

# Jüri Reinvere ooper „Puhastus” kultuuri-, teatri- ja muusikateaduslikus perspektiivis<sup>1</sup>

Kristel Pappel, Anneli Saro

Jüri Reinvere ooper „Puhastus” Sofi Oksaneni samanimelise romaani põhjal.  
Muusikajuht: Paul Mägi.  
Lavastaja: Tiina Puumalainen.  
Lavakujundus: Teppo Järvinen.  
Kostüümid: Marjaana Mutanen.  
Koreograafia: Osku Heiskanen.  
Noor Aliide – Helena Juntunen või Tove Åman,  
Vana Aliide – Johanna Rusanen-Kartano  
või Heli Veskus, Zara – Niina Keitel või Melis Jaatinen, Martin – Jaakko Kortekangas või Arto Hosio, Hans – Toomas Kataajala või Andres Köster, Pavel – Juha Riihimäki või Jyrki Anttila, Lavrenti – Koit Soasepp või Hannu Forsberg, Ingel – Hanna Rantala või Eeva-Maria Kopp, Ülekuulaja – Petri Pussila või Marko Nykänen.  
Esietendus Soome Rahvusooperis  
20. aprillil 2012.

Muusikateatri uurimisel on järjest rohkem andnud tunda vajadus ületada ühe valdkonna piire ning leida uusi lähenemisviise ja küsimuseasetusi teiselt aladelt (vt. ka intervjuu Erika Fischer-Lichtega käesolevas kogumikus). Antud artikkel integreerib metodoloogiliselt ja teoreetiliselt kolme üsna iseseisvat teadusala: kõikehõlmava ambitsiooniga kultuuri-uuringuid (*cultural studies*), teatriteadust ja muusikoloogiat. Artikli üheks eesmärgiks on vaagida muusikalavastuse uurimise võimalusi, mis hõlmaks traditsioonilist teose helikeele ja muusikalise esituse analüüsi, sidudes seda aga tavalisest rohkem teatriteadusliku distsipliini, etenduse analüüsi (*performance analysis*)<sup>2</sup> põhiprintsiipidega. Lisaks sellele tuleb muusikaetendust vaadelda ka laiemas perspektiivis kui kommunikatsiooniakti loojate

ja vastuvõtjate vahel ning kultuuris ringlevate ideede, ideoloogia- ja esteetikasuundade vahel. Nende lähenemiste testimiseks kasutatakse Jüri Reinvere ooperit „Puhastus” ja selle lavatõlgendust Soome Rahvusooperis.

Artikli esimene osa („Sofi Oksaneni „Puhastus”) on pühendatud etenduse kui kommunikatsiooniakti ja selle paljude kontekstide avamisele, et mõista paremini etenduse tähendust nii selles vahetult osalejatele (lavastuse meeskond, etendajad ja vaatajad) kui ka sellest kaudselt osa saajatele (inimesed, kellel on etenduse kohta vahendatud teadmisi). Kaks järgmist osa („Jüri Reinvere „Puhastus” ja „Tiina Puumalainen – Paul Mägi „Puhastus”) tegelevad etenduse analüüsi ja tõlgendustega, lähtudes teatrilavastusest kui interpretatsiooniahelast ja keerulisest representatsioonimehhanismist. Neljas osa („„Puhastuse” lõõklained”) on pühendatud „Puhastuse” retseptioonile ja laiemale sotsiaal-kultuurilisele mõjule.

## Sofi Oksaneni „Puhastus”

Etenduse üldisel kontekstualiseerimisel tasub kaaluda järgmiste mõjurite osakaalu: lavastuse žanrikonventsioonid, pealkirjast lähtuvad eelootused, alusteos (libreto ja partituur), selle varasemad tõlgendused, sama süžee tõlgendused teistes kunstiliikides, autori(te) imago, lavastaja ja kunstnike, etendajate ning teatri maine, meediakajastus. Eri lavastuste ja etenduste puhul mõjutavad selle vastuvõttu erinevad tegurid ning neid tegureid peaks uurija teadvustama, võimaluse korral isegi hierarhiseerima.

Jüri Reinvere ooperi loomist ja vastuvõttu on kõige enam mõjutanud alusteos, Sofi Oksaneni soomekeelne romaan „Puhastus” (2008)<sup>3</sup> ning

<sup>1</sup> Uurimus valmis Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1 ja projekt „Esilduvad lood: jutustamine ja ühine tähendusloome narratiivses keskkonnas”; PUT 192).

<sup>2</sup> Etenduse analüüs kui distsipliin hakkas arenema 1960. aastail. Vastukaaluks seni domineerinud teatrijalooloole hakati rohkem tähelepanu pöörama kaasaegsetele etendustele ja nende analüüsimisele. Algaastail suure populaarsuse saavutanud semiootilist lähenemist hakati sajandivahetusel kombineerima fenomenoloogilise analüüsiga. Olulisemad etenduse analüüsi teooriat käsitlevad teosed on nt. Fischer-Lichte 1992 ja 2001, Pavis 2003. Hea eestikeelse ülevaate annab Luule Epner (2002).

<sup>3</sup> *Puhdistus*: romaani. Helsinki: WSOY.

selle ümber tekkinud diskussioonid. Oksaneni kodulehe andmetel on romaan ilmunud 38 riigis 39 trükis ning saanud hulgaliselt preemiaid nii kodu- kui välismaal, sh. Euroopa raamatu auhinna (FNAC) ja Prantsuse tõlkekirjanduse auhinna (Prix Femina Étranger, mõlemad 2010).<sup>4</sup> Kirjastuse Like andmetel on romaani kogu maailmas müüdnud 900 000 eksemplari,<sup>5</sup> sh. Soomes üle 200 000. Romaanile eelnes samanimeline näidend, žanrimääratluse järgi tragöödia, mille esmalavastus toimus 2007. aastal Soome Rahvusteatri. Sellele on järgnenud juba seitse lavastust Soomes (Tampere, Joensuu, Seinäjoki, Poris, Lahtis, Vaasas ja Helsingis), kolm Saksamaal, kaks Eestis (Vanemuises ja Raadioteatris) ja USA-s ning paljudes teistes riikides üle kogu Euroopa.<sup>6</sup> Kevadel 2012 esietendus Reinvere ooper ning sügisel esilinastus Markus Selini film. Kõik need faktid annavad alust rääkida „Puhastuse“-buumist ning nende najal võib oletada, et suur osa ooperikülastajatest oli ühel või teisel viisil kursis loo temaatika ja süžeeaga ning lähtus vastuvõtul võrdlevast vaatepunktist.

Oksaneni Eesti-retseptisioonis esines korduvalt motiivi – ka taise on seda rõhutanud –, et nii romaan kui näidend „Puhastus“ (nagu ka romaan „Stalini lehmad“) aitavad selgitada Lääne-Euroopale ja ülejäänud maailmale Nõukogude okupatsiooni olemust ning Oksanen oleks justkui Eesti eestkõneleja, keda lõpuks ometi kuulda võetakse. Ehk just sellest eeldusest lähtudes puhkes siinmail ka pisut hüsteeriline diskussioon Ajaloolise Tõe üle. Soomekeelseid (eriti just kirjandus-) arvustusi ja blogisid lugedes jääb mulje, et Eesti-teema tõuseb seal esile vaid ühe kitsa rühma jaoks ning et domineerib siiski teose kui põneva ja eksootilise esteetilise objekti analüüs (sh. väga palju räägitakse keelest ja stiilist). Oksanen on näidendit esitlenud eelkõige kui lugu naistevastasest vägivallast ja häbist, inspiratsiooniks Horvaatia kirjaniku Slavenka Drakulići teosed Bosnia sõjast. „Sellest tuli näidend, sest teema on nii tihedalt seotud häbiga – häbiga inimese pilgus – ja kuna teatril on kollektiivi nägu ja miimika, siis tundus vajalik teha seda teatris“ (Alftan, Oksanen 2007). „Puhastust“ ongi loetud eelkõige kui inimkaubandusromaan, kuna naiste vägivaldne riigist riiki transportimine

ning kupeldamine on väga levinud probleem kogu maailmas. Eesti ajalugu on teemana üles kerkinud vaid nendes riikides, kus on aset leidnud analoogilised sündmused, ja sealgi on romaani süžee pigem julgustanud meelde tuletama ja analüüsima kohalikku ajalugu (Oksanen, Rosma 2012). Niisiis kuigi „Puhastus“ lähtub konkreetsetest ajaloolistest reaalistest, on tema eesmärgiks ikkagi olnud kujutada midagi üldistavat või igavikulistki.

### Jüri Reinvere „Puhastus“

Reinvere on kirjutanud nii „Puhastuse“ muusika kui ka libreto Sofi Oksaneni samanimelisele näidendile ja romaanile tuginedes. Erilist huvi pakuvadki algteostest ja „Puhastuse“-kaanonist lähtudes Reinvere interpretatsioon, tema valikud ja tõlgendused. Ettehaaravalt võib öelda, et kuigi Reinvere on juba ligi kaks aastakümnet elanud välismaal (peamiselt Poolas, Soomes ja Rootsis ning alates 2005 Saksamaal), räägib tema ooper eelkõige eestlaste traagilise saatuse lugu, jättes Oksaneni romaanis sisalduva põnevusloo ja rahvusvahelise inimkaubanduse temaatika vaid punktiireks kõrvalliiniks. Eestlasest vaatajale ei paku Eesti lugu vaatepunkti ja retoorika mõttes suuri üllatusi. Samas, asetades „Puhastuse“ laiemasse Euroopa teatri- ja kultuurikonteksti, üha uute Teise maailmasõja ja okupatsiooniaineliste traumateoste taustale, on Reinvere lähtekoht üsna ootuspärane – mitte igal põlvkonnal, vaid lausa igal loojal näib olevat vajadus see teema vähemalt üks kord isiklikust perspektiivist läbi kirjutada. Sellisel juhul ei ole peamiseks eesmärgiks mitte tuntud teemale uuendusliku tõlgenduse pakkumine või etenduse kui kogukondliku mäletamis- ja mälestamistseremoonia korraldamine, vaid teatud tüüpi isiklik riitus, puhastumine, millest võib kujuneda ka nii esteetiliselt kui sotsiaalselt tähelepanuväärne sündmus.

Reinvere on nimelt arvamusel, et Eestis ei ole traumaatilise mineviku teema piisavalt lahti räägitud.

Aastaid mõtlesin, et riigi ülesanne oleks luua mingid raamid ja toetada minevikust puhastumist. Saksa riik on üks näide sellisest tegevusest; ja Saksa riigil läheb praegu vaimselt

<sup>4</sup> <<http://www.sofioksanen.com/books/purge/>> (külastatud 29.01.2013).

<sup>5</sup> <<http://www.like.fi/kirjailija/oksanen-sofi>> (külastatud 25.02.2013).

<sup>6</sup> <<http://www.sofioksanen.com/books/purge/>> (külastatud 29.01.2013).

ootamatult hästi. Hiljem hakkasin mõtlema, et küsimus polegi riigi eneseteadvuses, küsimus on üksikisikute eneseteadvuses. Ei riik ega riigi struktuurid suuda mõista seda, mida tema kodanikud üksikisikutena mõista ei suuda.<sup>7</sup>

Reinvere ooperi peategelane on Aliide, Nõukogude okupatsioonivõimu kollaborant. Helilooja on rõhutanud, et ta võttis Oksaneni näidendist ja romaanist süžee põhiliini, aga teksti kirjutades isegi ei lugenud enam neid teoseid üle, et tunda ennast vabana ja pühenduda kindlale eesmärgile luua just ooperi vajadusi arvestav libreto (Reinvere 2013). Aliide õe tütre Zaraga seotud süžeele ja temaatikale alluvad Aliide kesksele positsioonile, Zara kõrvaltegelasena vaid kordab Aliide teemat väikevormina. Reinverele näib Eesti hoopis tähtsam olevat kui Oksanenile; ooper toob kirjandusteostest esile need momendid, mis kujundavad ja ühtlasi peegeldavad niihästi isiklikku kui kogu maa tragöödiat, ning Eesti kaudu ka üldisemat laadi vägivalda, ustavuse ja koduarmastuse küsimusi – hoolimata sellest et eriti ustavus ja armastus oma maa vastu on teemad, mis nüüdisinimese elu valitsevas kaledas meediamaailmas on kuulutatud vanamoodsaks, õõnsaks ja naeruväärseks. Ent ooperi eriliselt üldistusjõu ja muusika abstraheriva olemusega on selleks just õige paik.

Reinvere tekst on napp, kuid just oma lapidaarsuses kujukas ja suure kaaluga. Valdavas osas kirjutab helilooja kogu teksti ise, otseseid fragmente algmaterjalist on vähe (üksnes 7. pildis, Aliide ja Zara stseenis aastal 1992, leidub vähesel määral otseselt Oksaneni teksti). Reinvere on omalt poolt lisanud ka selliseid sisu poolest uusi ridu, mida romaanis ega näidendis ei esine, mis aga toonitavad Aliide karakteri vastuokslikkust ning jõulisust: Aliide jutt ooperi eelviimases, 10. pildis sellest, kuidas ta on pidanud seitsmed peied, oma kätega puhastanud heeringaid, teinud hapukapsaid ja koorinud kartuleid (Reinvere 2013). Mälestused kirstudest ja haudadest viivad lõpuks pildini naabritest, kes koerapoegi pappkasti teibivad ja jökke viskavad. Seda Aliide ei suudaks ning see on korraks inimlik välgatus temas.

Soome Rahvusooperis oli Aliide roll jagatud kahe lauljanna vahel, kellest üks kehastas vana ja teine noort Aliidet (vt. foto 9 lk. 223). Reinvere sellist jaotust tingimata ei nõua – põhimõtteliselt võib Aliide osa täita ka ainult üks lauljanna, kuigi partii on siis väga mahukas ja raske: „Lõin teadlikult rolli, mis võiks pakkuda lavastajale erinevaid väljakutseid, olenevalt ka lauljate sobivusest“ (Reinvere 2013). Kahe Aliide puhul tekib teoses kaks pingesallikat ja dialoogiliiki: noore ja vana Aliide ehk kuldse Eesti aja ning halli nõukogude aja vahel ühelt poolt, ning naiste ja meeste ehk alistujate ja allutajate vahel teiselt poolt. (Hans kui allasurutud rahva esindaja ja põrandaalune jääb sellest mängust otseselt küll välja, kuid sümboolselt kuulub naiste rindele). Aliide ja Zara, moodsa tragöödia väikesed kannatavad tegelased, esindavad nii ajaloo kui ka vägivalda (või teatud eksistentsiaalse kurjuse vormi) hammasrataste vahele jäänuid: üksikinimesi, naisi, rahvusi. Reinvere ei käsitle nende lugusid mitte üksikjuhtudena, vaid ajaloolise või eksistentsiaalse üldistusena ning saavutab tragöödiale omase distantseerituse ja üldistusastme. Psühholoogilisel tasandil laseb Reinvere vanal Aliidel oma noorpõlveminaga suhestuda ning neil kahel teose lõpus üheks kasvada.

Autori ja Aliide suhet kuldse minevikuga illustreerib hästi keelte valik: sõjaeelsed ja sõjaegsed stseenid esitatakse valdavalt eesti, soomlastele poeetilisemalt mõjuvas keeles, nõukogude ja kaasajal toimuvad stseenid aga argisemas, soome keeles. Helilooja on sedapõhijendanud kavatsusega näidata kõigepealt eestikeelset olustikku enne venekeelse (s.t. võõra, muukeelse) nõukogude võimu sissetungi, nii et eesti keel jääb edaspidigi üldjuhul aususe keeleks, soome keele kasutamine (justkui vene keele rollis) aga osutab nõukogude olustikule või mõjule inimeste käitumises ja mõtlemises. See seletab küll keelte vahetust teose keskel, kuid kogu ooperile sellist interpretatsiooni kohaldada on raske. Kuna suuremale osale publikust on soome keel siiski ema- ehk oma keel, siis on kaheldav, kas autori keelekontseptsioon neile päris sellisel kujul mõistetav oli. Eestlastele jälle oleks vastuvõetamatu, kui kõiki Nõukogude

<sup>7</sup> Jüri Reinvere. „Puhdistus“-oopperasta ja sen säveltamisestä. <<http://puhdistusopera.wordpress.com/>> (külastatud 4.02.2013).

Liidus elanud või sündinud inimesi (nt. tõde taga nõudvat Zarat või Reinveret ennastki) peetakse *homo sovieticus*'teks. Sellele kontseptsioonile töötab vastu teose enda loogikagi, sest soome keeles on esitatud kõik Aliide sisemonoloogid ning ülestunnistused Zarale.

Reinvere on oma ooperi loomisprotsessi kohta märkinud, et libretot kirjutades pani ta kõigepealt paika makrotasandi sündmused, lõi seeläbi toetuspunktid ja nende järgi kujundas pingetõusu ja -lõdvenemise rütmi (Pappel 2012d). Tema libreto tegevustik ei kulge ajas lineaarselt aastast 1939 kuni aastani 1992 (seda on talle ka ette heidetud),<sup>8</sup> vaid autor mängib eri tasanditega ajas (1939, 1948, 1952, 1980, 1992) ja ka ruumis (küla Eestis, Berliin, Vladivostok). Ta teeb seda piisava selgusega tekstis ning jätab vaatajale vajaduse korral aega jõuda ühest punktist teise või mõista, et tegemist on simultaanselt esitatud eri aegade. Mitme tasandi kooslus ja samaaegsus on ooperikunsti tänu muusika karakteriloomeliste omadustele väga levinud: mõelgem kasvõi Bernd Alois Zimmermanni, Luciano Berio ja Helmut Lachenmanni teoste.

Ooperis „Puhastus“ on üksteist pilti, mis erinevad oma kestuselt – et teos hingaks (Pappel 2012d). Nii mõjub I vaatus 5. ja ühtlasi viimane pilt, milles näidatakse Zarat ja tema vaikivat vanaema Inglit Vladivostokis, nagu pingelangus ja kurb *coda* pärast ülekuulamis- ja vägistamisstseeni 4. pildis. (Ulatuslik 4. pilt tervikuna hõlmab ajalisel poole esimesest vaatusest.) Muusikadramaturgilisest küljest vaadatuna on teoses kolm Aliide looga seotud ulatuslikku etappi: (1) orkestri jõuline algusimpulss (vana Aliide märkab Zarat, tegevus käivitub), (2) sama motiiv 4. pildi viimase, neljanda stseeni alguses (siit algab muutunud, pahelise Aliide lugu), (3) sama motiiv ooperi lõpupildi alguses (Aliide Saatana-monoloog ja maja süütamine – puhastumine).

Ooperi vastuvõtjale on tugisammasteks ulatuslikud orkestrimonoloogid: 2. pildi lõpus (nagu tähtede virvendus 1939. aastal, millest tekstis eelnevalt juttu on), 4. pildis (pärast noore Aliide fraasi „see olin mina, kes ei öelnud seal kellelegi midagi“ – nagu öudustardumusest vallanduv valu) ja sama pildi lõpus (küüditamine). Edasi,

teises vaatuses 7. pildi (Zara oma vanaisa Hansu vanas peidikus, naiste konflikt) lõpus, 8. pildis (koor laulmas orkestri saatel nagu unelaulu Aliide peidikus lämbuvale Hansule), 10. pildi ja 11. pildi üleminekul, pärast Zara lahkumist ning vana Aliide otsustust minevikuga ja iseendaga arved ära klaarida („Ja sen jälkeen, minä juon iltapäiväteeni“)<sup>9</sup> kuni Saatana-monoloogi alguseni. Lõpuks, ooperi finaalis kõlab võimas „tulepoeem“ – maja põlemine, leegid, puhastustuli (vt. foto 10 lk. 223).

Vahel öeldakse orkestripartii juhtiva rolli puhul ooperis, et orkester kommenteerib sündmustikku. Reinvere on rõhutanud, et tema orkester ei ole kommentaator, nagu ta on teisalt püüdnud vältida ka illustratiivsust (Pappel 2012d). Heliloojaga tuleb nõustuda: orkestripartii on maailm, milles sündmustik hargneb ja tegelased kulgevad, on omaette elus organism. Teda võib pidada ka nähtamatuks tegelaseks – ühiskond, ängistav ajastu, sisemaailm ... Ta „ühendab välise aja ja ruumi ning tegelaste sisemise aja ja ruumi“ (Pappel 2012b). Orkester annab hoogsa impulsi tegevuse käivitumiseks ooperi esimeses taktis ning lõpuks põletab selle maailma, mille esile manas või mida ta ise tähendas. Jõuline algimpulss orkestrilt meenutab Richard Straussi muusikadraamat „Salome“ (1905) ning Reinvere ongi märkinud, et oma teose loomisel olid tal eeskujudeks Strauss, Wagner ja 19. sajandi vene ooper, nt. Mussorgski (Pappel 2012a). Teatud mõttes võiks öelda, et helikeelelt on „Puhastus“ nagu 21. sajandi komponisti tugevalt isikupärane, uuelts pingetasandilt lähtuv tõlgendus 1900ndate alguse muusikast (Straussi eelekspressionism, Debussy värelevates värvides impressionism ning Schönbergi peatne ekspressionistlik suubumine atonaalsesse muusikasse). „Puhastuse“ I vaatus esimene kõrgpunkt, n.-ö. kulminatsioon „vaikus“, on vägistamisstseen 4. pildis. Kuulda on üksnes vaikne sügav akorditaust, helilooja on tempomärkeks kirjutanud *molto grave* (väga raskelt) ja orkestripartii karakteriks *dolcissimo* (üliõrnalt), mis kokku mõjub kohutavalt oma jäises tardumuses. Kõla taandamisprintsip meenutab sarnast võtet Straussi „Salomes“, ehkki teist registrit kasutades: timukale on antud käsk Jochanaani pea maha raiuda, Salome kuulatab pingeliselt,

<sup>8</sup> Selleteemalist arutlust vt. Klassikaraadio. Delta. Külalised: Kristel Pappel, Kerri Kotta, Alvar Loog. Arutusel Jüri Reinvere ooper „Puhastus“. 24.05.2012.

<sup>9</sup> „Ja pärast seda joon ma oma õhtust teed.“

peaaegu füüsilise valuga, kas timukas täidab käsu, ning orkestrikõla on taandatud üksnes hakitud kontrabassimotiividele „ebainimlikult“ kõrges registris ja taustatremolole.

Ka Reinvere ooperi faktuurikäsitlus näitab Straussi partituuride head tundmist. Hoolimata suurest orkestrikoosseisust (kolmene koosseis pluss laiendatud löök- ja vaskpillirühm) ei mõju kõlavoog kunagi liiga raskepärasena, sest helilooja kombineerib ja vaheldab eri pillirühmi ning pillisoolosid, jagab kuulajale õhku ja puhkepause hõredama faktuuri näol. Suures plaanis ja teadliku robustsusega võiks need materjalikihid, mida helilooja käsutab, jagada nelja liiki: staatilised akordid justkui vundamendi ülesandes; kiired, keerlevad, sageli suures ulatuses tõusvad, laskuvad ja ka omavahel ristuvad kuueteistkümnendike-liikumised; trilleri- ja tremolomotiivid; avarad kõrgustesse sirutuvad meloodiad. Eriti viimased on orkestrimonoloogides suure mõjuga, samuti siis, kui nad laia vokaalliiniga samaaegselt esinedes moodustavad sellele kontrapunkti: nagu kaks müüride vahelt valguse poole väänlevat häält.

Vokaalpartiid on komponeeritud nii, et olulisemad sõnad tekstis oleksid välja kuuldavad ja pääseksid mõjule, selles on nii retsitatiivsust kui ka suurt meloodiakaart (eriti Aliide monoloogides 4. ja 11. pildis). Vokaalliinid kuuluvad küll orkestri kõla abil loodud maailma, ent kulgevad seal iseseisvalt. Orkester ümbritseb tegelasi, on nähtamatu kõik-teadja. Kui noor Aliide oma monoloogis 4. pildi lõpul („Minä en ole enää ihminen ... Mutta tässä kylässä nyt minä päätän, kuka saa elää ja miten”)<sup>10</sup> esineb nagu saatusejumalanna, siis kõlavad tema partii taustaks orkestris trilleri- ja tremolomotiivid, mis läbivad kogu ooperit ja mida võiksime pidada hirmukujunditeks.

Siit tuleneb ka järgmine küsimus, mis puudutab juhtmotiivide kasutamist muusikas. Reinvere on rõhutanud, et ooperi komponeerimisel loobus ta juhtmotiivide võrgustikust (Reinvere 2012). See-eest leiame siin korduvat assotsiativset materjali (teatud tämbrivalikud, rütmimustrid, faktuuritüübid jms.). Niisugust materjali nimetab helilooja „karakteriteks” ja „figuurideks” (sks. k. *Gestalt*; vt. ka Oksanen ja Lock 2009) ja peab seda tegelaste, ideede ja

situatsioonide iseloomustamisel kõige olulisemaks dramaturgiliseks lähtepunktiks (Reinvere 2012). Eriti tähtis on seejuures kandva tähenduse andmine ühele intervallile või lihtsalt ühele helile. Väike tertis ja sellel rajanev moll-kolmkõla seostuvad esmajoones tööga, aususega. Suur tertis ja duur-kolmkõla seevastu esinevad sageli koos valelikkusega, kurjusega, Nõukogude okupatsiooni pahelisusega. See on vastupidine harjumuspärasele semantikale, mille kohaselt duur on helge ja positiivne ning moll ängistav – aga selline pahupidisus väljendabki nõukogude elu paradokse. Heliloojale andis see aluse mängida suure tertsi ja väikse tertsi võimalustega: kas valida duur või moll, milliseid intervalle eelistada heliridade koostises jne. „Kasutan heliridades rohkesti väikse tertsi ja väikse sekundi figuure, väga tähtis on see, millisel hetkel võetakse mängu suur tertis” (Reinvere 2013). Heliridade puhul on oluline ka nende kulgemise tõusev või laskuv suund (samas).

Mõned näited. 4. pildi vägistamisstseeni esimestes taktides kõlab akord *fis-a-des*, mis enharmoniliselt (*des=cis*) on käsitatav *fis*-moll-kolmkõlana (tõde, ausus) – orkester on siin selgelt kannatajate poolel. Aliide pahelisuse sümboliks muutub B-duur-kolmkõla, mille võimsa kaikumiseni *forte fortissimo*'s (t. 467–471) jõutakse Ingli ja ta tütre küüditamisele järgnevas orkestrimonoloogis: noor Aliide on teinud lepingu kurjusega.<sup>11</sup> Orkestripartii areng viib juba tsiteeritud saatusejumalanna-monoloogini („Mina en ole enää ihminen”). Peale selle kuuleme B-duuri näiteks teises vaatuses vana Aliide lõpustseenis, kõlades peaaegu et pidulikult sõnal „Saatan” (tempomärke *largamente*, laialt). See aga on ühtlasi pöördepunkt Aliide kuju muusikalises käsitluses: Aliide hakkab tõele näkku vaatama ning sellele vastavalt ilmub nii vokaal- kui ka orkestripartii järjest enam intervall väike tertis. B-duurist liigutakse d-molli suunas, tõeline eesmärk aga on *h*-heli, millesse Aliide keskne heli *b* otsib lahenemist ehk lunastust. Heli *h* on õigupoolest otsitud kogu teose vältel ja viimaks jõutakse sellesse ooperi lõpuakordiga *h-des-es-ges-as-h*, milles valitseb duuri kõla,<sup>12</sup> ent siin pole duurkolmkõla mitte enam negatiivses, vaid

<sup>10</sup> „Mina ei ole enam inimene ... Aga selles külas otsustan nüüd mina, kes saab elada ja kuidas”.

<sup>11</sup> Ja ühtlasi hakkab tema partii kõlama soome keeles.

<sup>12</sup> N.-õ. „harfi kõla” (Reinvere 2012), *h* ehk enharmoniliselt *ces* on harfi põhinoot.

puhastunud ja lunastavas tähenduses. Pole ka juhus, et vägistamisstseeni põhiheli oli *fis*, mis on dominant *h*-le, nii et ühendusniidid teose harmoonilises plaanis viivad vägistamisest puhastustuleni.

Teatud helid on kesksed ka teiste tegelaste puhul – Hans *cis*, Ingel *g* (Reinvere 2012). Zara heli *as* esineb juba tema ekspositsioonis, kui ta teatab, et tuleb Vladivostokist („Itse asiassa tulen Vladivostokista”),<sup>13</sup> sama heli seostub aga ka nähtamusega, nagu sellest kõneleb vana Aliide („Meitä määrää näkymätön”)<sup>14</sup> ja kõneles Hans oma surmastseenis („Me oleme nähtamatud”, seal on heli *as* asemel enharmooniliselt *gis*). Nähtamatus tähendab, et inimesed on ühiskonna jaoks anonüümsed. Kui jälgida ooperi harmoonia põhiplaani algusest lõpuni, näivad tugihelid olevat *as* (käivitav motiiv, „nähtamatus”) – *cis* (Hans) – *fis* (vägistamine) – *gis* („nähtamatus”, anonüümsus) – *b* (Aliide, pettus, kurjus) – *h* (puhastumine).

Reinvere partituuri koosseisu on kirjutatud ka „tape” – helilint, s.t. konkreetne helisalvestis teatud mürade või loodushäältega. Nii kuuleme raadiouudiseid aastast 1992, maanteemüra jms. Sellist konkreetsele ajale ja kohale osutamist nimetas helilooja ise dokumentaalmaterjaliks, mida ta ei kasuta mitte illustratsioonina, vaid ajaloolise hetke fikseerimiseks, eri reaalsuste (lava, lugu, lint) pingestamiseks (Pappel 2012d).

Mida enam võib vaatajat uinutada tuttav süžee ja ideoloogia, seda enam üllatavad teda detailid: nii sõnaliselt kui muusikaliselt kujundivalikus. Julmus ja vägivall on Reinverel edasi antud erakordse delikaatsuse ja õrnusega, nagu lohutades kannatajaid ja surijaid.<sup>15</sup> Hansu lämbumise taustaks kõlav unelaul on ooperi ainuke (ehkki transformeeritud) tsitaat: kooripartiisse on peidetud vana Sileesia kirikulaul „Maa on nii kaunis”.<sup>16</sup> See seostub Hansu tekstiga „Ma ei saa ilma Inglita elada. Ilma tütretra ... Vaid Eestimaa on järel ...”, millele noor Aliide vastab: „Hans, meie maad ei ole enam ...” Ka

Hansu viimastes fraasides on mõte maast: „Uni ... nagu mälestus ... Maa! ...” Oma maa küsimus, mis on eestlasele olnud nii tähtis, ja selle poeetiline kajastamine muusikas on üks neid momente, mis eristavad Reinvere ooperit Oksaneni romaanist, ja samas annavad suure üldistusjõu. Reinvere libreto ja muusika on poeetilised ja hoolega läbi komponeeritud, pakkudes ühtlasi selgelt isikupäraselt tõlgendust. Ooperil õnnestus „paradoksaalselt just oma suhtumises materjali [---] päris edukalt vältida tunnet, et tegeldakse millegi eksootilisega” (Kotta 2012: 90).

Päris sajaprotsendiliselt (nt. dekonstrueeritud loo küsimuses) ei saa nõustuda Financial Timesi muusikakriitiku Shirley Aporhi järgneva väitega, kuid ooperi olemusliku osa võtab ta tabavalt kokku: „Õnneks Reinvere ei tee katsetki kanda raamatut üle muusikasse; tema „Puhastus” on palju rohkem Oksaneni tegelaste muusikaline peegeldus. Ta on täielikult dekonstrueerinud loo ja loonud rea fragmentaarseid ülestunnistusi” (Aporh 2012). Libretot poleks saanud kirjutada ilma romaani lagundamata, nagu on selgitanud ka helilooja:

[---] ooper žanrina nõuab muidugi hoopis midagi muud kui romaan või näidend. Ta liigub ajastruktuuride ja nõuete vahel nii omaette, et praktiliselt tuli mul „Puhastuse” materjal siiski kõigepealt molekulideks pihustada ja siis uuesti üles ehitada – ja täiesti juba ooperi nõuete järgi (Pappel 2012a).

Kahelda tahaks Aporhi väites „fragmentaarsetest ülestunnistustest”, sest ehkki tegevus toimub eri ajatasanditel, on neis olemas oma narratiivsus ja sujuvus. Kärsituma publiku vastuvõtuvõimet silmas pidades oleks küll kohati tarvis läinud suuremat meeoleulist ja temaatilist vaheldusrikkust, sest kannatustele ja kannatamisele pikka aega kaasa elades võib kuulajat katarsise asemel tabada suur tuimus.

<sup>13</sup> „Tegelikult tulen Vladivostokist.”

<sup>14</sup> „Meid käsutab nähtamatus.”

<sup>15</sup> Erinevalt Kerri Kottast (Kotta 2012: 89) ei näe me selles brechtliku võõrutusefekti – Brechti ja Reinvere eesmärgid on erinevad.

<sup>16</sup> Viisi algkuju on koraal „Schönster Herr Jesu” („Ilusam Kristus”). Laulust kõlavad kooripartiis üksikud soomekeelsed tekstikatked ja meloodiakäigud. Reinvere on maininud, et kirikulaulu „Maa on nii kaunis” kasutamine on ühtlasi austusavaldus Mozarti „Völuföödile” (koraali „Ach Gott, vom Himmel sieh darein” / „Oh Jumal, vaata heldeste” leiame „Völuföödi” II vaatuses) (Reinvere 2012).



## Tiina Puumalainen ja Paul Mägi „Puhastus“

„Puhastuse“ tugeva kunstilise üldmulje taga on muidugi ka mitmekülgne lavastaja Tiina Puumalainen, muusikalist ettevalmistustööd suurepäraselt teinud eesti dirigent Paul Mägi ning mitmed väga head lauljad. Tiina Puumalainen on Tampere Töölisteatrī lavastaja, kelle loomingu põhiosa moodustavad sõna- ja muusikalavastused, aga sealjuures kasutab ta tihti ka tantsu ja uut tsirkust. Lisaks sellele on ta teinud mitmeid dramatiseeringuid (nt. Aino Kallase „Hundimõrsja“ põhjal tantsulavastuse libreto) ning kirjutanud ise näidendeid ja ühe ooperilibreto (Atso Almila ooperile „Põhjani“ / „Pohjanmaan kautta“). Helsingis ta siiski väga tuntud ei ole ja tema nimel lavastuse vastuvõtule erilist mõju ilmselt ka mitte.

Mõnevõrra pälvīs tähelepanu, vähemalt Eesti meedias, eestlaste osalemine selles projektis. Nagu öeldud, kutsuti „Puhastuse“ muusikajuhiks Paul Mägi, tavapärase rollikonkursi tulemusena laulis teises koosseisus vana Aliide osa Heli Veskus ja metsavenda Hansu Andres Köster (mõlemad lauljad Rahvusooperist Estonia). Soome Rahvusooperis töötav, 37-aastaselt äritegemise bassilaulja karjääri vastu vahetanud Koit Soasepp esitas vene päti Lavrenti rolli. Valdav enamik lauljaist olid niisiis soomlased ja ooper „Puhastus“ oli tõenäoliselt üks esimesi kordi, kui välislauljatel tuli õppida ooperipartiisid laulma eesti keeles.

Teppo Järvinen on kujundanud lavale sümbolimõõtu hõreda läbipaistva maja, mille kaks seinā moodustuvad hoidistega riulitest ning kaks seinā on teatrikonventsiooni järgides vaid mõttelised. Lavakujundust võib tõlgendada kui romaani moto visuaalset ülekannet: „seintel on kõrvad ja kõrvus ilusad kõrvarõngad“ (Paul-Eerik Rummo). Tõesti, privaatsusele ei võinud nõukogude ajal eriti loota, sest ka seintel olid kõrvad ja silmad. Majakarkass heleda puiduvärvi mööbliiga kujutab Aliide elukohta, kaitsvat punkrit, sümboolselt igatsuste oma „saart“ või kodu, aga samas ka tema elu kui ahervaret; kõik muud sündmused toimuvad selle ümber peaaegu tühjal laval.

Lavastus algab nagu romaani Vladivostokist pärit prostituudi Zara (Niina Keitel või Melis Jaatinen) saabumisega vana eesti naise Aliide (Johanna Rusanen-Kartano või Heli Veskus) maja juurde. Toimub lühike vestlus, mille jooksul Zara jõuab end puhtaks pesta ja Aliide külalise kohta

infot koguda ning väljendada oma suhet ilma ja inimestega. Hääle liikumine ülemisse registrisse ja püstoli järele haaramine paljastavad ärevuse Aliide väliselt tardunud oleku taga. Romaani esimeses osas ehk 100 leheküljel toimuv kahe naise kassihiire-mäng läbitakse ooperis kuue minutiga ning seejärel hakkavad Aliidele heiaastuma sõjaeelse aja stseenid. Ta jutustab Zarale oma noorpõlvest, mida keskjalal illustreeritakse minevikus toimuva tegevusega. Noor Aliide (Helena Juntunen või Tove Åman) armub oma õe Ingli (Zara vanaema) peigmehesse Hansu ning on sunnitud kiivalt nende abieluõnnele kaasa elama. Lavastuses kohtab palju väljendusrikkalt mõjuvaid režiilisi leide, nagu näiteks noore Aliide mentaalset seisundit illustreeriv pulmavalss, kus Hans on korraga nii Ingli kui Aliide õrnas embuses, või 1940. aasta riigipööret ja Nõukogude okupatsiooni algust kujutav kahte punast lippu keerutav noor naine. Puumalaineni poolt lavale toodud, ajastut ja tegevustikku selgitavad episoodid (heliloojal neid enamasti kirja pandud ei ole) on loo mõistmiseks mõõdapääsmatud. Reinvere jättis ooperit komponeerides teadlikult kõik režiilised võimalused lavastaja fantaasia kanda: „Visuaalse külje eest mina endale vastutust ei võtnud, küll aga jätsin libretos ja muusikas kohti, kus lavastaja võib neid vajadusel arendada niikaugele, kui tema fantaasia ja teatri ressursid lubavad“ (Pappel 2012a).

Vene vägede sissetungi stseenile järgneb ooperis kohe vene nimedega kupeldajate Paša ja Lavrenti esimene külaskäik vana Aliide juurde (1992. aastal) ning selline järgnevus muidugi rõhutab kahe sündmuse analoogiat. Üleminek kahe pildi vahel on kiire ja sujuv ilma orkestripartii pikema sekkumiseta. Muusika väljendab peidus oleva Zara, aga ka meeste poolt üle kuulatava Aliide verdarretavat hirmu ja ärevust (lühikesed aktsentueeritud motiivid ja peaaegu katkematud kiired tõusvad liikumised orkestrilt). Reinvere „Puhastuses“ rõhutatakse mitmel korral naiste nähtamatust kui kujundit: Aliide kurdab, et oli Hansu jaoks nähtamatu, s.t. olematu; Zara kujutles bordellis, et teda pole olemas. Nii luuakse teoses üksikute niitide abil ühtsustunnet eri põlvkondadest naistegelaste ja naiste vahel ning suuremaid eksistentsiaalseid metafoore. Peale selle, nähtamatud on ka inimesed Nõukogude okupatsiooni ajal, neilt on võetud õhk hingamiseks ja nende maa.

Noor Aliide on teose algul asetatud süütu armastaja ja passiivse ohvri rolli: algul muserdab teda Hansu vastamata armastus ning siis hoolimatu abikaasa, kes laseb ta ülekuulamisel vägistada. (Romaanis teadupärast abiellub Aliide kommunist Martiniga enesekaitseks ja alles pärast vägivallatsemist.) Aliide kui tegelaskuju ja alistatud maa sümbolkuju mõistmisel on keskse tähendusega ülekuulamisstseen, mis erinevalt Oksaneni vihjelisusest on ooperis lavastatud Stalini foto kõrval toimuva (mõnel etendusel isegi koomiliselt mõjuva) naturalistliku varjuteatrina ning naiste massilise vägistamisena. Lavastaja soov alla kriipsutada ilmselget satub siin vastuollu Reinvere libreto ja muusika subtiilsusega ja kahjustab seda (Apthorp 2012). Tähenduslik on ka selle stseeni misanüstseeriline lahendus. Ülekuulamine toimub mingis keldris, lavakujunduslikult Aliide-Ingli kodutalu all, nii et seda on hõlbus tõlgendada riikliku ja ajaloolise saladusena või sümboolselt ka alateadvusena. Teise aspektina torkab silma, et naised-lapsed on siin üksteisest füüsiliselt eraldatud, samas kui sõdureid esitatakse arvulises ülekaalus ja rühmana liukvatena.

Vastamata jäänud armastuse traagika ei pääse vägistamise kui väga tugeva ja traagilise kujundi kõrval ei lavastuses ega Aliide psühholoogilises portrees kuigivõrd mõjule ning nii tulebki järgnevaid sündmusi, s.t. öde Inglis reetmist ja allakirjutamist süüdimõistvale kohtuotsusele, tõlgendada eelkõige füüsilisest vägivallast tekkinud trauma valguses. Nii muusikaliselt kui ka näitlejameisterlikkusest on kütkestav noore Aliide nüüd juba soomekeelne eksistentsialistlik monoloog 4. pildis, kus ta ahastab: „Minä en ole enää ihminen“. Seejuures on äärmiselt kõnekas järgmises, 5. pildis Helena Juntuneni ja Tove Åmani kehakeel – tasakaalust väljas, kannatustest kõveras ebaloomulik ja enesevihakajalik kehahoid ning masohhistlikult pekslevad käed. (Soomekeelseid monologe-aariaid koos siseilma kujustava kineetikaga kasutatakse Aliide puhul ka teises vaatuses.) Inglis vaatepunkt tuleb esile (Vladivostok), kui Zara laulab „Isoäiti, miksi sinä et koskaan puhu minulle?“<sup>17</sup> ning samas ajal näidatakse kõssis vananimest koos tütre ja türetütrega väiksesse nõukogudelikku korterikarpi

suletuna. Kõik ahistatud naised selles lavastuses püüavad võimalikult vähe ruumi võtta, et kellelegi mitte ette jääda, mitte tähelepanu pälvida, olla nähtamatud.

Aliide isikliku tragöödia taustal rullub tema selja taga lahti rahva tragöödia – küüditamine (4. pilt). Seda kujutatakse ehk küll mõnevõrra stereotüüpselt – tekkisid otseselt paralleelid koonduslaagrisse saatmise stseeniga Dmitri Bertmani lavastatud Erkki-Sven Tüüri „Wallenbergis“ (2007, Rahvusopera Estonia) –, kuid samas Soome publiku jaoks piisava selgusega. Algul on tagalaval erinevatel korrustel näha palju umbisikulisid figuure, inimesi ilma näo ja nimeta, siis liigendatakse need read prožektorivalguse abil kastideks – inimesi täis vangikongideks ning lõpuks liiguvad laval juba isikustatud tegelased koos kohvritega kõrge okastraataia taha, hanereas kulgevat protsessiooni tähelepanelikult jälgimas relvastatud sõdurid.

Teise vaatuse alguses näidatakse vana Aliide positsiooni kodukülas – aeglaselt ja sirgeselgselt, kuid suure sisemise jõupingutusega kõnnib ta vaikiva ja tagarääkiva (sisiseva) külarahva eest läbi. Külarahvas ehk koor saab nõukogude ühiskonnas üldse erilise, kõikjalviibiva rühmategelase rolli. Nõukogude aega kujutatakse nõukogulikku esteetikat appi võttes. Juba esimeses vaatuses kõrguvad abstraktsete puutüvede vahel hiiglaslikud papist vasarad, teises vaatuses hoiavad külaelanikud papitükke stiliseeritud viljapeade või fotorealistliku heinamaaga. Sellisel kujunduslikul võttel on ka sümboolne tasand – nõukogude ühiskond kui Potjomkini küla, *pokasuhha* ehk performatiivse ideoloogia kants.

Pärast emotsionaalset ja süzeelist pöördepunkti esimese vaatuse lõpus satub Aliide traumaatilise kollaborandi üsna üheplaanilisse rolli, kujutades peamiselt sügavat jälestust abikaasa ja süsteemi vastu. Õnneks mängis Helena Juntunen oma osa harva nähtava psühholoogilise veenvuse ja nakatavusega. Tema kärbsse-aarias (6. pilt) oli nii hämarat mitmetähenduslikkust kui sügavat psühholoogilis-muusikalist dramatismi. Noor Aliide laulab kodumaa looduse ilust, kuid märkab siis, et kõik niidud on kärbsed täis. Ta jätkab oma aariat külarahva seas/ees poodiumil seistes, kusjuures samal ajal hääletatakse kätt tõstes või siis hoopiski näidatakse tema peale näpuga. Selline

<sup>17</sup> „Vanaema, miks sa kunagi ei räägi minuga?“



misanstseen rõhutab veelgi, et kärbsed, kellest Aliide laulab, on nii teda ümbritsevad inimesed kui tema ise. Kärbes iseenesest ei ole kõige sümpaatsem putukas: ta on väike ja liikumatuna vaevunähtav, ent tegutsedes pealetükkiv ja ärritav, lisaks sellele ka ebahügieeniline ja haigusi levitav. Oksaneni romaanis on Kärbes Aliide agendiniimi, nii et kärbes kui kujund omandab ka ooperis „koputaja“, nuhi tähendusvärvingu. Nii kärbse, nuhi kui vägivalda all kannatanu (Aliide ja Zara) ellujäämisinstinkt soovib neil olla tähelepandamatu, tühisuste tühisus. Selline maailmataju ja arusaamine tekitab hulluseni kihutavat jälestust, kuid kõiges selles näeb Aliide ka omamoodi ilu – elu ilu.

Libisemine ühest ajast teise on Reinvere ooperis üllatavalt sujuv, mis tõestab muidugi suurepäraselt süzeelist ja muusikalist kompositsiooni. Siin aitab kaasa ka ajaga mängimine muusikas, s.t. nõtked tempovaheldused. Dirigent Paul Mägi saavutas orkestrilt täieliku üleoleku keerulisest materjalist ning päästis valla orkestriosa kogu rikkuse, kujundades muusikas karaktereid ja iseloomustades situatsioone. Massiivse kõlaga löigud olid kandvad ja pingelised, kontrapunktilise faktuuri puhul toodi välja iseseisvaid materjali- ja tämbriilise. Reinvere muusika elas ja kobrus taas suures eepilises jutustamissängis.

Visuaalselt aitas ühtsele muljele kaasa kostüümide värvisümbolika, mis ühendab Aliidesid ja Zarat: teiste tegelaste üldiselt pruunikas-hallikas-sinakast koloriidist eristuvad mõlema Aliide kirsipunased kleidid ning Zara tumepunane pluus (kostüümid: Marjaana Mutanen). Punane on vere värv ja vähemalt allusioonina on see võrdlus antud teoses kohane. Ideoloogilist tähendust värvisümbolikkasse sisse lugeda oleks siiski liiast. Režiiliselt liigutakse aga noore Aliide vaimsest ahistusest oma vanaisa peidikus vangis istuva Zara füüsilisse ahistusse. Hiljem kulgetakse peidiku kui aegu ühendava tegevuskoha kaudu minevikku tagasi, et avada Hansu ja Aliide lootusetu elukord Teise maailmasõja järel. Peidikus viibiv lämbumisohus Hans laulab sellest, et pole õhku ega elu, et kõik on vaid uni, et me oleme nähtamatud (8. pilt). Kuna Hansu partiid saadab koor (koraaliga „Maa on nii kaunis“), siis omandab

esitatu ebaisikulise, laiendatud tähenduse ning Hansust saab allutatud väikerahva, aga kitsamalt ka koloniseeritud, demaskulineeritud meeste häälekandja.

Hansu lämmatamisele peidikus järgneb ooperis Aliide uus tapatöö – kupeldajate Paveli ja Lavrenti surnukstulistamine. Tegemist on ilmselt KGB-taustaga meestega, kelle valduses on hulgaliselt väga isiklikku infot nii Aliide ja Zara kui ka nende sugulaste kohta ning kes ei kohku tagasi kasutamast nii vaimset kui ka füüsilist terrorit. Mõlemad naised on aetud väljapääsmatusse olukorda, nad on tehtud moraalselt ja füüsiliselt täiesti kaitsetuks, nii et Aliide leiab vaid ühe lahenduse – haarab relva ja lõpetab kriminaalide elupäevad.

Vana Aliide mõjub üldiselt ühemõtteliselt kurja ja kibestununa, kurja käsilasena, kuid see on suudetud huvitavaks mängida: näiteks tema rõhutatud sirgeselgsus külarahva ees või Saatana poole pöördumine ooperi lõpumonoloogis. Johanna Rusanen-Kartano on oma osas jõuline, saatusele pigem allumatu, seda ise kujundav. Heli Veskus on häälematerjalilt pehmem ja see annab rollile lüürlisemaid helke. Samas, kui Aliidel esinebki nõrkushetki, siis ei lasta tal kaua nendes viibida, vaid sunnitakse taas enesekaitsele, nagu näiteks pärast mõrva, kui Zara süüdistab Aliidet, et too on end kogu elu jooksul müünud, nii et isegi ta oma tütar ei taha teda näha. See vallandabki Saatana poole pöördumise (11. pilt), kus Aliide muu hulgas tõdeb: „Mutta, minua ei ole ... Ei ole koskaan ollutkaan.“<sup>18</sup> „[---] Rakastat kuin eläin, mutta se kaikki on otettu sinulta pois! Kuin varastettu ruumis, varastettu koti, varastettu maa.“<sup>19</sup> Kurjamite laipade ja endas pesitseva kurjuse hävitamiseks süütab Aliide kodumaja põlema. Põlev maja omandab eelneva monoloogi taustal ja ooperi kui tingliku kunsti kontekstis kui mitte sümboli, siis meeleliselt tajutava tähendusega kujundi rolli – see on nii puhastustuli kui Aliide ja tema rahva leegitsev süda. „Puhastuse“ lavastusele panevad punkti küünlad, mille tegelased toovad vaikides eeslavale, justkui mälestades kadunukesi, nii et etendusest saab tingimisi ka kommunismiohvrite mälestusüritus.

<sup>18</sup> „Aga mind ei ole ... Ei ole kunagi olnudki.“

<sup>19</sup> „Armastad kui loom, aga see kõik on võetud sinult ära! Nagu varastatud keha, varastatud kodu, varastatud maa.“

## „Puhastuse“ lööklained

Temple Hauptfleisch on võrrelnud artiklis „Teatri seismoloogia“ teatrisündmuse mõju ühiskonnas maavärina vm. lööklainetega, sest etendus võib mõjutada peale otseste osalejate (etendajate ja vaatajate) ka sellega otseselt mitte kokku puutunud inimesi. Kui etendusel osalejad asuvad otse epitsentris, siis piirkonna kultuurieliit saab sellest osa vahendatult [näiteks massimeedia ja suust suhu info kaudu], mingil määral on sellest teadlikud pea kõik linnaelanikud [näiteks välireklaami kaudu] ning väga kaudselt võib üks etendus mõjutada kõiki inimesi maailmas (Hauptfleisch 2007: 259).

Oksaneni näidendi ja romaani „Puhastus“ kõige tugevamad lööklained tulevad ilmsiks muidugi nende teoste interpretatsioonides: lavastustes, ooperis, filmis, kriitikas. Antud juhul võib isegi öelda, et ühe süžee lööklainetest tekkis hulgaliselt uusi epitsentreid oma lööklainetega, mis mõnikord teistega kokku sulasid, mõnikord aga pörkusid, aga igal juhul üksteist võimendasid.

Ooper Oksaneni kirjandusteoste n.-ö. interpretatsioonilise lööklainena näitas iseseisvust, ent ka vaatajaga arvestamist, et edasi väiksemaid lööklaineid tekitada. Reinvere pidas silmas tänapäeva publiku vastuvõtuvõimet, alates ooperi ajalisekestusest (umbes 2 tundi 20 minutit) ja lõpetades kulminatsioonide mõjuva ettevalmistamisega. Esietendus möödus pingsa kaasaelamise õhkkonnas, laval toimuv tundus publikut kohati lausa füüsiliselt puudutavat. Vahest ainult küünalde süütamine lõpus kippus õõnsaks jääma. Kohaletulnud teatridirektoritele, kriitikutele ja teistele vaatajatele näis teos meeldivat, igatahes on Reinvere saanud juba järgmise ooperitellimuse – „Peer Gynt“ Norra Rahvusooperile.

Üks ooperi tekitatud lööklaineid oli hämmastav publikuhuvi. Kõik kümme etendust, planeeritud viiele nädalale 2012. aasta mais ja aprillis, leidsid arvuka publiku: esimese koosseisu etendused olid välja müüdnud, teise koosseisu etendustel saavutas saali täituvus 85%.<sup>20</sup> Üks etendus oli korraldatud spetsiaalselt nii, et seda võisid külastada ka

kurtummad (20.05.2012): lava ääres tõlkis ranges kostüümis daam teksti viipekeelde. See omakorda mobiliseeris ka teiste vaatajate tähelepanu. Peale kurtummade oli tegemist sellise publikuga, kelle ustavuse najal teater püsib – regulaarselt teatris käima harjunud „tavaline“ ooperisõber. Oli neidki, kes vaatasid lavastust teist korda, nagu vestluskatketest selgus. Vastuvõtt oli soe ja tunnustav, ehkki võis tajuda, et kõike kaasa mõelda ja uut muusikat pingeliselt kaasa kuulata ei olnudki nii kerge. Kokkuvõttes aina kahetseti, et kümne etendusega see „Puhastuse“ seeria lõppeski, uuel hooajal (2013/14) ei olnud teost varakult planeeritavasse mängukavva ette nähtud.

„Puhastuse“ kui maailmakultuuris lööklaineid põhjustanud teose südamikus asub sümboli mõõtu pealkiri, mille assotsiatiivset sündi kommenteerib Oksanen järgmiselt: „Kui ma seda näidendit alustasin ja mõtlesin pealkirjale, siis mõtlesin traumaatilisele reaktsioonile, mis vägivald või vägistamisega kokku puutunud inimestel võib olla. Inimene püüab end alati puhastada. See oli esimene tähendus – puhastamine“ (Marten, Oksanen 2009). Füüsilise puhastamise kui posttraumaatilise rituaaliga seostub eelkõige Zara vanniskäik kohe teose algul. Pealkirja teine tõlgendustasand on seotud kristliku teega: Aliide puhastamisega läbi kannatuste ja kahetsuse ehk puhastustule. Kolmas tasand on aga vägivald koha – nii naise keha kui talu – puhastamine tulega ehk füüsiline hävitamine põletusohvrina. Kui sõnad tunduvad ebausaldusväärsed ja devalveerunud, siis jäävad üle maagilised toimingud. Neljas puhastamise tasand on seotud tragöödia ühe tunnusliku elemendi ehk vaataja katarsisega, mis „Puhastuse“ puhul võiks olla nii eetiline kui esteetiline. Kuid tähtsaim kõigest on ikkagi see, mida tehakse sotsiaalselt: Aliide jutustus võiks mõjuda puhastavalt ühe pere ning gruppide jutustused puhastavalt ühe kogukonna suhetele ja enesetunnetusele. Nii Oksaneni näidendis (tinglikumalt ka romaanis) kui ka Reinvere ooperis Aliide tõesti peseb enda ja eestlased ning idaeurooplased minevikusüüst puhtaks, kuigi see kahjuks ei ole enam Euroopas üldaktsepteeritav

<sup>20</sup> Suuline informatsioon Soome Rahvusooperi juhtkonnalt „Puhastuse“ autoritele hooaja 2011/2012 lõpus. Kahjuks kajastub Soome Rahvusooperi 2012. aasta avalikus aruandes ainult saali üldine täituvus (80%), mitte aga külastatavuse lavastuste kaupa. Vt. [http://www.oopera.fi/filebank/2139-Suomen\\_Kansallisoopperan\\_saation\\_vuosikertomus\\_2012.pdf](http://www.oopera.fi/filebank/2139-Suomen_Kansallisoopperan_saation_vuosikertomus_2012.pdf).

ajalooline diskursus. Huvitav on siinjuures see, et selline laiema tähendusega „saunaskäimine“ toimus kõige massilisemalt just Soomes, kellel on Teisest maailmasõjast samuti traumaatilised, kuigi hoopis teist laadi mälestused. Andres Laasiku meelest lisab ooper veel ühe, puhtalt muusikalise pealkirjatõlgenduse: „Muusika jääb justkui kinni Stalini aja masendusse ja alles vana Aliide finaali kõrged noodid toovad siin pöörde, pakkudes pealkirjas pakutud puhastust“ (Laasik 2012).

Reinvere ooperi kriitika oli Soome lahe mõlemal kaldal tunnustav. Esietenduse aegu ilmus Eesti kõigis ajalehtedes ning rahvusringhäälingus mõni tutvustav artikkel või intervjuu autoriga, nii et massimeedia uudis- ja sündmuskünnise ületas „Puhastus“ kindlasti. Arvustuste puhul torkas silma, et muusikakriitikud (Pappel 2012b, Pappel 2012c, Kotta 2012, Rimmel, Lock 2012) kasutasid tunduvalt rohkem ülivõrdeid kui mõnevõrra reserveeritumaks jäänud teatrikriitikud (Laasik 2012, Saro 2012), kelle lähtekohad ei olnud niivõrd muusikalised, kuivõrd üldkultuurilised. Tundub, et parem muusika lugemise ning tajumise oskus muudab ooperi sügavamaks ja mitmeplaanisemaks. Teine võimalus on, et muusikaliselt ongi Reinvere „Puhastus“ ja selle ettekanne Soome Rahvusooperis õnnestunud kui teose libreto mõnevõrra ühekülgne psühholoogiline ja ideoloogiline plaan. Igal juhul eestlastele oli see tõlgendus selgelt oma ja äratuntav, või nagu nentis Kerri Kotta: „[---] Reinverel on õnnestunud romaani ooperiks vormides lisada teosesse mingi rahvusliku psüühe süvahoovust esindav kihistus, mis Oksaneni romaanis puudub“ (Kotta 2012: 86).

Soomes kajastasid lavastust nii pealinnaku kui ka maakonnalehed, kohal oli ka Rootsi Svenska Dagbladet. Saksa keeleruumi tähtsaim muusikateatriga tegelev ajakiri Opernwelt

hindas oma veergudel teost ja lavastust kõrgelt. Soomekeelsete arvustuste hulgas oli üks kriitiline ja paar ebamääraselt neutraalset, kuid suuremas osas kasutati valdavalt ülivõrdeid, teistest enam Johanna Rusanen-Kartano kehastatud vana Aliide rolli (ilmselt paljuski esietenduse kogemuse põhjal) ja Paul Mägi juhitud orkestri kohta. Nii Eesti kui Soome meedia kõrvutas Reinvere muusikalist keelt Wagneri omaga ning mainis orkestri ja vokaali iseseisvust. Kuigi leidis ka paar lavastuse teemasse ja Aliide psühholoogiasse süvenevat artiklit, piirduti enamasti vaid viitega nõukogude tegelikkusele, mis on soomlastele sama kauge ja eksootiline kui Nibelungide aeg. Kuna ooperit peetakse aga eelkõige muusikateoseks, siis võtsid ka soome arvustajad „Puhastuse“ omaks, sest lauldi ju suures osas soome keeles (Mäntysaari 2012) ning teos sobitus hästi soome (eepilise) ooperi traditsioonidega, mida iseloomustab „orkestri jõuline kohalolek ning vokaalide eriline (järel)wagnerlik neutraalsus“<sup>21</sup> (Koskinen 2012). Soome kultuurikonteksti aitas ooperit istutada ka sugulus Oksaneni romaaniga, millele peaaegu kõigis eri paigus ilmunud arvustustes viidati.

Skandaali või avalikku väitlust ideoloogilistel teemadel „Puhastus“ ooperina küll ei põhjustanud, ent vahest jõudis teose temaatika tänu ooperižanri tinglikkusele ja kontsentreeritusele suuremasti üldistusjõuni kui näidend või romaan. Reinvere mainis oma järgmist ooperit kirjutama asudes: „Ooperil on oluline omadus väljendada tõe, aga seda mitte otse, vaid nagu tõustes tõe kohale. Ooper väljendab tõe ebarealistlikult, mitte dokumentaalselt, vaid poeetiliselt. Ooper liigub väga palju poeetilises tundelises tõeluses. See on ooperi tugevaid külgi“ (Pappel 2012d).

<sup>21</sup> „Orkesterin voimakas läsnäolo sekä vokaalilinjojen eräänlainen jälkiwagnerilainen neutraalisuus.“

## Allikad

Reinvere, Jüri 2011. *Puhdistus*. Kaksinäytöksine ooppera, pianopartituuri, Helsinki: Fennica Gehrman.

Fotod: Ajakirja Teater. Muusika. Kino fotokogu.

## Kirjandus

**Alftan**, Maija, [Sofi Oksanen] 2007. Anger over war in Bosnia inspires play on fates of Estonian women. – *Helsingin Sanomat*, 6.01.

**Apthorp**, Shirley 2012. Puhdistus (Purge), Finnish National Opera, Helsinki. – *Financial Times*, 23.04.

**Epner**, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – *Teatri ja teaduse vahel*. Studia litteraria Estonica 5, Tartu: Tartu Ülikool, eesti kirjanduse õppetool, lk. 109–125.

**Fischer-Lichte**, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

**Fischer-Lichte**, Erika 2001. *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke.

**Hauptfleisch**, Temple 2007. The Seismology of Theatre: Tracing the Shock Waves of a Theatrical Event in Society. – *South African Theatre Journal* 21, pp. 253–271.

**Koskinen**, Juha T. 2012. Eurooppalainen Puhdistus. – *Amfion*, 21.04, <http://www.amfion.fi/konsertit/puhdistus-2/> (külastatud 20.05.2013).

**Kotta**, Kerri 2012. Jüri Reinvere „eestindatud“ „Puhastus“. – *Teater. Muusika. Kino* 8/9, lk. 85–90.

**Laasik**, Andres 2012. Soome ooperis käib eestlaste kõrgema taseme „Puhastus“. – *Eesti Päevaleht*, 26.04.

**Marten**, Peter, [Sofi Oksanen] 2009. What Westerners weren't supposed to see. – *This is Finland*, February.

**Mäntysaari**, Lauri 2012. Puhdistus hukkuu sanatulvaan. – *Turun Sanomat*, 22.04.

**Oksanen**, Sofi, Gerhard Lock 2009. Jüri Reinvere: eesti juurtega kosmopoliit. – *Kaheksa portreed*. Eesti muusika 1, koost. ja toim. Evi Arujärv, Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus, lk. 105–122.

**Oksanen**, Sofi, Hedi Rosma 2012. Pole midagi uut päikese all. – *Looming* 7, lk. 1006–1011.

**Pappel**, Kristel 2012a. Reinvere ooperi „Puhastus“ maailmaesietendus. [Intervjuu]. – *Sirp*, 20.04.

**Pappel**, Kristel 2012b. Nüüdisooperi võimalikkusest. Reinvere „Puhastus“ Soome Rahvusooperis. – *Sirp*, 27.04.

**Pappel**, Kristel 2012c. Postskriptum „Puhastusele“. – *Sirp*, 22.05.

**Pappel**, Kristel 2012d. „Puhastusest“ „Peer Gyntini“. [Intervjuu]. – *Sirp*, 21.12 ja Kristel Pappeli intervjuuks kogutud materjal.

**Pavis**, Patrice 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

**Reinvere**, Jüri 2012. Vestlus Kristel Pappeliga viimase loengu „Estnische Geschichte als Opernstoff: Jüri Reinveres „Puhdistus“ (Fegefeuer) (2012) nach dem Erfolgsroman von Sofi Oksanen“ raames. Georg-August-Universität Göttingen, Finnisch-ugrisches Seminar in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar und der Kulturabteilung der Estnischen Botschaft in Berlin. Göttingen, 3.07.2012.

**Reinvere**, Jüri 2013. Vestlus Kristel Pappeliga skaibi vahendusel 22.09.

**Rommel**, Ia, Gerhard Lock 2012. Valikud Jüri Reinvere ooperis „Puhastus“. – *Muusika* 8/9, lk. 24–27.

**Saro**, Anneli 2012. Nüüdisaegne Soome teater: esteetika ja ilmavaated. – *Teater. Muusika. Kino* 8–9, lk. 31–40.

## Jüri Reinvere’s opera *Puhdistus (Purge)*: Perspectives from cultural studies, theatre research and musicology

Kristel Pappel, Anneli Saro  
(translated by Kaire Maimets-Volt)

In researching music theatre, the need to cross borders from one academic discipline to another for the purpose of finding new approaches and different research questions to pose has been increasingly recognized. This paper integrates three academic fields that methodologically and theoretically stand rather apart: cultural studies (with its ambition of being all-inclusive), theatre research and musicology. One of the aims of this paper is to consider the possibilities for research into musical stage productions to combine musicological analysis of the score and musical performance more closely with the principles of performance analysis, a sub-discipline of theatre studies. In addition, the musical stage production must be viewed from a broader perspective as an act of communication between its creators and recipients, as well as between the ideas, ideologies and aesthetic notions circling in a culture. To test these approaches, we turn to composer Jüri Reinvere’s opera *Puhdistus (Purge)* and its interpretation on the stage of the Finnish National Opera (2012).

The composer adapted the libretto for the opera himself from the dramatic play *Purge* (2007) and the novel (2008) of the same title by the Finnish author Sofi Oksanen. The first chapter of this paper („Sofi Oksanen’s *Purge*”) observes the influence of Oksanen’s ideas on the opera, discusses the opera performance itself as an act of communication, and opens up its many contexts in order better to understand the performance’s meaning for its immediate participants (the stage crew, the performers, the audience), as well as for those with indirect exposure to the experience (people with mediated knowledge of the performance).

Sofi Oksanen’s novel *Purge* and the discussions generated by this work have been the greatest influence on the creation and reception of Jüri Reinvere’s opera of the same name. *Purge* has been read, first and foremost, as a story of human trafficking, since the violent transportation of women from one country to another for the purpose of sexual exploitation is a widespread problem throughout the world. As a topic for discussion, the history of the Republic of Estonia has only come up in countries where similar events have taken place in the past, and even then the novel’s plot has encouraged the recall and analysis of people’s own local history rather than Estonia’s recent past (Oksanen, Rosma 2012). Nevertheless, although *Purge* emanates from particular historic circumstances, its ultimate intention has been to depict something universal, even eternal.

The next two chapters („Jüri Reinvere’s *Purge*” and „Tiina Puumalainen–Paul Mägi’s *Purge*”)<sup>1</sup> tackle performance analysis and its interpretations, proceeding from the notion of theatrical production as a chain of interpretation and a complex mechanism of representation.

The protagonist of Reinvere’s opera *Purge*, Aliide (soprano), is a collaborator of the Soviet occupying forces. The composer has emphasized that he only took the basic plot lines from Oksanen’s play and novel, and did not even re-read the works, so as to be free in his own creative work (Reinvere 2013). The action in his libretto does not pursue a linear course from 1939 (Republic of Estonia) to 1992 (Estonia’s regaining of independence after the era of Soviet occupation); instead, the author plays with shifts in time (the years 1939, 1948, 1952, 1980, 1992) and places (an Estonian village, Berlin, Vladivostok). At the Finnish National Opera, Aliide’s part was divided between two singers, one of whom performed the role of the old Aliide, the other the young one (however, Aliide’s part can also be performed by one singer only). Reinvere has mentioned that in creating his work he drew on Strauss, Wagner and 19th-century Russian opera (e.g., Mussorgsky) (Pappel 2012a). In a sense it could be said that Reinvere’s score of *Purge* is akin to a 21st-century composer’s idiosyncratic interpretation of the music of the early 1900s (Strauss’s proto-expressionism, Debussy’s impressionism, at times also Schoenberg’s atonality).

<sup>1</sup> Tiina Puumalainen directed the opera production in Helsinki and Paul Mägi was the conductor.

The fourth chapter („Shock waves of *Purge*“) is dedicated to the reception and to the wider socio-cultural impact of the opera *Purge*. The opera, as a so-called interpretational shock wave of Oksanen’s literary works, demonstrated independence, yet also took the audience into account. The climate of the première was one of intensive engagement. Theatre directors, critics and other the audience members present seemed to appreciate the work. In any case, Reinvere has already received a new commission to compose an opera – an interpretation of *Peer Gynt* for the Norwegian National Opera. The critical reviews of Reinvere’s opera were positive on both sides of the Gulf of Finland. *Purge* certainly made a splash in the mass media. In the case of the reviews one could not help but notice that the music critics (Pappel 2012b, 2012c; Kotta 2012; Rimmel, Lock 2012) used more superlatives than the somewhat more reserved theatre critics (Laasik 2012, Saro 2012), who proceeded from general cultural rather than musical standpoints. It seems that a better knowledge of reading and perceiving music makes for a more profound and multi-layered operatic experience. Another possibility is that Reinvere’s *Purge* and the opera’s performance at the Finnish National Opera were indeed more successful in musical terms as compared to the somewhat flat psychological or ideological attitudes afforded by the libretto.