siiski leidub teises vaatuses kiiretempolist ja aktiivset lavategevust (nagu oli esimeses vaatuses stseenides „Rongijaam” I ja II, „Eichmann I”) märksa vähem ning seda dikteerib ka muusika, mis muutub teises vaatuses temporaalselt staatilisemaks. Enamikul juhtudest kasutavad tegelased lavaruumist vaid piiratud osa ja suurem rõhk pannakse visuaalsetele lavakujunditele. See on kooskõlas ka vaatustevahelise raskuspunkti muutumisega muusikas, kus samuti on vähenenud pulseeriva motoorse rütmikaga stseenid.¹¹

Nii nagu muusikas ja libretos moodustub ka lavastuslikult ooperi alguse ja lõpu vahel ühendav kaar. Proloogis kajastub libretisti ettekujutus partituurimärkes „Laval vihjed „Wallenbergi tsirkuse” lavakujundusele”. Libreto järgi peaks lavakujunduses eeldama mõlemas stseenis panoptikumi vanglaastmeid, Lubjanka ülekuulamisruumi jne. Huvitav on märkida, et ehkki Estonia lavastuses ei järgita libretot otseselt, on seosed kahe stseeni vahel siiski loodud, ja lähtudes just muusikalisest aspektist. „Wallenbergi tsirkuse” esimeses pooles näeme pöörast lavapilti suure tegelaskonnaga, üha valjeneva muusikaga, mis saavutab haripunkti *forte fortissimo*'s. Pärast kulminatsiooni saabub äkiline ja täielik rahunemine. Muusikaliselt muutub faktuur hõredamaks, dünaamika püsib vahemikus *piano* kuni *piano pianissimo*, kaugusest kostab Naise aaria, mis on vastandina eelmisele vaatusele nüüd mõtlik ja tasakaalukas. Kui libreto eeldaks stseenide seotust just „tsirkuse” aspektist, siis muusikaliselt loob proloogi ja „Wallenbergi tsirkuse” vahele seose pigem lõpustseeni teine pool, mis osutub ka stseeni tähenduslikumaks ja olulisemaks osaks. Sellest teisest poolest lähtub ka Bertman. Proloog algab tühja lavaga, mille täidavad aeglases tempos sisenevad ellujäänud juudid, kellest igaüks kannab küünalt. Juudid ei istu vanglatreppidel nagu libretos märgitud, vaid moodustavad Taaveti tähe. Sarnast režiilähendust näeme ka ooperi lõpus, kui „tsirkus” on juba vaibunud. Ka siin on lavakujundus lakooniline, lavapinda raamistab juutidest moodustunud piir, igaühel taas käes helendav küünal. Lavastuses tuleb nüüd esiplaanile Wallenberg 3,¹² akrobaadist tummroll.

Stseenivahetusi markeeritakse lavakujunduses teatud äratuntavate, tegevuspaigale vihjavate kujunduselementidega. Näiteks „Rongijaama”-stseenide algust tähistavad lavaruumi tagaplaanile kerkivad metallused, mis vihjavad rongivagunitele. „Konverents I”, „Eichmann I” ja

¹⁰ Ilmekas näide on kulgemine stseenist „Proloog” stseeni „Konverents I”. Tegevuspaiga ja sündmustiku poolest seisavad kaks stseeni üksteisest väga kaugel. Et vaatajale ei mõjuks stseenivahetus aga liiga teravana, juhatatakse juba „Proloogi” lõpus järgnev sündmus sisse mõjuva efektiga: kõlab vali sireen, osutades ooperi järgnevatele traagilistele sündmustele. Orkestripartii näeb ette *glissando*'sid (valdavalt ülemhelidel ja keelpillipartiid), nii et lavastaja püüdis muusikalist efekti veelgi tugevdada. Kuna kaks stseeni paiknevad lavastuslikult väga kaugel asetsevates ajastutes („Proloog” arhailis-abstraktses ja „Konverents I” kaasaegses), tundis lavastaja tõenäoliselt kahe stseeni siduvuse vajalikkust.

¹¹ Nii muusikaliselt kui ka lavastuslikult on erandiks lõpustseen „Wallenbergi tsirkus”.

¹² Tegelane Wallenberg 3 on lavastaja idee.

„Smerš” on eraldatud laest laskuva lauaga (mis on iga kord ise värvi), teises vaatuses näeme „Gulagi” stseenides tagaplaanil vanglaseinale viitavat piiret jne. Erandiks on Wallenbergi sisemonoloogid, kus eelnevas stseenis toimunud tegevus ja paik „külmutatakse” ning Wallenberg liigub esiplaanile. See on kooskõlas traditsioonilise käsitlusega ooperiaariast, mis tähendabki ajahetke peatamist seda esitava tegelase sisemaailma avamiseks.

„Wallenbergi” libreto ülesehitust analüüsid selgus, et esimese vaatuse „Rongijaama”-stseenid on seotud teise vaatuse „Gulagiga”. Selline seos tekib ka lavastuses – mõlemas pooles on lavale ehitatud seinameenutav piire. See sümboliseeriks justkui Wallenbergile vastu töötavat müüri, esimesel puhul olid need sakslased, teisel puhul venelased.

Üheks oluliseks läbivaks lavakujunduse elemendiks on juba eespool mainitud pikk söögilaud lavaruumi tagumises osas. Lauda on kasutatud ooperi kolmes stseenis: „Konverents I”, „Eichmann I” ja „Smerš”. Iga kord ilmub see seoses eri tegelastega, esimesel juhul on nendeks Rootsi diplomaadid (kuldne laud), teisel puhul sakslased (must laud), kolmandal puhul venelased (punane laud). Laud ühendab neid erinevaid groteskselt kujutatud grappe, sest tegemist on Wallenbergi manipuleerijate ja vaenlastega. Lauda võib tõlgendada kui võimu näitamise ja kehtestamise sümbolit.

Lähtuvalt nii ooperi tekstist kui muusikast langeb kogu teose kõrgpunkt lõpustseeni „Wallenbergi tsirkus”. Selle asemel et järgida partituuri remarke (viiteid Lubjankale jne.), on Bertman otsustanud võtta stseeni nimetust sõnast – lavastaja lähtubki tsirkusest. Lavale on valgunud väga kirev, ülekaalukalt groteskne tegelaskond. Sakslaste, ellujäänud juutide, Wallenbergi onupoja, Vene ohvitseride jt. kõrval näeme laval astronauate, Disney-kangelasi, Jõuluvana ja muid „muinasjutulisi” karaktereid. Absurditunde ja naeruväärsuse süvendamiseks on lavale paigutatud lõbustusparki meenutav karussell, mille ümber tegelased koonduvad. Groteskse väljenduse haripunktis, mis langeb kokku muusikalise kulminatsiooniga, hakkab kogu tegelaskond – kuhu on lisandunud isegi ellujäänud juudid – üksmeelselt nagu ekstaatiliselt tantsus õõtsuma. Kogu seos ajaloolise Wallenbergiga on niisiis kõrvale jäetud ning võimendunult

näidatakse meedia poolt konstrueeritud müüti (vt. pilt 1 lk. 219).

Lavastus toob esile teose pingekasvud ja -kahanemised, markeerib stseenivahetusi ning muudab ooperi kulminatsiooni („Wallenbergi tsirkuse”) lavaliste vahenditega veelgi võimsamaks, lähtudes sageli eelkõige muusikalistest kujutusviisidest. Bertmani lavastus ei ole pelgalt illustreeriv, vaid tõstab ooperi visuaalselt sümboliseerivale tasandile.

3. Ooperi „Wallenberg” tegelaste iseloomustamine muusikas ja lavastuses

Ooperihelilooja kohta öeldakse sageli, et ta on nagu oma teose esimene lavastaja – määrab lavastuse struktuuri, tempod, karakterid. Kõigepealt aga loob tegelaskujud libretist ning seetõttu on ka libretouurimise üks aluselemente tegelaste analüüs.

Kirjandusteadlane Manfred Pfister toob välja tegelaskujude kaks vastandgrupp – staatiline vs. dünaamiline tegelane. Staatiline tegelane jääb kogu teksti vältel muutumatuks, mis aga muutuda võib, on vaataja arvamus temast. Dünaamiline tegelane seevastu muutub teksti jooksul kas järk-järgult või siis hüpetena (Pfister 1988: 177–178). Peale selle eristab Pfister ka ühe- ja mitmemõõtmelisi tegelasi. Ühemõõtmelistel tegelastel on piiratud hulk iseloomuomadusi, mis on omavahel seotud sarnasuse alusel. Kõige äärmuslikumal kujul on omaduste kogum asendatud ühe kindla ja määrava omadusega, mis on võimendatud nii, et tegelasest saab karikatuur. Selle vastandiks on mitmemõõtmeline tegelaskuju, kelle olemus koosneb komplekselt võimalikult erinevatest joontest ja kelle tausta avatakse ühtlasi rohkem (Pfister 1988: 178–179).

Ooperis iseloomustab tegelasi kindel muusikaline materjal. Erkki-Sven Tüür on maininud:

Teemade valikuga peab olema minu meelest selles mõttes ettevaatlik, et teemal peab olema piisavalt mahtu või ambivalentsi, et sa võid seda projitseerida erinevatesse aegadesse ja erinevatesse situatsioonidesse. Selles peab olema midagi, mis kõneleb väga sügavalt inimolemuse tähtsatest aspektidest, sest mingid arhetüübid on ikkagi ühed ja samad (Erss 2004: 73).

Sellist ambivalentsust vajab ooperi „Wallenberg” tegelastest eelkõige nimikangelane.

3.1. Wallenberg

Pfisteri lähenemisviisi aluseks võttes on Wallenbergi keeruline ühemõtteliselt ühe kindla tegelasgrupiga seostada. Võib öelda, et Wallenberg kuulub ooperis dünaamiliste ja staatiliste tegelaste vahepeale. Wallenberg ei tee teose jooksul läbi dünaamilistele tegelastele omast transformatsiooni, s.t. tema teatud iseloomujooned küll süvenevad, aga ei muutu. Seepärast võib Wallenbergis näha staatilisele tegelasele omaseid jooni. Wallenbergi tegelaskuju jälgides kogeb vaataja aga järkjärgulist meeolekulise degradatsiooni. Ehkki Wallenbergil ei teki ooperi jooksul kõhklusid, kas aidata juute või mitte, vaevavad teda sellegipoolest pidevalt sisemised heitlused: kõigest sellest, mida ta teeb, on vähe. Wallenbergi sisemised piinad avalduvad eredalt tema vastasseisus ooperi „antikangelase” Eichmanniga. Kuna Eichmann suudab lühikese ajaga hukata tuhandeid, kuid Wallenberg päästa vaid väheseid, esineb Wallenbergi sisemaailmas ka hetkelisi kõhklusid. Selline psühholoogiline võitlus paigutab Wallenbergi dünaamiliste tegelaste hulka.

Kuna informatsiooni antakse teose jooksul Wallenbergi kohta palju, kuid suur osa sellest jääb vaataja enda interpreteerida (eriti teises vaatuses ei seletata kõike lõpuni ning mitmetähenduslikkust lisab Wallenberg 2), võib Wallenbergi pidada mitmemõõtmeliseks ja avatud tegelaseks.

Seekajastubkamuusikas. Ajaloolise Wallenbergi olulisimaks tunnusmuusikaks orkestripartiis on kaks temaga seonduvat motiivi. Esimest motiivi, mis saadab Wallenbergi läbivalt kogu ooperi vältel, nimetan „Wallenbergi motiiviks”. Teine motiiv esineb märksa harvem ning pigem peidetumal kujul, avades oma põhiolemuse ainult partituuri lähemal analüüsil: ta koosneb Wallenbergi nime nootideks transkribeeritavatest tähtedest. See tõttu viitan sellele kui „nimemotiivile”.

Oma laiahaardelise kasutusega omandab Wallenbergi motiiv ooperis Wallenbergi juhtmotiivi rolli, esinedes nii olulistel momentidel koos

Wallenbergiga kui ka kandes edasi Wallenbergi kui ideed, kui teda laval ei ole.

Motiivi oluline tunnus on tema muutuv rütmijoonis – järkjärguline vältuste pikenedamine või vastupidi, lühenedamine, mis jätab mulje tempo muutumisest. Selline rütmilahendus on kooskõlas Wallenbergi kui mitmeplaanilise tegelasega – libisemine ühelt tempolt teisele ei võimalda Wallenbergi määratleda ühemõttelise karakterina. Muutlikkusele vastandub mehaanilisus (muutu-matu tempo, ostinaatsed rütmid), mis iseloomustab ooperis Wallenbergi vaenlasi – diplomaate, venelasi, sakslasi ja eriti Eichmanni. Wallenbergi kui ajalisel mitmemõõtmelisel tegelasel käsitleb ka Kerri Kotta oma artiklis „On cross-temporality in Erkki-Sven Tüür’s opera „Wallenberg”” (Kotta 2010).

Wallenbergi motiiv põhineb dodekafoonilisel real.

Näide 1. Wallenbergi motiiv.



Esmakordselt esineb motiiv ooperi alguses taktides 12–16 ning seejärel ooperi proloogis pidevalt kordudes ühe olulisema muusikalise materjalina. Esimesel läbiviimisel näidatakse motiivi lisaks põhikujule ka dodekafoonilise korrastusprintsipi kahes põhilises tüüpikus, retrograadis ja inversioonis – kellamängu partiis järgneb motiivi tutvustamisele põhikujus kohe sama motiiv ka retrograadis, samaaegselt mängib vibrafon Wallenbergi motiivi inversioonis. Vibrafoni esituses ei ole motiiv aga nii äratuntav kui kellamängu partiis.¹³ Pärast motiivi ja selle transpositsioonide kõlamist hakkab kromaatilises järkjärgult „lahustuma” diatoonikasse. 12-helirea põhimõtet jätkates võib siiski kromaatilise heliredeli kõik 12 koostisosa kokku lugeda mõlema instrumendi, kellamängu ja vibrafoni partiide

¹³ Alates 12-helirea kaheksandast helist on kõik intervallid suurendatud oktavi võrra või on intervallist saanud selle pöördintervall – suurest sekundist on saanud väike septim. Vibrafoni partiis eelneb motiivile enne täielikku läbiviimist (samal ajal kui kellamängu partiis kõlab põhikuju) helirea algusnootide perioodiline kordamine kõigepealt trillerina, hiljem neljanoodilise järgnevusena. Eriti huvitav on asjaolu, et vibrafoni partiis jätkub samuti pärast ühe kuju lõppemist vahetult ka teise kuju läbiviimine, seekord inversiooni retrograadis. Sellest kõlab siinpuhul aga ainult neli esimest heli ning seejärel motiiv katkeb.

Näide 2. Wallenbergi motiivi katkumine.

The musical score shows the fragmentation of the Wallenberg motif across various instruments. The top section, labeled 'Põhikuju' (Basic form) and 'Inversioon' (Inversion), features the motif in Flute, Oboe, Clarinet, and Percussion II. The Percussion III part is highlighted with a box labeled 'Y' and includes the note 'Paß schlägt Mensch.' The score is marked with dynamics such as *ff*, *mf*, and *f*. The bottom section shows the motif continuing in Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

summana (mõnel puhul tuleb arvestada ka vokaalpartiid).

Sellisel kujul, nagu kuuleme motiivi esmakordselt ooperi proloogis, esineb seda hiljem teoses vähe. Motiivi eri variandid mängivad aga Wallenbergi kui tegelase dramaturgias olulist rolli. Järgnevates näidetes peatun Wallenbergi motiivi erinevatel versioonidel.

Väärib märkimist, et motiivi kannavad kogu ooperi jooksul „Wallenbergi pillid” – kellamäng ja vibrafon. Kui need pillid mängivad motiivi üheaegselt, siis ei dubleeri nad teineteist, vaid toovad motiivi kuuldavale erineval kujul. Aga Wallen-

bergi motiiv kõlab ka teistelt instrumentidelt. Eriti tähenduslikud on selles osas stseenid „Plaan II” ja „Eichmann I”. Stseenis „Plaan II” mängivad motiivi bassklarnet, fagotid, klarinetid, oboed ja flöödid, motiiv kõlab pea iga ühe või kahe takti tagant, mitmel juhul ka samaaegselt oma eri kujudes. Tuletagem meelde, et stseen „Plaan II” mängib ooperi üldstruktuuris olulist rolli – Wallenberg hakkab kahtlema, et tema tegevusest ei piisa. Selline oluline vaade tegelase sisemaailma seletab ka niivõrd sagedast Wallenbergi motiivi kohalolu. Stseeni kulgedes läbib motiiv järjest kõrgemaid registreid – alustades bassklarnetist

Näide 3. Kiirenev Wallenbergi motiiv.

Meno mosso $\text{♩} = 80$

833

Tr-be *ff* *p*

Cor. *ff* *p*

Tr-ni *ff* *p*

Meno mosso $\text{♩} = 80$

Perc. II [Tom]

Perc. III [Vib.] *f* *mf*

DIE FRAU *ff*

Sie kön-nen sie von pol - ni - schen Äck - ern krat - zen, vom Laub der Bäu - me

V-ni I *mf* *f*

V-ni II *mf* *f*

V-le *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

Põhikuju (mittetäielik)

ja lõpetades flöötidega. Samal ajal kajastab Wallenbergi tekst isiksuse arengut: stseen algab dramaatiliselt sõnadega „Nicht genug, ich tue nicht genug ...” („Ma ei tee piisavalt ...”), kuid aegamööda muutub teksti alatoon helgemaks: „Aber es wäre ein Anfang” („Aga see oleks siiski algus”). Instrumentatsiooni järkjärguline üleminek kõrgematele instrumentidele sisendab ka muusikalist helgust.

Wallenbergi motiivi ühe tunnusena säilib selle aeglustuv rütmijoonis. Siiski esineb ka siin kõrvalekaldeid. Näiteks ilmneb juhuseid, kus motiiv katkeb enne aeglustuvat osa, sest sisse tungib mingi muu motiiv (näiteks t. 159) või eriti kaalukas repliik vokaalpartii (näiteks t. 356, 445).

Suurimaks muutuseks on aga rütmijoonise ümberpööramine, s.t. motiiv aeglustumise asemel hoopis kiireneb. See võte rõhutab Wallenbergi kui tegelase mitmemõõtmelisust. Motiivi kiirenemine

puhul on enamikel juhtudel dodekafooniline helirida mittetäielik ning lõpeb kahe viimase heli tremolol „takerdumisega”. Eriti torkab silma Wallenbergi motiivi rütmijoonise kiirenemine stseenis „Rongijaam III”.

Tuletagem meelde, et tegu on esimese vaatuse kõrgpunktiga, kus toimub loo sisus oluline murrang. Nii nagu võtab Wallenbergi suhtumine oma tegevusse uue suuna, muutub ka temaga seondud juhtmotiiv põhiolemuselt vastupidiseks.

Wallenbergi **nimemotiivi** esineb ooperis vähem ning selle kohalolek võib jääda kuulajale hoomamatuks. Motiiv koosneb nime „Wallenberg” tähtedest, mida saab transkribeerida helikõrgusteks, nendeks on *a-e-b-e-g*. Meloodilisel kujul läbiviiduna kõlab nimemotiiv oma tüüpikus esmakordselt proloogi alguses, mil ooperi esimeses tekstifraasis tuleb kuuldavale Wallenbergi nimi. Horisontaalsel kujul¹⁴ laulduna

¹⁴ 20. sajandi muusikas, eriti nt. Arnold Schönbergi ja Alban Bergi lavateostes, esineb üks ja sama motiiv sageli nii horisontaalsel kui ka vertikaalsel kujul.

kõlab nimemotiiv proloogis ka teistkordselt, sedapuhku koori esituses stseeni lõpu poole, pikemates vältustes ja veidi muudetud rütmikaga. Koor esitab motiivi *fortissimo's*, samuti on vastavaid helikõrgusi rõhutatud tähendusliku kellakõla ja järk-järgult lisanduvate vaskpillidega.¹⁵ Motiivile iseloomulikud süntaktilised ja pidede kasutamine säilivad kõikidel kordadel.

Rõhutatult kuuleme nimemotiivi kahel korral ka teises vaatuses: stseeni „Konverents II” alguses ja stseeni „Gulag I” lõpus. Võrreldes esimese vaatusega on toimunud aga otsustav muutus – motiiv ei kõla enam nendelt helikõrgustelt, millelt esimeses vaatuses, s.t. ei esinda enam oma põhiolemust, Wallenbergi nimetähti. „Konverents I-s” kuuleme seda väike terts madalamalt (*fis-cis-g-cis-e*), „Gulag I-s” suur sekund kõrgemalt (*h-fis-c-fis-a*). See on kooskõlas teise vaatuse irreaalsusega – tõeline Wallenberg taandub välja-mõeldise ees.

Äratav tähelepanu, et nimemotiiv ei esine ooperis esmakordselt mitte koostekstiga, vaid juba esimestes taktides: nimemotiivi helid moodustavad vertikaalse kooskõla. Kui heita etteruttavalt pilk ooperi lõppu, näeme samasugust võtet ka teose lõputaktides, ehkki siis ei kuule nimemotiivi vertikaalset helirida nii puhtal kujul kui alguses.¹⁶

Nimemotiivi paiknemine ooperi alguses ja lõpus osutab taas Tüüri sümmeetriaotlusele. Kui proloogis kuulsime motiivi täielikul kujul teose kolmandas taktis, kus algas *crescendo*, siis teises vaatuses on see asendunud *diminuendo*’ga.

Nagu juba öeldud, võib ooperit jaotada „tõelise” Wallenbergi ja „väljamõeldud” Wallenbergi vaatus-tekst. Intervjuus Tõnis Kahule on Tüür maininud: „Ega siingi ei ole õigupoolest mingit tavapärasest kangelasemüüdi loomist, ennemini selle dekonstruktsioon” (Kahu 2007). Sellest lähtuvalt märkamegi teises vaatuses Wallenbergi osakaalu vähenemist, tema lagunemist. Wallenbergi vokaalpartiiis kõlab vaid üksikuid sõnu ja lausekatkeid, kuid neile karakterne muusikaline vastandumine teistele tegelastele säilib endiselt. Wallenbergi vastased kujutavad endast enamasti mehaanilisi, kuivi bürokraatliku võimu esindajaid, kellega kaasneb motoorse ja nurgelise rütmikaga

väljenduslaad muusikas. Wallenberg seevastu esindab hoopis teist poolust – inimlikkust, avatust, dünaamilisust –, mille muusika põhineb sujuvaval, nagu meetrumita kulgemisel. Seda on võimalik seletada ka rakendades Tüüri muusika puhul ajatasandite teooriat vastavalt Kotta juba eespool mainitud seisukohtadele (Kotta 2008). Motoorse rütmika kaudu kuuluvad Wallenbergi vastased ajatasandite liigituse kohaselt „kiire aja” alla, Wallenbergi puhul ei ole aga enamasti võimalik määrata kindlat tempot ega meetrumit, seega on temaga kaasnevat muusikalist kujundust võimalik võrrelda „aeglase ajaga” või „ajatu ajaga”. Selline kontrastne vastandamine saab ooperis selgeks juba Wallenbergi esimesel sisenemisel stseenis „Konverents I”. Diplomaatidega seostuv keelpillide tõelik *staccato*-taust lakkab Wallenbergi sisenedes otsekohe, orkestripartiis kuuleme püsivat vaskpillide ja keelpillide kooskõla, mille kohal mängivad vibrafon ja kellamäng Wallenbergi motiivi (t. 167–171). Sarnast „süüdmust” näeme ka laval – Wallenbergi sisenedes lavapilt tardub, diplomaadid ja külalised jäävad liikumatuna paigale ning tähelepanu pöördub ainiti Wallenbergile. Ajatasandiline vastandamine säilib endiselt ka tegevuse jätkudes. Diplomaadid ning külalised liiguvad aegluubis ning Wallenberg „reaalajas” – ehkki muusika eeldaks justkui vastupidist. Tõenäoliselt aga taotles lavastaja omamoodi võõritusefekti, mille tekitab kontrast diplomaatide pulseeriva muusikalise tausta ja nende aegluubis liikumise vahel.

„Aja” mõistel on ooperis seoses Wallenbergiga väga tähenduslik koht. Kuna Wallenbergil ei ole piisavalt aega, õnnestub tal päästa liiga väheseid juute. Aeg („Zeit”) on siin niivõrd tähtis, et peaegu iga kord, kui see sõna Wallenbergi tekstis kõlab, on see muusikas sündmusena esile toodud. Eriti oluliseks teeb selle saatmine tähendusliku pilli, kelladega. Rõhutatult on aeg markeeritud stseenis „Eichmann I”, kus Wallenbergi sõnaga „Zeit” („Ich habe eine Verbündete. Die Zeit” – „Mul on üks liitlane. Aeg”)¹⁷ astub sisse kellade noodikordusega motiiv *fortissimo's* (t. 689). Sõna „Zeit” rõhutamine kellaga lisab draamaatilisust, mõjudes kuulajale tähelepanuväärselt saatusliku momendina.

¹⁵ Huvitav on märkida, et taktis 82 on motiivi lõpunoot *g* ühtlasi alguseks Wallenbergi motiivile.

¹⁶ Loo seisukohtast on see väga huvitav dramaturgiline võte, kuna teises vaatuses ei säilitanudki Wallenberg oma „puhast” kuju, vaid temast sai meediamärter.

¹⁷ Selle lause ühe võimaliku tõlgendusena võib „aega” kui tuleviku kohtumõistjat pidada Wallenbergi liitlaseks – Wallenberg võibda siiski moraalsel tasandil.

Sellest hetkest stseenis saab alguse Wallenbergi moraalne „langus” ning mõjuvõimu saavutab Eichmann.¹⁸ Ajakäsitluse hea näide on esimese vaatuse lõpp, kus „sakslaste vaatus” teatud mõttes lahenduse leiab: Wallenbergi lausega „Jetzt ist Zeit” („Nüüd on aeg”) algab löik, kus näeme partituurimärget „ilma meetrumita” („ajatu aja” musternäidis). Sellega astub Wallenberg igavesti kestvasse aega, mis triumfeerib kronomeetrilise aja üle (mootorika) – kvaliteet valitseb kvantiteedi üle ning seega Wallenberg ka Eichmanni üle. Ka üks päästetud inimelu loeb moraalsel tasandil rohkem kui Eichmanni efektiivsus kvantitatiivsel tasandil. Igavesti kestvas (ajatus) ajas leiab Wallenberg niisiis oma viimse pelgupaiga, kus ta saab moraalselt rahu leida, samal ajal kui ta ooperi reaalselt kestvas ajas n.-ö. lüüa on saanud.

Lavastuses ja kujunduses tuuakse Wallenbergi vastandamist teistele tegelastele selgelt välja juba kostüümiga – kui Wallenbergi vaenlased kannavad läikivaid, ülepingutatult ilutsevaid kostüüme, siis Wallenbergi lihtne ja lakooniline valge ülikond loob sellele silmatorkava kontrasti. Eriti eredalt märkame vastandust Wallenbergi valge põhivärvi ja sakslaste mustade kostüümide vahel. Valge ülikonnaga ei jää Wallenberg aga kogu ooperiks – esimese vaatuse lõppstseenist alates kannab nimitegelane juudirüüd kuni ooperi lõpuni. See rõhutab Wallenbergi ja juutide vahelist tihedat seost, millele viitab ka muusika. Lavastuses näeme selle esimest märki stseenis „Rongijaam I” – pärast seda kui peategelase silme all tapetakse juut, keda ta päästa üritas, satub tema kätte tolle sall¹⁹ – element, mis jääb Wallenbergiga kogu ooperi vältel. Eriti selgelt on lavastaja ja kunstnik Wallenbergi ja juutide seosele osutanud esimese vaatuse lõpus, stseenis „Surmamars”. Terve vaatuse kantud valge ülikonna (mis samuti läheneb värvi poolest juutide omale) on Wallenberg vahetanud juudirüü vastu. Juudirüüd võib pidada ohvirüüks. Sellega tahtis lavastaja ilmselt näidata Wallenbergi kui kannatajat – Wallenbergist on saanud samasugune ohver.

Ühtlasti kinnitab juudirüü kandmine Wallenbergi kui ajatasandiliselt sügavat tegelast. Wal-

lenbergi isiksuse moraalne tasand kehtestab teda teatud mõttes kui igavikulist arhetüüpi. Ta asetseb väljaspool enda kaasaegset, mehaanilist ja kalkuleerivat keskkonda. Wallenberg on ooperis Päästja või Lunastaja kehastus, seega „ajatu” ja „igavikuline”. Samamoodi nagu oli muusikaliselt Wallenberg suures osas seostatav „ajatu” või „aeglase” ajaga, näeme ka lavastuses tema seostamist igavikulise tasandiga (vt. pilt 2 lk. 219).

Siiski pole kontrast Wallenbergi ja teiste tegelaste vahel alati väga selgelt piiritletud. Tuleb ette ka juhuseid, kus nimitegelane võtab üle oma vastasele kuuluva muusikalise karakteristika. Stseenis „Rongijaam II” hakkab *quasirap*-stiili korraks kasutama ka Wallenberg, demonstreerimaks oma üleolekut Saksa ohvitserist (selles stseenis on Wallenbergi ja Saksa ohvitseri suhe vastupidine stseeniga „Rongijaam I”): Wallenberg astub oma loomulikust kehtast välja – tema tekst on otsene tsitaat Saksa ohvitserilt, mida kuulsime stseenis „Rongijaam I”.²⁰ Pärast *quasi-rap*-partiidi jätkab Wallenberg aga juba endale omase muusikalise materjaliga, kinnitades „Kes on rootslane, on puutumatu”.

Huvitavalt on lavastuses vastandatud kahte vaatust Wallenbergi tegelaskuju vaatepunktist. Esimeses vaatuses on Wallenberg vaba tahtega vabalt ringiliikuv isik, ent teises vaatuses kaotab Wallenberg oma vabaduse: ta on suletud kitsasse eeslaval paiknevasse puuri (nagu varbadega kongi; vt. pilt 3 lk. 220). Puur tähistab nii Gulagi vangilaagrit, kuhu Wallenberg tõenäoliselt Nõukogude Liitu kadudes viidi, kui ka Wallenbergi isiksuse abitust ja võimetust takistada müüdi tekkimist. Sellega tõmmatakse tõelise Wallenbergi ja Wallenberg-müüdi vahele selge piir. Stseenis „Võitlus”, kus tõuseb domineerivaks Wallenberg 2, hakkab puur vajuma lava alla, kuhu vangid ja Wallenberg 2 seda jõuliselt suruvad, vajumise märguandeks tromboonide *glissando*’d *fortissimo*’s. Täielikult kaob puur aga stseeni „Eichmann II” lõpuks. Libreto järgi peaks Wallenberg küll ka „Wallenbergi tsirkuses” ilmuma tummrollina, kuid Bertman on sellest loobunud: tõelisest Wallenbergist pole ooperi lõpuks

¹⁸ Tegelikult ei ole sõna „aeg” rõhutatud ainult Wallenbergi partiis, olulisena on see välja toodud ka Eichmanni puhul nt. taktis 1061.

¹⁹ Juudi palvesall *tallit* on oluline element juutide palverituaalides, mida kannavad mehed nädalasiseste hommikupalvete ajal.

²⁰ *Quasirap*-tehnikat olemasolu Wallenbergi vokaalpartiis asetab ta vokaalstiililise kirevuse poolest Eichmanniga ühele tasandile, kus vokaalne väljenduslaad ulatub kõnest arioosse stiilini.

enam midagi järel. Lugu summeeriva sümbolina ilmub „Wallenbergi tsirkuse“ teises pooles lavale aga Wallenberg 3, kondiväänajast atleet. Wallenberg 3 avab kahe eelkäija edasiarendusena uue sümboolse tasandi. Ühe võimaliku tõlgendusena tähistavad tema pingelised ja nagu muratud liigutused justkui moonutustes vaevlevat Wallenbergi.

3.2. Wallenberg 2

Wallenberg 2 on Wallenbergi popversioon – meedias üleekspluateeritud kangelase kujutis, karikatuur sellest, kelleks Wallenberg meediakära tulemusel II maailmasõja järgsel perioodil sai. Libretisti irooniline suhtumine ja nurgeline karakterikäsitus ilmnevad muusikas rõhutatult jõulise ning teravana. Sarnaselt teiste ooperi negatiivsete tegelastega iseloomustab Wallenberg 2 mootorne rütmika, mille põhilisteks kandjateks on ka diplomaatidele omane keelpillide rõhutatud *staccato*. Näib, et Wallenberg 2-s justkui ühineks kogu ooperi negatiivsete tegelaste muusikaline karakteristika, seda eelkõige instrumentatsioonis. Nii kuuleme stseenis „Võitlus“ keelpillide ruttavat *staccato*'t, üha tihenevaid vaskpillimotiive, suur osakaal on löökpillidel (tom-tom, kõlapulgad, timpanid, *campanaccio*). Muusika mootorne rütmika tekitab seose populaarmuusikaga, mis viitab omakorda Wallenberg 2-le kui popikoonile. Stseenide „Eichmann I“ ja „Võitlus“ sarnased lõpud loovad omakorda huvitava paralleeli ooperi kahe olulisema n.-ö. kurikaela, Eichmanni ja Wallenberg 2 vahel.

Wallenberg 2 juhtpillina kõlav bass-süntesaator on ainuke elektrooniline instrument teose orkestrikoosseisus, viidates siin taas popmuusikale, aga ka tegelase tehislikkusele ja ebaloomulikkusele. Kuna tegu on Wallenbergi popversiooniga, leiame stseenis „Võitlus“ samuti popmuusikale viitavat rütmikat ja lihtsaid harmooniakäike.

Lavastuses joonistub Wallenberg 2 välja ühe eredama tegelaskujuna. Sümboliseerides Wallenbergi popversiooni, näeme teda tõeliselt jumaldatud staarina, kellele lavastaja ja kunstnik on andnud Elvise välimuse.²¹ Ka tema žestid ja liikumine on tüüpilised poptähele (vt. pilt 3 lk. 220).

Wallenberg 2 ilmumine on omamoodi murrangupunkt teises vaatuses. Enne seda näeme stseenis „Gulag II“ ennast juba täiesti kaotanud Wallenbergi, keda ärgitavad kolm Gulagi vangi: „Erinnere dich, Wallenberg!“ („Tuleta meelde, Wallenberg!“). Mäletamise asemel luuakse aga midagi tehislukku – stseeni „Gulag II“ lõpus ärkabki ellu soovitud kangelane, Wallenberg 2.

Karikatuurse kõrgpunkti saavutab Wallenberg 2 lõpustseenis „Wallenbergi tsirkus“. Kaleidoskoopiliselt kireva lavategevuse ja muusikalise materjali keskele naasevad Wallenberg 2 üksikud lausekatked nagu *idée fixe*, millele lavastaja on leidnud ülimalt iroonilise lahenduse. Wallenberg 2 paikneb eeslaval nii, et lavapinnast ulatub välja vaid ülakeha. Oma partii üksikuid sõnu ja lausekatkeid esitab ta muinasjuturaamatu välimusega partituurist, jättes mulje Wallenberg 2-st kui suflöörist, kes loeb maha talle kätte antud teksti – lavastaja idee meediakära tagajärjel tekkinud tehisinimesest.

3.3. Naine

Naine on ooperis juudi soost tegelane, kelle pere hukkus natsirežiimi haarangute tagajärjel. Kuna Naine ei suuda leppida teadmiselega, et kogu tema pere suri, kuid tema elab, annab ta Wallenbergile Rootsi kaitsepassi tagasi. Sellega kirjutab ta vabatahtlikult alla oma surmaotsusele. Naine osaleb ooperis kolmes stseenis: „Päästetud“, „Rongijaam III“ ja „Wallenbergi tsirkus“, viimases neist vaid „Naise häälena“. Ehkki roll ei ole kuigi mahukas, kuulub Naine sellegipoolest teose võtmetegelaste hulka. Just Naisega kaasnev traagika tekitab konflikti Wallenbergi sisemaailmas. Sellest lähtuvalt tuleb ühe olulise aspektina märkida ka seost Naise ja Eichmanni vahel. Mõlemad tegelased on Wallenbergi sisemaailmas toimuvate heitluste agitaatoriks. Küll aga mõjutavad nad Wallenbergi täiesti erinevatest lähtepunktidest. Wallenbergi suurimad kõhklused avalduvad stseenides „Plaan II“ ja „Plaan III“, mis järgnevad vahetult kohtumisele Naisega.

Naise ilmudes toimub instrumentatsioonis huvitav muutus. Pillid, mis enne seostusid Wallenbergiga – kellamäng ja vibrafon –, saadavad nüüd

²¹ Wallenberg 2 kostüüm on nagu peategelase omagi valge, ent samas sätendav – nagu negatiivsel tegelaspool.

Naise vokaalpartiid peaaegu tervikuna. Tähtsama pillina tõuseb esile kellamäng,²² mille ühte nooti kordav motiiv tekitab justkui „saatuse kella” efekti. See motiiv osutub ka Naise üheks olulisemaks muusikaliseks tunnusooneks.²³

Oluline on vaadelda ka Naise lavaloleku mõju Wallenbergi motiivile: sellest hakkavad järkjärgult kaduma kõige tunnuslikumad jooned. Üha enam kuuleb motiivi sellist versiooni, mis helide oktavilise ümberpaigutamisega on kaotanud oma algse meloodiajoonise, tihti esineb motiiv mittetäielikuna, üks transpositsioon läheb lõpetamata üle teiseks, jäädes omakorda pooleli, jne. Samuti ei ole kellamäng ja vibrafon enam motiivi kõige sagedasemateks esitajateks, vaid selleks on saanud pigem puhkpillid. Eriti tähenduslikuna mõjub stseeni „Rongijaam III” lõpp, kus kuuleme vaid viiteid Wallenbergi motiivile – selle asemel kõlab kromaatilise helirida, sarnanedes sellise kujuga, nagu kuuleme seda esmakordselt teises vaatuses, stseenis „Smerš”.

Ooperi lõpus Wallenbergi motiiv enam oma algel kujul ei kõla. Naasevad küll motiivi katked, kuid nende esitusviis – kellamängu ja vibrafoni kiired vahelduvad käigud – tekitavad kujutluse laialipaisatud riisemetest. Sellega on kooskõlas ka Naise katkendlik vokaalpartii („Sie können mich von den Äckern kratzen ...” – „Te võite mind põldudel kokku riisuda ...”).

Naise hääl (*Stimme der Frau*) ooperi lõpus, mis kordab lühendatult „Rongijaam III-st” pärit aariat, kinnitab veelgi väga olulist sisulist muutust, mis leiab aset teose teises vaatuses. Kui „Rongijaam III-s” jutustas naine oma perekonnast, siis nüüd on tekst minavormis. Partituur sisaldab siinjuures märget „aus einer anderen Realität” (teisest reaalsusest). Ehkki aaria esitajaks on endiselt Naine, sümboliseerib ta siin ilmselt kõiki ohvreid ja sõjas kannatanuid. Ühtlasi mõjub see ka Wallenbergi sisehäälena.

Lavastuses kujutatakse Naist mitmeti sarnaselt teiste juutidega (kostüüm, liikumistempo), kuid

samal ajal rõhutatakse ka distantsi ellujäänud juutidest. Naise esimeseks stseeniks ooperis on „Päästetud”, mis liigendub Wallenbergi motiivi kõlamisega kaheks – ellujäänud juutide osa lõppedes astub sisse Naine oma esimeste fraasidega. Lavastuses kasutataksegi Wallenbergi motiivi märguandena, mil Naine grupist eraldub ja Wallenbergile läheneb. Stseenis „Rongijaam III” eristub Naine teistest tegelastest aga juba nii liikumiselt kui ka distantsilt. Samal ajal kui Wallenberg on eeslaval ja jagab juutidele Rootsi töölobe ning abivajajad kiirustavad neid vastu võtma, püsib Naine liikumatuna lavaruumi tagumises osas, hüüdes Wallenbergi nime. Naise ulatusliku aaria algusega vahetatakse aga pooled – teised tegelased „tarduvad” ning tähelepanu koondub täielikult Naisele. Naise aeglane tempo, millega ta Wallenbergile läheneb, tarretab hetkeks aja, sisendades olukorra monumentaalsust (vt. pilt 4 lk. 220).

Wallenbergi ja Naise vahelise seose märkimiseks on lavastuses leitud väga huvitav detail. Mõlemas stseenis, kus Naine esimeses vaatuses esineb („Päästetud” ja „Rongijaam III”), jätab tegelane Wallenbergile midagi endalt. Stseenis „Päästetud” osutub selleks mängukaru, mille kingib ooperi nimategelasele Naise poeg, „Rongijaam III-s” aga Naise enda peakate, mille ta eemaldab enne vagunisse astumist.²⁴ See otsustav hetk tuuakse lavastuses jõuliselt ka esile: viimane hoop Wallenbergi meeolekindluse murdumisel ei kõla mitte ainult tema sisemuses, vaid ka reaalsuses: Naine lõpetab oma traagilise aaria, astub vagunisse ning lööb rongiukse valjult kinni.

3.4. Holokaustis ellujäänud juudid

Holokaustis ellujäänud juudid on ooperis esindatud koorina ning kolme solistina – Esimene, Teine ja Kolmas Ellujäänud (stseenis „Päästetud” Esimene, Teine ja Kolmas Päästetu).²⁵ Suuremad rollid on Esimesel ning Teisel Ellujäänul. Sellegipoolest

²² Kellamängu puhtal kujul võibki pidada Naise juhtpilliks.

²³ Põgusalt vihjatakse siiski veel kellamängu ja vibrafoni seosele Wallenbergiga Naise aaria esimeses pooles stseenis „Rongijaam III” (korraaks ka ooperi lõpus, stseenis „Wallenbergi tsirkus”), kus need pillid mängivad Wallenbergi motiivi katkendlike repliikidena.

²⁴ Kui naine eemaldab endalt peakatte, on see järjekordne märk, millega ta eraldub ülejäänud juutidest. Samas on peakatte eemaldamine ka enda paljastamise/vabastamise märk.

²⁵ Ehkki Naine kuulub samuti juutide gruppi, ei ole teda võimalik üheselt mõistetavalt „ellujäänute” juurde arvata.

ei seisa nad „isiksustena“ juutidest kui grupist väljaspool, vaid pigem funktsioneerivad nende esindajatena.

Juudid esindavad „Wallenbergis“ üht ideed, kehastades holokausti traagikat. Ent neil on ooperis veel üks funktsioon: Wallenbergi kui tegelase karakteristika avamine, lisades oma repliikidega uusi tahke ja informatsiooni peategelase mõistmiseks. Seda näitab juba ooperi proloog, kus juutide tekst keskendub ainuüksi Wallenbergi tegelaskuju problemaatikale. Ilmeka näitena saab välja tuua ka teise vaatuse stseeni „Konverents III“, kus Ellujäänute ulatuslikud aariad sisaldavad üksnes meenutusi Wallenbergist. Sidet tugevdab asjaolu, et juudid on ainukesed tegelased kogu ooperis, kes jäävad selgelt n.-ö. Wallenbergi poolele.

Juute iseloomustab muusikas staatiline orkestritaust, mis on Kotta ajamääratluse teooria kohaselt võrreldav ajatu ajaga (Kotta 2008: 27), iseloomulikeks instrumentideks eelkõige keelpillid. Pidevad ja liikumatud kooskõlad orkestris ning Ellujäänute vokaalpartii moodukas väljenduslaad peegeldavad igavikulisust, mis tekitab juutide ja ooperi teiste tegelaste vahel märkimisväärse kontrasti. Eriti eredalt tajume kontrasti stseenide „Rongijaam II“ ja „Päästetud“ vahetusel: „Rongijaam II“ lõpeb *forte fortissimo*'s mootorsete *staccato*-akordidega, mis hõlmavad pea tervet orkestrit, stseenis „Päästetud“ saabub aga järsk vaikus orkestris ning oma partiiga astub sisse Wallenberg ilma igasuguse instrumentaalsaateta.

Samas stseenis avaldub ka kõige selgemalt üks huvitavamaid aspekte Wallenbergi ja juutide omavahelisest seosest. Kui eelnevalt olin kirjeldanud Wallenbergi kui vastanduvat tegelast, kes loob oma lavapartneriga märgatava kontrasti, siis siin on tegu kogu ooperis ainsa korraga, mil Wallenbergi ja teiste tegelaste vahel ei esine muusikalist vastandamist. Ehkki stseeni alguses säilib erinevus instrumentatsioonil – Wallenbergi vokaalpartiid saadavad puhkpillid ja löökpillid, Ellujäänuid keelpillid –, jääb staatilise orkestritausta printsiip samaks. Kaks poolust ühenduvad Naise lavale ilmumisel, kus esimest korda stseeni jooksul mängivad koos nii puhkpillid, löökpillid kui ka keelpillid – siduvaks materjaliks just proloogist

pärit Wallenbergi motiiv. Samastumiseni jõutakse stseeni lõpus, kus Wallenbergi saadavadiki nüüd puhkpillide asemel keelpillid.

Juudid täidavad ooperis mitmetasandilist rolli. Ühelt poolt esindavad nad Natsi-Saksamaa režiimi all kannatavaid juute, s.t. etnilist gruppi, keda on võimalik ajalooliste sündmustega seostada, seega ratsionaalselt määratleda. „Rongijaamades I ja II“ näeme neid massina, keda Saksa sõdurid koonduslaagritesse saatmiseks vagunitesse ajavad;²⁶ reaalselt tegelastena võime käsitada ka holokaustis ellujäänuid stseenides „Päästetud“ ja „Rongijaam III“. Tegelasgrupi teine, sümbolne roll avaldub aga avastseenis „Proloog“, kus tühja lava täitvatest juutidest moodustub Taaveti täht. Holokaustis ellujäänud juudid esitavad ooperi põhiküsimused Wallenbergi kohta, kehastades mingit üldteadjat, füüsiliselt määratlematut häält, mis lisab toimuvale veel sügavama mõõtme. Justkui ajatute ja kõiksuses viibivate eeterlike kehadena kehtestavad nad ennast ka ooperi lõpus, kus nad piiravad lavaäärt, hoides käes pimeduses kumavaid küünlaid. Juutidest jääb kogumulje kui igavikulistest tegelastest, kes seisavad väljaspool ooperi fiktsionaalset aega.

Muusikalise dramaturgia ja lavastuse ühise joonena tuleb esile tuua ka juutide temporaalset kujutusviisi. Orkestripartiiis kõlavate staatiliste kooskõlade kaudu vastanduvad juudid teistele tegelastele. Eredaimalt avaldub see stseenide „Rongijaam II“ ja „Päästetud“ vahetusel (meenu-tagem ka muusikas ilmnenu järsku dünaamilist ja tempolist vastandamist). „Rongijaam II-s“ on peaaegu kogu lava täidetud liikumisega – juute saadetakse koonduslaagritesse. Stseeni „Päästetud“ algusega saabub aga täielik kontrast – lavapinnast on kasutatud vaid väikest osa, kuhu koondunud juutide grupp püsib paigal, liikumas näeme ainult neile lähenevat Wallenbergi ja tagaplaanil karuga mängivat väikest poissi. Ajatasandite kontrast, võrreldes teiste tegelastega, torkab silma ka lõpustseenis „Wallenbergi tsirkus“. Samal ajal kui lavaruum pakatab liikuvatest, tantsivatest ja väänlevatest grotesksetest inimkehadest, eralduvad muust tegelaskonnast selgelt kaks Ellujäänut. Nende aeglane ja sujuv liikumine (millega on kooskõlas ka meloodiline ja rahulik vokaalpartii) mõjub võõristavalt.

²⁶ Traagikat sisendab siin lavavalgus – iga juut, keda ootab koonduslaagrisse saatmine, heidab viimase pilgu üle sõduritest moodustunud müüri. Tol hetkel paistab tegelase näkku ere valgusvihk, mis tähistaks justkui iga langenud inimest.

Ajalist sügavust sümboliseerivad juutide arhailisena mõjuvad kostüümid ja mitmed lavastuslikud detailid (vt. pilt 5 lk. 221): lisaks juba mainitud Taaveti tähele kehastab Teine Ellujäänu Märtrikrooni kandvat Jeesus Kristust. Kannatustele osutab ka stseen „Rongijaam I”, kus Wallenbergi silme all surmatud juudi kokkuvarisemisel tekib hetkeks teiste juutide kaasabil pilt Jeesusest ristil. Kristuse kannatusloo põimimine juutide saatusega annab kogu lavastusele veelgi suurema üldistusjõu. Rõhutades juutide arhailisust ooperi kaasaegses kontekstis, kujutatakse siin ka ilmselt võitlust tänapäeva ja traditsiooniliste väärtuste vahel.

3.5. Diplomaadid

Diplomaate kehastavad „Wallenbergis” kolm naislauljat. Diplomaatidel on ooperis küllalt mahukas roll – läbivate tegelastena esinevad nad stseenides „Konverents I–III”, lisaks omavad suurt osakaalu stseenis „Eichmann I”. Siiski ei kuulu nad võtmetegelaste hulka – neil ei ole sūžee murrangupunktides otsustavat funktsiooni.²⁷

Diplomaatide karakterikäsitlus on ooperis mitmekülgne. Stseenis „Konverents I” esinevad nad ratsionaalselt mõistetavate tegelastena – Rootsi diplomaatidena.²⁸ Selget määratlust kannab märkus partituuris „Ein Empfang in Stockholm, Juni 1944” („Bankett Stockholmis, juuni 1944”). Diplomaadid teevad Wallenbergile ettepaneku sõita Budapesti, osalemaks aktsioonides, mis päästaks juudid surmast. Edaspidi aga selgepiirilised kaob. Nad esinevad ka stseenides, kus neid pelgalt Rootsi diplomaatidena enam käsitada ei saa. Sõna „diplomaat” viitaks justkui nende positiivsemale poolele – see seostab neid Wallenbergiga, kes täitis Budapestis samamoodi diplomaadi rolli. Stseenis „Eichmann I” on aga kolmest diplomaadist saanud pigem kolm fuuriat ning selline käsitlus püsib ooperi lõpuni, see seostab neid pigem negatiivsete tegelastega.

Seetõttu tuleb diplomaate näha kui mingit ideed kandvaid karaktereid, kelle funktsioon stseenist stseeni muutub. Üldisemas plaanis esindavad diplomaadid mehaanilisi süsteemi mutreid, kes mingi võimu käepikendusena täidavad mingit otsest ülesannet. Diplomaatidega antakse ka edasi üht tahku Wallenbergiga seotud võitluses ja traagikas. Nad mõjuvad omamoodi traagikat sisendava poolusena peategelase sisemuses, mis on kuuldavaks ja nähtavaks tehtud.

Oma mitmekesise käsitluse ja funktsiooni tõttu võib diplomaate pidada avatud tegelasteks. Samas jääb nende puhul palju lahtiseks, näiteks puudub informatsioon tegelaste tausta kohta, ning vaatajal tuleb lõplikult ise nende üle otsustada.

Diplomaate muusikaliselt iseloomustav motoorne rütmika eristab neid teravalt Wallenbergist ja juutidest. Motoorsus rõhutab mehaanilisust, bürookraatliku võimu esindajate asjalikust ning ühendab diplomaate Wallenbergi vastaspoolega – Eichmanniga, sakslastega, venelastega.²⁹ Peale selle esineb seoseid ka instrumentatsioonis (näiteks eelkõige sakslasi iseloomustav kõlapulkade kasutamine), vaskpillide motiivis mõlema grupi muusikas ja kõnelähedases vokaalstiilis. Diplomaatide muusikalises materjalis leidub ka grotesksust, mida kuuleme esmajoones ansambliumbrites. Diplomaate saadab teoses läbivalt keelpillide ühtlane kuueteistkümnendiknootide *staccato*-taust, mis viiakse läbi niivõrd järjekindlalt, et teiste tegelaste sisseastumisel see enamasti kohe ka lakkab.

Diplomaatide vokaalpartii on küllalt kiire, terav, jõuline. Dünaamikaskaala on aga kitsas, ulatudes *mezzo-forte*'st *fortissimo*'ni. Nende fuuriatlik natur tuleb eriti ägedalt esile stseenis „Eichmann I”, kus kõigi kolme diplomaadi akordiline ansamblipartii mõjub groteskselt ja agressiivselt.

Diplomaadid toimivad libretos justkui siduvate tegelastena. Eri stseenides ja sündmustes peegeldavad nad vastavat kehtivat ideoloogiat või sõnumit.³⁰ Estonia lavastuses näeme selle idee

²⁷ Vastupidi seega Naisele, kelle kohalolek on ooperis võrdlemisi väike, kuid siiski kuulub loo seisukohast võtmetegelaste hulka.

²⁸ Diplomaatide esmakordsel ilmumisel stseenis „Konverents I” esinevad nendega koos ka kolm meesrolli – Kälalised. Kälaliste osa teoses piirdubki nimetatud stseeniga ning nende roll osutub marginaalseks. Kuna muusikaliselt on kälalised iseloomustatud diplomaatidega küllalt sarnaselt, siis eraldi ma neid ei käsitla.

²⁹ Nagu välja toodud, on Wallenberg, Naine ja juudid vastupidi kujutatud vabama rütmikaga või üldse erilise rütmilise arenduse puudumisega.

³⁰ Sellest lähtuvalt sarnaneb diplomaatide funktsioon suuresti koori omale.

märksa mastaapsemat edasiarendust. Diplomaate esitanud lauljad esinevad (tummrollidena) ka stseenides, kus see ei ole libreto järgi ette nähtud.

Diplomaatide toretsev ning pompoosne välimus stseenis „Konverents I” väljendub läikivates kuldsetes ballikleitides ja naeruväärselt uhkeldavates baroksetes soengutes, mõjudes rõhutatult ebaloomulikult (vt. pilt 6 lk. 221).

Stsenograafias vastab sellele samaväärselt ilutsev peolaud.³¹ Mõjuvaima võoritusefekti tekitab aga diplomaatide liikumine aegluubis *à la* Robert Wilson, mis on kontrastiks neid iseloomustava kiire kuuteistkümnendike *staccato*-taustaga. Vastandamine suureneb veelgi Wallenbergi sisenemisel, kes liigub reaajas – diplomaadid ei haaku sellega, tähendab, neile ei lähe tegelikult korda ka Wallenberg ega tema ideed.

3.6. Sakslased

Sakslased on ooperis esindatud kahe solisti kaudu – Saksa ohvitser ja Eichmann. Sõdurite tummrollides kehastavad sakslasi ka kooriliikmed.³² Sakslasi käsitledes mõtlen selle all nii Saksa ohvitseri kui ka sõduritemassi. Eichmann aga kuulub ooperi tähtsamate tegelaste hulka ja esindab pigem individuaalsete joontega karakterit, mistõttu analüüsin teda eraldi.

Vokaalselt on sakslased ooperis tegevad kolmes stseenis: „Rongijaam I ja II” ning „Surmamarss”. Sakslasi antakse ooperis edasi kui mehaanilisi kalkuleerijaid, kõrgema võimu käepikendusena töötavaid ettureid. Seda väljendab ilmekalt Saksa ohvitser stseenis „Rongijaam I”: „Hier wird gearbeitet, wir tun unsere Pflicht. [...] Tausend Juden, jeden Tag, jede Stunde, ein Zug der ankommt, ein Zug der abfährt.” („Siin tehakse tööd, me täidame oma kohust. [...] Tuhat juuti, iga päev, iga tund, üks rong, mis saabub, üks rong, mis välja sõidab.”) Ohvitseri tekst koosneb peaaegu täielikult arvudele keskendunud mõtteviisist – oluline ei ole inimene ega elu, vaid mehaaniline töö ja selle kvantitatiivne tulemus, pimesi kohusetäitmine. Seda väljendab eredalt ka meeskoori partii esimese vaatuse lõpustseenis

„Surmamarss”. Koori tekst „Wer lebt, arbeitet, wer nicht arbeiten will, will nicht leben, wer nicht arbeiten kann, kann nicht leben” („Kes elab, see töötab, kes ei taha töötada, see ei jää elama, kes ei saa töötada, see ei saa elada”) on komponeeritud jõhkraks ja agressiivseks marsilauluks.

Ooperikonventsioonidele iseloomulikult seonduvad „Wallenbergis” negatiivsed tegelased eelkõige madalate puhkpillide ja vaskpillidega. Siiski ei tulene instrumentatsioon pelgalt traditsioonidest. Sakslaste stseenid toimuvad rongijaamas, libreto järgi ajavad relvastatud Saksa sõdurid juute vagunitesse: suure vaskpillirühmaga (tuuba, kolm trombooni, neli metsasarve, kolm trompetit) antakse edasi metalset ja kalki kõla, mis peegeldab nii asukohta, sündmusi kui ka tegelasi. Metalset kõla süvendab ka *tubi di ferro* (raudtorud)³³ läbiv kasutamine kõigis kolmes sakslaste stseenis. Mõlemas rongijaamas saadab see Saksa ohvitseri vokaalpartiid peaaegu tervikuna ning katkeb alles Wallenbergi sisenedes.

Sakslaste karakterikäsitluse mehaanilisus avaldub muusikas motoorse rütmika abil, mis vastandub Wallenbergiga kaasnevale mitmekesisemale ajakäsitusele. Mehaanilisust ja kuivust leiame ka Saksa ohvitseri vokaalpartii, mis koosneb suure osas rütmilisest kõnест (*quasi rap*).

Libretisti ja helilooja sellist lähenemist võimendab lavastaja veelgi. Hoolimata esiplaanil kulgevatest sündmustest või dialoogidest tegutsevad ülesannet täitvad sõdurid katkematult, hetkekski peatumata. Mehaanilisus avaldub veel ühe ereda detaili abil: Saksa ohvitser, kelle jaoks inimelu on võrreldav arvuga, kannab „Rongijaamades” kaasas arvelauda. Stseenis „Rongijaam II” liigutab ohvitser rütmilise *quasirap*-kõnelemise saatel ka nuppe arvelaul.

Sakslasi kui kohust täitvaid, kõrgema võimu käepikendusena tegutsevaid marionette näidatakse lavastuses stseenis „Eichmann I” (vt. pilt 7 lk. 222). Eichmanni sisenemist saadavad kaaskondlased eesotsas Saksa ohvitseriga. Oma esimeste repliikide ajal kasutab Eichmann žestikuleerimisel Saksa ohvitseri käsi, mille ohvitser ulatab Eichmannile tema selja taga seistes; järk-

³¹ Peolaua tähendust on Harry Liivrand interpreteerinud järgnevalt: „Kõrge ja madal, barokk ja dada põimuvad omavahel ning lähevad üksteiseks üle kogu lavastuse vältel, läbivalt sümboolseks kujundiks lavale laskuv kaetud laud viitena Pühale Öhtusöömaajale.” (Liivrand 2007).

³² Erandlikuna saab siin välja tuua meeskoori stseeni „Surmamarss” alguses.

³³ *Tubi di ferro* kasutamine on justkui vastandiks kellamängule, millega seostame Wallenbergi ja Naist.

järgult sisenevad värisevate ja marionetlike liigutustega ruumi ka sõdurid. Samas stseenis viiakse totaalne allumine äärmuseni: laua taga seisev Eichmann on ümbritsetud põlvitavatest sõduritest, nagu oleks tegemist peremehe ja ta koertega.

Kõigi negatiivsete tegelaste puhul on ooperis märksõnaks grotesk. Eriti ilmsena näeme seda lavariietuses: sakslased kannavad musti läikivast materjalist futuristlikke mundreid, millega käib kaasas „Tähesõdadest” tuntud „valgusmõök” (*lightsaber*) ja märulipolitseiik kiiver. Kõik see haakub omakorda „Rongijaamade” metalse kõlapildiga.

3.7. Eichmann

Draamateose tegelaskonna struktuuri üheks olulisemaks tasandiks on vastandlike omaduste esindajad (Pfister 1988: 179). Ka „Wallenbergis” eksisteerib konventsioonidele kohane tegelaspaar „peategelane ja tema vastane”, viimaseks on *SS-Obersturmbannführer* Adolf Eichmann, Natsi-Saksamaa võimu esindaja Budapestis, kes toimetab juute koonduslaagritesse. Ooperis osaleb Eichmann kolmes stseenis: „Eichmann I”, esimest vaatust kokku võttes „Surmamarss”, „Eichmann II”.

Kuna Eichmann teose jooksul psühholoogilist arengut läbi ei tee, kuulub ta üldjoontes staatiliste tegelaste hulka – teatud iseloomujoon on võimendunud äärmuseni, võttes peaaegu deemonlikke mõõtmeid. Draamateooria kohaselt esindavad staatilised tegelased sageli mingit ideoloogiat (sotsiaalset, bioloogilist, psühholoogilist) ning individuaalseid jooni on neis minimaalselt. Siiski on Eichmann keerulisem tegelane. Ta järgib küll ühemõtteliselt Natsi-Saksamaa käsked ja huvisid, ent ta ei esinda sellega üksnes mingit gruppi (see ülesanne on teoses juba täidetud Saksa ohvitseri poolt), vaid on „individuaalse mõtlemisega” (Pfister 1988: 179) isiksus. See tekitabki suurema pinge tema ja peakangelase Wallenbergi vahele.

Sakslasi iseloomustav mehaanilisus ja kalkuleerimine võimendub Eichmanni puhul äärmuseni: kogu tema tegevus ja töö Budapestis koondub ühe eesmärgi ümber – efektiivsus. Sellisena kehtestab Eichmann ennast korduvalt oma tekstis: „Je länger ich hier bin, desto weniger werden es, die Sie retten können. Das ist Mathematik [---]. Aber mein Auftrag sind

Kalkulationen [---]. Ich zahle nicht in kleiner Münze.” („Mida kauem olen siin mina, seda vähem saab olema inimesi, keda Te päästa saate. See on matemaatika [---]. Aga minu ülesanne on kalkulatsioonid [---]. Mina peenrahaga ei tegele.”) Eichmanni üliratsionaalset ja asjalikku mõtlemist peegeldavad ka tema korduvad väljendid „Genug gescherzt, zur Sache” („Aitab naljast, asja juurde”).

Nagu Wallenbergi, nii iseloomustavad ka Eichmanni löökpillid (küll teistsugused) – marimba ja ksülofon. Marimba osaleb muusikalises sündmustikus küll juba enne Eichmanni ilmumist, kuid saab oma ulatuslikuma ja karaktersema väljenduse alles koos temaga. Juba stseeni „Eichmann I” esimesest taktist (t. 537) kuuleme marimba pulseerivat motoorset rütmi, mis tungib hõredas faktuuris selgelt esile. Marimba õones tämber (eelkõige madalas registris) on kooskõlas Eichmanni karakteri käsitusega. Selles valguses on eriti huvitav jälgida teksti ja muusika sisulist haakumist repliikides, millega Wallenberg esmakordselt teeb juttu Eichmannist. Sõnadel „Woraus er gemacht ist” („Millest ta tehtud on”) dubleerib õõnsakõlaline marimba igat nooti Wallenbergi partiis: Eichmann on seest tühi, on kui hingetu kest.

Nagu Wallenbergi vaenlastele üldiselt omane, iseloomustab motoorne rütmika Eichmanni nii orkestrisaates kui ka vokaalpartiis, mis sisaldab suures osas *quasirap*-tehnikat. Helilooja irooniline ja grotesksust kujutav suhtumine Eichmanni tõuseb eriti esile valsilaadses lõigus, kui Eichmanni vokaalpartiis kõlavad sõnad: „Ich achte die Juden, ich war in Palästina, ich kenne ihre Sprache, ihre Geschichte, ich lese die Bücher der Juden.” („Ma austan juute, ma olin Palestiinas, ma tunnen nende keelt, nende ajalugu, ma loen juutide raamatuid.”)

Lavastuses rõhutatakse Eichmanni tegelaskuju juures kõige olulisema aspektina tema julmust, mis võtab saatanlikud mõõtmed. Kogu ooperi jooksul säilitab ta külma, emotsioonideta hoiaku, välistades murdumishetkena isegi hukkamis-stseeni „Eichmann II”. Väliselt viitab sellele nii tema kostüüm ja parukas kui ka aeglane, aga pingestatud liikumine. Kostüüm on nagu teistelgi sakslastel läikivast mustast materjalist, kuid rõhutatakse Eichmanni kui kõrgemat võimu, tema teatavat metaaristokraatiat ja -väärikust, kannab tegelane pikka maani ulatuvat narmaspagunitega mantlit ning sarnaselt diplomaatidega ka peenustavat parukat (vt. pilt 7 lk. 222).

Nagu öeldud, osutus lavastuslikult üheks stseene ühendavaks lüliks pidulik laud, mis esineb eri värvi kattega. Stseeni „Eichmann I” alguses näeme kuldset lauda nagu ka rootslaste puhul stseenis „Konverents I”. Kuna tegevuspaigaks on Wallenbergi maja ning peategelane on laval kahe kaastöötajaga, on see ka põhjendatud. Koos Wallenbergi sõnadega „Woraus er gemacht ist” („Millest ta tehtud on”) ja Eichmannile viitavate marimbahelidega vahetub kuldne laud läikiva süsimusta kattega laua vastu. Kontrast Wallenbergi ja Eichmanni vahel on ilmne. Eichmanni „väärikas kaalutletus” asendub peagi ülevoolava groteskiga. Tema liikumine muutub aktiivsemaks, samal ajal kui Wallenberg püsib paigal. Kuna Eichmann on oma küsimuste ja künnilisusega Wallenbergi hetkeliselt nurka surunud, saab viimasest temaga sarnane marionett, millega mängida, nagu olid sõdurid. Lavastuses näidatakse seda jõuliselt – nii diplomaadid kui ka Eichmann väntsutavad Wallenbergi kordamööda, tirides teda groteskset tangot tantsima.³⁴

Stseenis „Eichmann II” (Eichmanni hukkamine) viivad kolm mustas leinarüüs juudi naist (lavastaja väljamõeldud tummrollid) läbi surmariituse: nad riietavad Eichmanni lahti, mähivad ta toorarulli ning justkui asetavad hauda. Adolf Eichmann hukati pärast Jeruusalemmas peetud kohtuprotsessi Iisraeli linnas Ramlas. Bertman tõlgendas lavastuses kohtuasja ja hukkamist abstraktsete kujunditega. Toorarulli kui juutide religiooses traditsioonis ühte suuremat aaret võib pidada sümboliks, mille juuresolul Eichmannil tuleb kohtu ette astuda. Toorarulli mähkimisega mõistetakse ta aga igaveseks süüdi. Lavastaja on vaatajaid säästnud realistlik-ajaloolisest poomispidist.

Huvitavalt on lahendatud Eichmanni roll „Wallenbergi tsirkuses”. Bertman on tõenäoliselt tahtnud ühendada finaalis kogu ooperi olulised liinid. Nii näeme lõputseenis laval ka Saksa ohvitseri, ellujäänud juute, Eichmanni, ehkki libreto seda otseselt ei nõua. Mõjuva kooshoidva ja ühendava kaarena mõjub see aga küll. Et süvendada irooniat, groteski ja Wallenbergimüüdiga kaasnevat silmakirjalikkust, ilmub „ellu ärganud” Eichmann lavale Ronald Reagani kaaskondlasena, esinedes Reagani kõne ajal tema

kätena, seega säilib endiselt Eichmanni-suguste võimukate poliitiliste nõoritõmbajate positsioon (vt. pilt 1 lk. 219).

3.8. Venelased

Kaks Vene ohvitseri on episoodilised tegelased, kellel on tähtis etteaste teise vaatuse avastseenis „Smers”.³⁵ Üks ohvitseridest osaleb põgusalt ka ooperi finaalis „Wallenbergi tsirkus”. Nende kohalolu on mitmel puhul mainitud libreto märkides, kuid ilma vokaalse sekkumiseta.

Ohvitserid esindavad Nõukogude Liitu ja selle osalust Wallenbergi saatuses Teise maailmasõja lõppedes. Pärast Wallenbergi kadumist Nõukogude Liidus tehti rootslaste algatusel korduvalt katseid selgitada välja tema asukoht ja edasine käekäik. Iga püüdlus andis mingi uue niidijupi, mis lõpuks NSV Liidu poolt ikkagi läbi lõigati. Vene ohvitseride hämav tekst Wallenbergi kohta, mis iga kord viib välja fraasini „Tak schto ne spraschivajte” („Nii et ärge küsige”), tähistab eriti ilmekalt Nõukogude Liidu suhtumist igasugustesse järelepärimistesse, mis puudutasid Wallenbergi pärast tema sattumist NSV Liitu.

Vene ohvitseride tekst põhinebki korduvatel fraasidel „U nas jewo net” („Meil teda pole”), „Tak schto ne spraschivajte” („Nii et ärge küsige”), „Mnogije” („Paljud”). Iga uus repliik avab mingil määral uut informatsiooni, kuid seab samas äsjaõeldu iseendaga vastuollu ning viib alati välja pidevalt korduvatesse lausetesse. See tähistaks justkui müüri, mille vastu iga katse tõde välja selgitada lõpuks jooksis. Ka vokaalpartii koosneb aina naasvast meloodiajoonisest (näiteks meloodiad, mis algavad teise vaatuse taktides 35, 40, 56). Kiired passaažid suubuvad trillerisse, pikka nooti või kahe noodi kordumisse *staccato*'s – nagu oleks tegemist informatsiooni takerdumisega. Sarnaselt teiste Wallenbergi vastastega on ka venelaste puhul suur osakaal vaskpillidel. Samuti on vokaalpartii taustaks kasutatud kõlapulki, mis eelkõige seonduvad sakslaste ja Eichmanniga – diktatuur on diktatuur, olgu see Hitleri või Stalini oma.

Vastavalt muusikalisele iseloomustusele interpreteeritakse venelasi lavastuses karikatuursete, aga ähvardavate tegelastena, kusjuures teatud

³⁴ Muusikas kuulsime enne iroonilist valssi, lavastuses näeme nüüd tangot.

³⁵ Libreto järgi on Vene ohvitseri kolm, üks neist tummroll.

tunnusjooni on võimendatud absurdini. Esimene Vene ohvitser säilitab kogu stseeni vältel koomilise ja rõõmutseva oleku, tantsisklevad žestid ja liikumise.³⁶ Et aga „Smerš” ei mõjuks pelgalt humoorika vahepalana, mõjub huvitavalt kahe ohvitseri karakterierinevus.³⁷ Lähtepunktiks on tekst, mida toetab ka instrumentatsioon. Esimese ohvitseri uduseid mõistlauseid („Meil teda pole ja kui on, siis meil teda pole” jne.) kriipsutab iga kord alla teise ohvitseri ähvardav fraas „Nii et ärge küsige”, mille puhul rõhutatakse peaaegu igat silpi saatusliku ja tähendusliku pilliga – kelladega. Selline karakterierinevus on välja toodud ka lavastuses.

Venelaste läikivad punased kostüümid, uhked parukad ja grimm on sarnaselt teiste Wallenbergi vaenlastega lahendatud groteskses võtmes. Bürokratiliku võimu üheks sümboliks on lookav ja toretsev peolaud, mille ümber on „õnnelik” nõukogude rahvas (koor). Võõritusefektina kasutatakse ka siin aegluubis liikumist nagu diplomaatide puhul, seda aga koori poolt ja mitte Vene ohvitseridelt (vt. pilt 8 lk. 222).

3.9. Koor

Libreto järgi täidab koor ooperis oma rolli kahel viisil – nii laulvana (stseenides „Proloog”, „Eichmann I”, „Surmamars”, „Smerš”, „Gulag I”, „Gulag II” ja „Wallenbergi tsirkus”) kui ka vaikiva massina (esimese vaatuse stseenides „Konverents I”, „Rongijaam I-III” ja „Päästetud”). Mingil määral olen kooriosa juba eelnevate tegelasgruppide juures käsitlenud – juudid „Proloogis”, sakslased „Surmamarsis”. Ehkki koori on võimalik mitme erineva tegelasgrupiga siduda – lisaks eespool nimetatule ka venelased,

Gulagi vangid jne. –, ei ole see alati üheselt mõistetav. Suuresti esindab koor justkui kõrvalseisvat kommenteerijat ja lisab olukorrale otsustavust ja saatuslikkust (nt. stseenides „Eichmann I”, „Gulag II”, „Wallenbergi tsirkus”), tähistades olulisi sisulisi raskuspunkte. Kooripartiis esineb ka pikemaid löike („Surmamars”, „Gulag I”), kus koor funktsioneeribki üldise, abstraktse idee edastajana.³⁸

Ehkki koor on seotud mitme erineva grupiga, ei võta ta tavaliselt neile omast muusikalist karakteristikat üle. Koori iseloomustab läbivalt kogu ooperis homofoonilise faktuuriga raskepärane akordika, mis sisendab staatilisust. Sellele aitab kaasa ka „saatusliku pilli”, kella sage kasutamine. Eriti otsustavana mõjub see avastseenis „Proloog”, kus koori esitatud küsimused on rõhutatud kellade perioodilise veerandnoodi kordusega. Kellakõla saadab ka heebreakeelset naiskooriteksti stseenis „Surmamars”.

Ka lavastuses on koori kasutatud kahel viisil. Ühelt poolt esindab koor massi, et anda edasi olustikku ja sündmustikku – seda eelkõige just stseenides, kus kooril puudub vokaalpartii, aga ka stseenis „Smerš” (koor tähistab „õnnelikku” nõukogude rahvast), stseenides „Gulag I-II” (Gulagi vangid), „Wallenbergi tsirkus” (kirev „muinasjuturahvas”). Teisalt kohtame ka abstraktsemat käsitlust. Vastavalt koori iseloomustavale staatikale muusikas on koori misanstseenid enamasti paigalseisvad või vähese liikumisega, mis lühikeste vaherepliikide puhul tundub loomulik. Suure üldistuseni jõutakse ulatuslikuma kooripartiiga stseenis „Surmamars”: marssiva massi asemel (nagu kirjeldatakse libretos) näeme laval seisvaid lauljaid, kes imiteerivad kõndimisliigutusi oma sõrmedega.³⁹

³⁶ Karikatuurina kujutatakse ka stenografiste, keda kehastavad diplomaatidena esinenud naislauljad.

³⁷ Lauskoomikat aitavad vältida ka tõsised, kaalukad koorirepliigid.

³⁸ Eriti mõjuv on heebreakeelne naiskooriosa (lõpus lisanduvad siiski ka meeshääled) stseenis „Surmamars”, mis summeerib Natsi-Saksamaa teemalise esimese vaatuse ja avab Wallenbergi tegelaskuju tähendust – temast on saanud juutidega sarnane ohver.

³⁹ Libreto järgi peaksid juudid hakkama masside marssimise ajal järk-järgult surnult maha langema. Lavastuses loobutakse sellest. Siin käivad juudid üksteise järel laval läbi, jäävad hetkeks seisma sõdurite ette, kes rebivad neil seljast mantli ja heidavad selle põrandale. Niisiis ei näe me laval lamamas mitte inimesi, vaid hukkunuid tähistavaid mantleid. Koos heebreakeelse teksti kõlamisega hõlmab see märksa sügavamat plaani, väljudes hetkeks Teise maailmasõja problemaatikast. Tüür on märkinud: „Wallenbergis on palju laiemad mastaabid. Ta haarab tervet ajastut, tohutut kriisi, milles eurooplane kogu oma hiilgava mõttepärandiga on sipelnud. [...] Teiseks on juba selles situatsioonis, kus üksik julgub ennast vastandada ümbritsevale üldisele metajõhkruusele, piisavalt palju pingeid ja erilist mahtu” (Pappel 2001).

Löppsõna

Ooperi lavastamine on suuresti erinev näidendi interpreteerimisest. Sõnaline tekst libreto näol on ainult üks osa tervikust – määrav on muusika. Lavastaja ammutab sellest karaktereid, „loeb“ allteksti, paneb paika lavastuse üldstruktuuri.

Ideaalne ooperilavastus mõtestab teose lahti lavalisteks sündmusteks, lähtudes teksti kõikidest aspektidest, s.t. nii librestost kui ka partituurist. Ooperilavastuse analüüs peaks seega samamoodi mõtestama uurimisobjekti, võttes arvesse muusikalise dramaturgia ja lavaliste sündmuste ning stsenograafia koosmõju. Dmitri Bertman ja Ene-Liis Semper lähenesid „Wallenbergi“

lavastamisele ja kujundamisele oma visiooniga, esitades uurijale huvitava ülesande selgitada välja printsiibid ja põhjused, millest siis teost laval elama pannes ikkagi lähtuti. Tüür on „Estonia“ lavastuse kohta märkinud: „Minule imponeeris igatahes see, kuidas ta [Bertman] tajus muusikat ja kui tundlikult ta sellest lähtus. Ja see sünergia, mis tekkis Ene-Liisi ja Dima nägemusest, on võimas“ (Raid 2009). Rahvusoooperi Estonia lavastuse musikaalsus, kujundlik-üldistav mõtlemine ning oskus töötada lauljatega, näidata rollide vahelisi suhteid tõstsid „Wallenbergi“ interpretatsiooni uuele arutlustasandile, mis puudutas inimajaloo põhiküsimusi.

Allikad

„Wallenbergi“ partituur:

Wallenberg. Oper in 2 Akten. Musik von Erkki-Sven Tüür. Libretto von Lutz Hübner. Frankfurt/M. [etc.]: Litolf/Peters, 2000.

„Wallenbergi“ Rahvusoooper Estonia lavastuse DVD:

Wallenberg. Estonian National Opera. An opera by Erkki-Sven Tüür. Tallinn: EsNO & ERP, 2008, ERP 1808.

Kirjandus

Balme, Christopher 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4., durchges. Ausgabe, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Balme, Christopher 2006. Libretto-Partitur-Bild. – *OperMachtTheaterBilder: Neue Wirklichkeiten des Regie-theaters*. Hrsg. Jürgen Schläder, Leipzig: Henschel Verlag, S. 51–72.

Dahlhaus, Carl 1983. *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München/Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler.

Erss, Maria 2004. Paraku on gravitatsioonijõud olemas ... Erkki-Sven Tüür „Wallenbergist“ ja teksti komponeerimisest. – *Teater. Muusika. Kino* 2, lk. 69–76.

Erss, Maria 2002. Tundmatu amet – ooperilibretist. Lutz Hübneri koostöö Erkki-Sven Tüüriga. – *Teater. Muusika. Kino* 4, lk. 71–76.

Gann, Christoph 2001. *Raoul Wallenberg „Päästa nii palju inimesi kui võimalik ...“*. Tallinn: Kunst.

Kahu, Tõnis 2007. Erkki-Sven Tüür: Muusika on võimalus armastada. – *Eesti Ekspress*, 31. mai.

Kotta, Kerri 2010. On cross-temporality in Erkki-Sven Tüür's opera „Wallenberg“. – *De Musica commentarii* 2. Poznan: Akademia Muzyczna, pp. 153–166.

Kotta, Kerri 2008. Zur musikalischen Zeit. Über die formalen Grundlagen der Werke von Erkki-Sven Tüür. Ein Beschreibungsversuch. – *Schwarze Milch und bunte Steine. Der Komponist Erkki-Sven Tüür*. Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott, S. 23–38.

Liivrand, Harry 2007. „Wallenbergi“ triumf Estonias. – *Eesti Ekspress/Areen*, 7. juuni.

Liivrand, Harry 2012. Kolmas „Wallenberg“ – suur ooper unenägu ja realsust sünteesimas. – *Teater. Muusika. Kino* 12, lk. 61–66.

Pappel, Kristel 2001. „Wallenberg“ – meie ajastu müüt. Erkki-Sven Tüür kümme päeva enne esietendust. – *Sirp*, 4. mai.

Pappel, Kristel 2004. Muusikateater – tülikas uurimisobjekt. – *Mööldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Toimetanud Jaan Ross ja Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 413–428.

Pavis, Patrice 2011 [1996]. Analüüsivahendid. – *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Koost. Luule Epner, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 103–125.

Pfister, Manfred 1988. *The theory and analysis of drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Raid, Juku-Kalle 2009. Erkki-Sven Tüür: „Pealegi ... Mis on klassika?“ – *KesKus* 5, lk. 23.

Vaitmaa, Merike 2001. Esietendus Erkki-Sven Tüüri „Wallenberg“. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 51–59.

The musical dramaturgy of Erkki-Sven Tüür's opera *Wallenberg* and its connections with the stage interpretation

—
Maris Pajuste

Opera is a genre which consists of many different components that reach their final realization on the stage; for this reason, when analysing an opera the researcher is faced with the constant challenge of finding the most appropriate analytical method. The first question that comes to mind when analysing an opera is whether it is enough simply to concentrate on the score, or whether one should also consider the theatre-specific side, namely the staging.

The German musicologist Carl Dahlhaus argued that, especially in the case of contemporary opera, it is essential first to explore the musical dramaturgy of the composition so as to create a clear sense of content and structure by finding the most important connection points between the drama and the music. Stage production analysis is a fairly new phenomenon in the operatic field; however, as the visual side of musical theatre is nowadays becoming more and more significant, this naturally calls for descriptions of the staging and scenography of a production.

Focusing on Erkki-Sven Tüür's opera *Wallenberg* (2001), in my analysis I will attempt to connect the musical dramaturgy to the staging. I will consider the libretto and its connections with the music, and then examine how these lines are interpreted in the staging. In doing so I will concentrate first on the structure of the opera/staging and then on the characters or character groups. For the staging I have chosen Dmitri Bertman's production at the Estonian National Opera (2007).

The opera is divided into two acts and nineteen scenes: eleven scenes in the first act, eight in the second. One of the most important aspects in examining the opera's structure is the juxtaposition of real/unreal, German/Russian and Wallenberg/non-Wallenberg across the two acts (i.e. from the first to the second). In the first act the events follow a chronological order; the second act is governed by a more abstract progression of time.

In the music as well as in the stage production, this contrast between the two acts is largely defined by the position of the main character, Wallenberg. As the “real” Wallenberg gradually disappears in the second act, his vocal intervention also decreases. The staging offers a profound interpretation of this idea: to show the incapability of the “real” Wallenberg to take action in what is happening around him – eventually becoming a made-up media martyr – he is “imprisoned” in a cage separated from the rest of the stage throughout the second act (until his full disappearance after the contact with his pop-version, Wallenberg 2).

Surprisingly, Bertman's stage production does not emphasise the contrasting planes of reality and unreality between the two acts, but rather uses generalized figures. Nevertheless, the second act has noticeably less busy stage activity; this contrast is also defined by the music, which becomes temporally more static.

Despite the use of generalized figures, however, the thematic distinction between the acts is still profoundly marked. At the end of the first act, with the phone call from the Russian officers, the stage is gradually filled with red light – symbolizing the Soviet Union – and a red cloth falls from the ceiling. The maintaining of the tension is also implied by the music: the nervously rising *glissando* passages in the strings and the high trills in the woodwind create a sense of anxiety which culminates in the heavy chords of the brass.

In the opera's treatment of character the principle of contrast turns out to be the most important aspect, clearly differentiating Wallenberg from the other characters. The libretto highlights the contradiction between Wallenberg and each of his enemies: while he is dynamic and humane, they are, in turn, mechanical, technical, bureaucratic, and cruel. The contrast is firmly accentuated in the music: the negative characters are portrayed by motoric, pulsating rhythms (mechanic one-sidedness), vigorous brass motifs, and grotesque musical material. Wallenberg's music, on the other hand, is exemplified by a flowing and diversified sense of metre.

As one of Wallenberg's most important characteristics is his contrast with the other characters, a close connection with the Jews and the Woman stands out. Wallenberg and the Jews share a static orchestral background, while his characteristic instrumentation is shared with that of the Woman.

The principle of contrast is also exemplified in the stage production – most profoundly by the costumes, which serve to create both connection and contrast between the characters. Negative characters are portrayed in shiny, pompous clothing and make-up. The Germans wear a futuristic-looking black military uniform and carry light sabres; the diplomats wear golden ball gowns; and the Russians, glittery red costumes. The mechanical and calculating character of the Germans is most extremely exemplified in Eichmann's costume and baroque wig as well as in his slow, tense movements.

In contrast to these characters, Wallenberg's simple and laconic white suit creates a recognizable antipode. However, Wallenberg does not wear the white suit throughout the whole opera. From the final scene of the first act onwards, the main character changes from his suit into the robe of the Jews; this stresses the connection between the Jews and Wallenberg, which is also heard in the music. The connection between the Woman and Wallenberg is made apparent by a very interesting detail: in both scenes of the first act in which the Woman appears, she leaves something of hers to Wallenberg.

Another very important keyword in considering the negative characters is *grotesque*, which is most clearly shown through the ironic character of Wallenberg 2, his pop version. Even the music refers to popular music – motoric rhythms, the use of a bass-synthesizer as a leading instrument, and the rather "nice" sounding musical material. Wallenberg 2 is presented as the epitome of pop, an admired star: he takes the stage dressed in an Elvis costume.

The ideal opera production reveals the composition as a series of dramatic events derived from all aspects of the written text, that is, both the libretto and the score. An analysis of an opera production should therefore unveil the research object in a similar manner to reveal how the musical dramaturgy and the concurrence of staging and scenography are in a state of symbiosis. The musicality of the stage production at the Estonian National Opera – its metaphorical language and the knowledge of how to work with the singers to accentuate the relationship between the different roles – has served to bring the interpretation of *Wallenberg* to a new, deeper level of discussion.